

El país de los hermanos Coen

Javier González Fernández.

1. Una noche en el cine

Noche del nueve de Febrero de 2008. Es sábado y estoy en una ciudad de provincias, mi ciudad. Por circunstancias que no vienen al caso me he visto obligado a retrasar mi habitual cita con el cine de los viernes a media tarde para un sábado por la noche, y ya sé de antemano que lo lamentaré. Imagino la sala repleta de domingueros del séptimo arte y de jovencitos que empezarán su habitual jornada de marcha devorando palomitas y bisbiseando sin disimulo todo tipo de sandeces. Como en la película interviene Javier Bardem, que además está nominado al “óscar” al mejor actor secundario, tampoco faltarán ramilletes de histéricas prestas a fijarse en todo menos en las virtualidades artísticas del susodicho o de la película.

La película es, como habrán podido imaginar, *No es país para viejos*, de los siempre interesantes hermanos Coen (Joel y Ethan), que han trasladado fielmente al cine la novela homónima del no menos interesante escritor norteamericano Cormac McCarthy. Conozco antes de ver la película a este escritor, aunque no he leído la novela, y he visto y retengo en un lugar destacado de mi memoria películas anteriores de los hermanos Coen: *Muerte entre las flores* (1990), *Fargo* (1996) y *O Brother* (2000). Conozco a la mayor parte de los actores del reparto, que aparece encabezado por un Tommy Lee Jones que casi nunca decepciona. También sé de la creciente – aunque inevitablemente problemática– proyección mediática de los Coen, que si con *Fargo* obtuvieron el “óscar” al mejor guión, ahora están nominados nada menos que a ocho estatuillas, y, por último, alguna noticia me ha llegado de sus próximos trabajos (*Burn after reading* y *A serious man*, cinta esta última que empezarán a rodar en abril).

Llego al local veinte minutos antes. Voy bien acompañado. En el típico trasiego de personas que salen y entran de las diferentes salas me encuentro a un antiguo amigo del colegio y a su compañera. Él, que fue concejal de la ciudad durante muchos años, me comenta que ha tenido que ponerse a preparar oposiciones ahora que tiene ya cuarenta

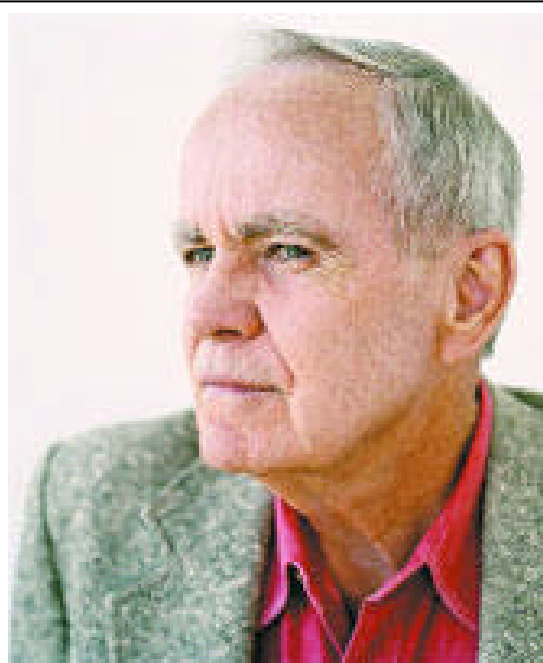
años. Le miro con cierta ironía y le pregunto, “bueno, en otro orden de cosas, ¿qué tal la película?”. “Bien”, me responde, “hacía dos años que no veíamos cine en una sala”. Procuro que no me desvele el argumento o alguna de las claves de la misma – ya ven, aún confío en la inteligencia de mis amigos –, pero no puedo evitar que me haga un comentario inquietante: “El final no añade nada”. *In media res*, me ha saludado, por fuerza de manera efímera, una colega de profesión que curiosamente – o no tanto – ha ido a ver la misma película. Ha acompañado su saludo con una mueca extraña y le ha dado tiempo a decirme: “Muy buena y muy extraña como todas las de los Coen. Tiene un humor algo extravagante, pero no sé...; no sé. Tengo que asimilarla”. Y se fue de una manera algo nerviosa, como mi antiguo compañero, a quien su suegra urgía a través del móvil para que se hiciera cargo de la nieta, que había quedado bajo su cuidado.

Entro en la sala con mi acompañante. Ideas vagas y apenas elaboradas me distraen levemente: el final que nada añade, el “tengo que asimilarla” de mi amiga, escenas de viejas películas de los Coen... Nos ha tocado sentarnos delante de unas veinteañeras. Les tengo que decir que por favor quiten las chaquetas de nuestros asientos. Lo hacen, no sin cierta sorpresa, a pesar de lo natural de la demanda. Palomitas, coca colas, chismorreos..., se las ve venir. El film se abre con una escena espectacular en la que un psicópata (Javier Bardem entra en escena) estrangula con unas esposas al ayudante del sheriff. Terminada la escena mis arracimadas veinteañeras se relajan e impiden con sus cuchicheos entender cabalmente los diálogos – cachorros de los primeros amaneceres de la LOGSE, pienso para mí –. Desde ese momento ya sé que tendré que volver a la sala en una tarde gris de la semana para recrearme en los diálogos. Así lo haré tres días después, no sin antes haber comprado el libro de McCarthy. Al final una de las jovencitas se lamenta: “Bah, qué asco de película, no tiene inicio” – quiso decir planteamiento –, “ni nudo, ni desenlace”. Sonrío. Al menos una vez se ha hecho justicia.

2. Cornac McCarthy

¿Quién es Cornac McCarthy? El famoso e influyente crítico y teórico literario Harold Bloom, autor de *El Canón Occidental*, lo considera, junto a Thomas Pynchon, Don DeLillo y Philip Roth, uno de los cuatro mayores novelistas de su tiempo, que es, si atendemos a los años de producción de sus obras, nuestro tiempo. En efecto,

McCarthy ha publicado desde el año 1965 hasta hoy un ramillete de muy interesantes novelas y obras de teatro. Destacan en él los tres volúmenes que componen la llamada “Trilogía de la frontera”: *All the Pretty Horses* (*Todos los hermosos caballos*, 1992, ganador del National Book Award), *The Crossing* (*En la frontera*, 1994) y *Cities of the Plain* (*Ciudades en la llanura*, 1998). También *The Road* (*La carretera*, 2006, Premio Pulitzer de ficción en 2007), y, como no, *No Country for Old Men* (*No es país para viejos*, 2005). Ya antes, en el año 2000, había sido llevada al cine por Billy Bob Thornton la primera parte de la *Trilogía de la Frontera*. Con más pena que gloria, todo hay que decirlo. Pero, ¿cómo es el universo y la prosa de este escritor norteamericano con fama de hosco y huidizo que actualmente vive en el norte de Santa Fe (Nuevo México) pero que creció en Knoxville (Tennessee)? ¿Hasta qué punto los hermanos Coen han traducido fielmente en imágenes el texto de *No es país para viejos*?



Retrato de Cormac McCarthy

“Sería difícil pensar en otro escritor mayor que haya participado menos de la vida literaria”, dijo de él el cronista que le entrevistó para el *New York Times* en 1992.

Ante todo, habría que decir que la narrativa de McCarthy, con resonancias de Faulkner y Dostoievski entre otros muchos, está centrada en la Norteamérica rural y que incluye un notable esfuerzo por desmitificarla, por deshacer los tópicos que durante decenios se han ido forjando sobre los vaqueros, granjeros, predicadores y todo tipo de personajes típicos del centro, oeste y sur de los Estados Unidos. McCarthy nos dibuja un mundo violento, racista, primitivo, bárbaro, cuyos pobladores viven con frecuencia en la miseria moral y hasta material más absoluta. Violencia, crímenes y sangre llenan muchas de las páginas de sus novelas. Textos claros y directos no exentos de profundidad, hiperrealismo y crudeza no exenta de lirismo, tramas centrales bien definidas no exentas de una descripción a veces obsesiva de los detalles. Textos que han ido aumentando en contención, causticidad y precisión conforme han pasado los años y que poco tienen que

ver con los excesos de su primera prosa. Textos, en cualquier, caso en los que se nos habla de un mundo aparte, extemporáneo, distinto, escenario muchas veces del choque irremediable entre el pasado y el presente, entre el campo y la ciudad. Un mundo en el que, a pesar de todo y en relación a lo que nos interesa aquí, puede adivinarse la pervivencia de una cierta ética del cowboy. Un hombre solitario, rudo, viril, acompasado con la naturaleza y con las costumbres y cuyo primitivismo no estorba la presencia de escasos pero firmes principios morales, entre los que está, por ejemplo, la compasión. Recordemos en *No es país para viejos* la secuencia en la que Llewelyn Moss (Josh Brolin), soldador de profesión aunque con alma de cowboy, no puede conciliar el sueño porque le negó el agua a un narcotraficante moribundo. Sobresaltado se incorpora y acude en plena noche a su auxilio en un desierto amenazante...

En el caso de *No es país para viejos*, ¿han sabido recoger fielmente los hermanos Coen el espíritu de la novela mcCarthiana? La respuesta es sí. Rotundamente sí. Y no era tarea fácil *apresar* en imágenes y diálogos la densidad y sutileza de la obra. Por ello diría, repitiendo una cita que me es muy cara, que en la traducción del lenguaje literario al lenguaje fílmico los Coen han demostrado la verdad de una lúcida sentencia de Bonnefoy: “Con dos instrumentos diferentes, en el seno de la orquesta, se ejecuta la misma música”.¹

Que la adaptación ha sido modélica es opinión común entre los críticos. Así, por ejemplo, Jordi Costa nos dice: “Con una depuradísima caligrafía visual que logra hacer hablar hasta a las piedras – y a las rayas que las botas de un policía estrangulado dejan sobre el linóleo– los Coen se han convertido en los mejores traductores de McCarthy [...] Los cineastas han sido más elípticos que el escritor, han hecho justificados recortes y han logrado que un reparto excepcional logre el milagro de transustanciar una abstracción en materia, en carne palpable”.² Mejor elogio de esta traducción no puede hacerse, en mi opinión.

3. Los hermanos Coen

¹) Bonnefoy, Ives: *La traducción de la poesía*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 54.

²) Costa, Jordi, “Elegía por el ‘western’ ” en *El País*, 8 de Febrero de 2008, p. 44.

Pero, ¿quiénes son en realidad los hermanos Coen? Pues son dos talentosos cineastas nacidos a mitad de la década de los cincuenta en Minneapolis, Minnesota (Estados Unidos). El mayor, Joel Coen (1954), estudió cinematografía en el Instituto de Cine y Televisión de Nueva York. Ethan Coen (1957), por su parte, estudió Filosofía en la Universidad de Princeton. Han trabajado juntos desde muy jóvenes, siendo ellos mismos los primeros en reforzar la idea de que “lo que el espectador ve” es producto indistinguible de la creatividad de ambos. Comparten, por consiguiente, las tareas relativas al guión, la producción y la realización. También se han ganado conjuntamente cierta fama de huraños y parcos, lo cual debe de ser – sospecho – una virtud nada desdeñable en el estruendoso y altisonante circo hollywoodiense. Lo que es indudablemente una virtud en todas partes es la humildad, y humildad sincera derrochan cuando en relación a *No es país para viejos* señalan que los principales méritos del film han de llevárselos Scott Rudin (el productor), por haber puesto en sus manos la novela de McCarthy, y el propio McCarthy, cuya obra se habrían “limitado a traducir”.



Retrato de los hermanos Coen



El director Joel Coen y su esposa, la actriz Frances McDormand

La filmografía de los Coen es en algún sentido un pequeño homenaje a los más diversos géneros cinematográficos. *Sangre fácil* (Blood Simple, 1984), por ejemplo, que es su primera película, se inscribe en la tradición del cine negro americano. Más allá de



la temática concreta que aborda, ya aparecen en ella algunos rasgos que se convertirán en constantes en la producción posterior de los hermanos de Minnesota: estilo extravagante, sorprendente sentido del humor, predominio del universo masculino, nihilismo, etc. *Arizona Baby* (1987) es una comedia inspirada en el *cartoon*; *Muerte entre las flores* (Miller's Crossing, 1990) es un *thriller* con ecos de nuevo del mejor cine negro; *El gran Lebowski* (The Big Lebowski, 1998) mezclaba sabiamente la *screwball comedy* con el *thriller* y así sucesivamente.

El estrecho parentesco de los Coen queda de alguna manera reforzado con sus respectivos matrimonios. Joel Coen se casó en 1984 con la actriz Frances McDorman, que aparecía en la película *Sangre fácil*, y que luego obtendría la estatuilla a la mejor actriz por *Fargo* (1996).

En 1992 Ethan se casó con Tricia Crooke, que colaboraba habitualmente con ellos realizando labores de montaje.

Para terminar este apartado voy a hacer una breve referencia en las líneas que siguen a las que considero son sus tres películas más destacadas con anterioridad a la que nos ocupa en este artículo. Me refiero a *Muerte entre las flores* (1990), *Fargo* (1996) y *Oh Brother* (2000). En la primera, inspirándose en buena medida en textos de Dashiell Hammett, los Coen nos presentan una intrincada historia de enfrentamientos mafiosos que sirve de excelente excusa para reflexionar sobre temas como la familia, la amistad, la venganza, la fidelidad, la corrupción o la justicia. Nos sitúa en el año 1929 y en esencia nos describe la rivalidad entre dos hombres, Tom Reagan (Gabriel Byrne) y Leo (Albert Finney), que pugnan por una misma mujer, Verna (Maria Gay Harden). Leo es el líder del principal clan mafioso de la ciudad y Tom trabaja para él. Este clan se acabará enfrentando al italiano de Johnny Caspar (John Polito). Johnny está enemistado con Bernie Bermbaum (John Turturro), que es el hermano de Verna y que está protegido por Tom y Leo. Como curiosidad decir que John Turturro, uno de los actores fetiche de los Coen, es uno de los principales intérpretes de *Barton Fink* (1991), que fue galardonada en el Festival de Cannes con la Palma de Oro a la mejor película.

En *Fargo* la acción se sitúa en la ciudad homónima de Dakota del Norte. Jerry Lundegaard (William H. Macy) contrata a dos individuos para que secuestren a su

mujer y exijan un rescate a su suegro, un hombre adinerado llamado Wade (Harve Presnell). La idea es repartirse el rescate entre los tres. El secuestro resulta sencillo pero posteriormente las circunstancias empeoran y se entra en una espiral de muertes y de violencia en la que Jerry será arrestado. También aquí hay material abundante para estimular la reflexión: la avaricia, la muerte, la familia de nuevo, la traición, la valentía, la confianza... Memorable por cierto la escena en la que uno de los secuestradores intenta deshacerse del cuerpo del otro introduciéndolo en ¡una picadora de madera! Por último, *Oh Brother* es una inteligente comedia en la que, tomando como trasunto *La Odisea* de Homero, se describe la historia de tres reclusos que se fugan de una cárcel sureña y que deciden en una rocambolesca fuga salpicada de todo tipo de accidentes e incidentes grabar una canción para ganar dinero. Tienen la esperanza de encontrar un valioso tesoro, pero en el camino tendrán que sortear muchas dificultades y tratar con muchos y variados personajes. El líder de tan peculiar trío es Everett Ulises McGill (George Clooney), que no tiene problemas en “manejar” a sus compañeros de fuga dada su habilidad dialéctica y también porque, como se dice en un momento dado, es el único que domina el pensamiento abstracto. George Clooney obtuvo un merecido Globo de Oro por su actuación.

4. Sinopsis y diálogos clave

Sinopsis: *La trama se desarrolla en Texas a finales de los años setenta del pasado siglo. Un soldador con alma y modales de cowboy (Llewelyn) encuentra un extraño rastro de sangre cuando se encontraba cazando gacelas en una estepa desértica. Lo sigue y ante sus ojos, al fondo, se abre una inquietante estampa: varias rancheras aparecen diseminadas y como abandonadas en aquel solitario páramo. Se acerca con sigilo y rifle en mano. Hay cadáveres por todas partes abrasados por el sol. En uno de los vehículos encuentra varios fardos repletos de droga. En otro descubre aún con vida a uno de los narcos. Es mejicano y está moribundo. Le dice lo que él ya sabía: que alguien se ha marchado con el dinero. Llewelyn lo localiza no muy lejos de allí. Está muerto también. Le quita la maleta con el dinero que tendría que haberse entregado en la operación: dos millones de dólares. Su vida a partir de estos momentos será una pesadilla. Perseguido por los jefes de los narcos y sobre todo por Anton Chigurh, un extraño psicópata que eliminará a todo cuanto se interponga entre ambos,*

incluyendo a sus antiguos compañeros de pillaje. La película es básicamente la historia de esta peculiar persecución. Llewelyn intentará sin éxito proteger a su esposa del psicópata enviándola a Odesa con su madre, pero Anton acabará encontrándola y matándola. No sin antes haberlo matado a él, al que localiza con facilidad debido a un receptor que portaba en la maleta del dinero, a Carson Wells, un excombatiente del Vietnam que había sido enviado por un preboste de los negocios turbios (papel éste interpretado por Stephen Root) para recuperar el dinero, y a este último. El sheriff Bell, encargado del caso, le sigue el rastro continuamente a Chigurh, aunque bastante tiene con intentar comprender la lógica de lo que sucede y con corregir las interpretaciones de su torpe ayudante Wendell. Finalmente, tras haber asesinado a Carla Jean (la mujer de Llewelyn), Chigurh sufre un espectacular accidente del que sale maltrecho. Pero sobrevive.

Visto el resumen, éstos son, en mi opinión, los diálogos más importantes de la película. Los que aquellas veinteañeras ocultaban con sus murmullos y los que tuve que reconstruir algunos días después con la paciencia de un alquimista. Subrayo las frases o reflexiones que me parecen claves para la ulterior crítica filosófica.

A

(Carson Wells (Woody Harrelson) encuentra a Llewelyn Moss (Josh Brolin) recuperándose de sus heridas en un hospital de la frontera mejicana con EEUU)

- Llewelyn: ¿Y quién es ese tipo? ¿Un maldito psicópata?
- Carson: Bueno, yo no lo describiría así.
- Llewelyn: ¿Y cómo lo describirías?
- Carson: Pues yo diría que no tiene sentido del humor. Se llama Chigurh.
- Llewelyn: ¿Chingo?
- Carson: Chigurh. Anton Chigurh. ¿Sabes cómo te encontró? [...] Veo que no lo entiendes.
- [...]
- ¿A qué te dedicas?
- Llewelyn: Me he retirado.
- Carson: Y, ¿qué hacías antes?
- Llewelyn: Soldador. [...] Si puedo soldar lo sueldo.
- [...]

- Carson: Oye, tienes que darme el dinero. No tengo otro motivo para protegerte.
[...]
- Carson: ¿Cómo sabes que no va camino de Odesa?
- Llewelyn: Y, ¿qué haría en Odesa?
- Carson: Matar a tu mujer.
- Llewelyn: Tal vez debería preocuparse él por mí.
- Carson: No lo creo. Sí... No estás hecho para esto. Eres un tipo corriente que tropezó con aquellos vehículos... Me alojo en el Eaagle, al otro lado del río. Llámame cuando estés harto. Dejaré incluso que te quedes algo.
- Llewelyn: Si quisiera hacer un trato, ¿por qué no hacerlo con ese tal Chingo?
- Carson: No, no lo entiendes. No puedes hacer tratos con él. Aunque devolvieras el dinero te mataría sólo por ocasionarle molestias. Es un tipo peculiar. Incluso diría que tiene principios, principios por encima del dinero, de las drogas..., y de todo eso. No es como tú, ni siquiera como yo.

B

(Ed Tom Bell, el sheriff Bell (Tommy Lee Jones), charla con el sheriff de El Paso (Rodger Boyce), muy veterano ya, sobre lo absurdo de los crímenes de Chigurh)

- Sheriff de El Paso: Todo por el condenado dinero, Tom. El dinero y las drogas. La verdad, no hay quien comprenda nada. ¿Qué sentido tiene? ¿A qué conduce? Si me hubieras dicho hace 20 años que vería a chicos pasear por las calles de Tejas con el pelo verde y anillos en la nariz te aseguro que no te habría creído.
- Sheriff Bell: Vivir para ver. Creo que si se pierden las buenas formas se pierde todo.
- Sheriff de El Paso: Es una corriente...
- Sheriff Bell: Sí.
- Sheriff de El Paso: Una corriente de pesimismo. Pero no es lo único malo.
- Sheriff Bell: No, no es.
- Sheriff de El Paso: Sin embargo, eso no explica lo de tu hombre.
[...]
- Aunque lo que pasó en el hotel Eaagle se sale de lo normal. [...] ¿Quién hace una cosa así? ¿Cómo te defiendes de un tipo así?

C

(El sheriff Bell va a visitar a Ellis (Barry Corbin), que fuera ayudante de su abuelo, también sheriff, y que ahora vive sólo en una casa desvencijada)



- Bell: El hombre que te disparó, ¿murió en prisión? (Ellis está en una silla de ruedas)
- Ellis: En Louisiana, sí
- Bell: ¿Qué habrías hecho si lo hubieran soltado?
- Ellis: Ah..., no lo sé, nada. No habría tenido sentido.
- Bell: Me sorprende que digas eso.
- Ellis: Mira, si te empeñas en recuperar lo que te arrebataron acabas perdiendo otras cosas. Lo que hay que hacer es intentar taponar la herida. Tu abuelo no me obligó a trabajar como su ayudante... Loretta dice que lo dejas. ¿Por qué lo haces?
- Bell: No lo sé... Todo esto me supera. (Hace una mueca de sonrisa) Siempre pensé que cuando me hiciera viejo Dios irrumpiría en mi vida de algún modo..., y no lo ha hecho. No le culpo..., yo en su lugar tendría la misma opinión de él.
[...]

- Ellis: [...] ¿Te contó tu padre alguna vez como murió tu tío Mac? Le pegaron un tiro en el porche de su casa [...] Aparecieron siete u ocho hombres pidiendo esto y lo otro. El tío Mac fue entonces a buscar su escopeta, pero se adelantaron. Le mataron en la entrada. La tía Ela intentaba detener la hemorragia mientras él trataba de recuperar su escopeta. Se quedaron sobre sus caballos viéndole morir. Al cabo de un rato uno dijo algo en indio y entonces se marcharon. El tío Mac supo que había llegado su hora. Le atravesaron el pulmón izquierdo, y como se suele decir, se acabó.
- Bell: ¿Cuándo murió?
- Ellis: ¿En 1909?
- Bell: No, me refiero a si fue en el acto, aquella noche, o cuándo.
- Ellis: Creo que aquella noche. Ela le enterró a la mañana siguiente. Le cavó una fosa en aquella tierra hostil... (Mirándole fijamente) Lo que te ocurre no es nada nuevo. Esta tierra te trata con dureza. No puedes detener lo que vendrá. Las cosas no esperan a nadie. Eso es vanidad.

D

(Anton Chigurh (Javier Bardem) encuentra a Carla Jean Moss (Nelly Macdonald), la mujer de Llewelyn, y lleva a término la amenaza que le había hecho a éste)

- Carla: No tienes motivos para hacerme daño.
- Chigurh: No, pero di mi palabra.
- Carla: ¿Tu palabra?
- Chigurh: A tu marido.

- Carla: No tiene sentido. ¿Le diste tu palabra de que ibas a matarme?
- Chigurh: Tu marido tuvo la oportunidad de salvarte, pero te utilizó para intentar salvarse él.
[...]
- Carla: No tienes por qué hacerlo.
- Chigurh: Todos me dicen lo mismo.
- Carla: ¿Qué te dicen?
- Chigurh: Me dicen, “no tienes por qué hacerlo”.
- Carla: No lo hagas.
- Chigurh: De acuerdo. (Coge una moneda y la lanza al aire). No puedo hacer nada más. (Tapándola con la mano) Elige.
[...]
- Chigurh: (Endureciendo la expresión) Elige.
- Carla: No, no voy a elegir.
- Chigurh: Elige.
- Carla: La moneda no decide nada. Lo decides tú.
- Chigurh: Bueno, he llegado aquí igual que la moneda.

(Lo fatal acontece, aunque en este caso los hermanos Coen nos ahorran los detalles violentos o escabrosos)

E

(Bell, ya retirado, dialoga en su hogar con su esposa Loretta (Tess Harper))

- Loretta: ¿Cómo has dormido?
- Bell: No lo sé. He tenido dos sueños.
- Loretta: Ahora tienes tiempo para soñar. ¿Algo interesante?
- Bell: Siempre son interesantes para quien sueña.
- Loretta: (Con una mezcla de amor y condescendencia) Tom..., ¿puedes contármelo?
- Bell. Está bien. En los dos aparecía mi padre. Fue una sensación rara. Soy más viejo que él hace veinte años, así que..., él se ve más joven que yo. [...] El segundo era como si volviéramos atrás en el tiempo. Estaba atravesando las montañas de noche y cruzando aquel terrible desfiladero. Hacía frío y había nieve alrededor. Él me adelantaba y seguía adelante sin decirme ni siquiera una palabra al pasar. Iba envuelto en su manta con la cabeza gacha. Al pasarme podía ver que llevaba un fuego dentro de un cuerno como se hacía antes y veía el cuerno porque la llama que llevaba dentro lo iluminaba. En el sueño yo sabía que él iba a seguir y a encender una hoguera en medio de aquella oscuridad y aquel frío. Sabía que cuando yo llegara él estaría allí... Y me desperté.

5. Crítica filosófica

En lo primero en lo que los hermanos Coen han sido fieles a la novela de McCarthy es en el título, *No es país para viejos*. No es una cuestión trivial. El título recoge una de las ideas más importantes – aunque no la más importante – de la película, a saber, la idea según la cual los viejos son incapaces de entender el porqué de las cosas que suceden, el sentido de lo que acaece, sobre todo cuando lo acaecido es especialmente trágico y brutal. En la medida en que tanto la novela como la película son obras de arte – y lo son en grado superlativo –, ha de entenderse que, más allá de las circunstancias concretas de tiempo y lugar y más allá también de la peculiar historia que se relata, algo hay en ellas de universal o al menos de universalizable, y parte de ese “algo” hay que buscarlo en el hecho de que los viejos de cualquier tiempo y lugar, precisamente en razón de su vejez, tienen múltiples dificultades para ver una lógica, un significado, a muchas de las cosas que suceden, cuyos protagonistas son, con frecuencia, pertenecientes a cohortes más jóvenes. El sinsentido y el absurdo de lo horrendo y hasta de lo diferente en general y de los crímenes de Anton Chigurh en particular, es puesto de manifiesto reiteradamente en la película, sobre todo en los soliloquios del anciano sheriff Bell y en los diálogos entre viejos. Se ve, por ejemplo, cuando el sheriff de El Paso le dice a Bell: “Todo por el condenado dinero, Tom. El dinero y las drogas. La verdad, no hay quien comprenda nada. ¿Qué sentido tiene? ¿A qué conduce? Si me hubieras dicho hace 20 años que vería a chicos pasear por las calles de Tejas con el pelo verde y anillos en la nariz te aseguro que no te habría creído.” Y más adelante, refiriéndose a los asesinatos de Chigurh, dice: “¿Quién hace una cosa así? ¿Cómo te defiendes de un tipo así?” (cfr. diálogo B, *supra*).

En consecuencia, los problemas de adaptación y de comprensión de los viejos, así como las dificultades de la comunicación intergeneracional están presentes tanto en McCarthy como en los Coen. Problemas y dificultades que son vistas por todos ellos con cierta angustia, razón por la cual es muy probable que asintieran ante aquella frase del gran Cervantes que decía: “El que larga vida vive mucho mal ha de pasar”. Por otra parte, en *No es país para viejos*, ocurre lo que en la vida en general: los jóvenes hablan

a través de sus acciones y los viejos a través de sus palabras. Los jóvenes se dejan arrastrar por acontecimientos que muchas veces no eligen ni quieren y los viejos reflexionan sobre ellos, casi siempre con sorpresa y estupor.

Ahora bien, no hay que detenerse aquí en la interpretación. En realidad la cuestión es más profunda y radical. No es exactamente que los viejos no entiendan ni hayan entendido nunca en ningún lugar lo que les pasa a los jóvenes. Es que lo que les pasa a los jóvenes – y como decía antes lo que acaece en general – es literalmente incomprensible, absurdo. En efecto, la realidad es absurda siempre y este absurdo se explicita de manera cruel ante hechos horribles. Los viejos no escapan de este absurdo pero pueden, a diferencia de los jóvenes, verlo y reflexionar sobre él. Quizá pueda interpretarse como sabiduría este leve consuelo que otorga la visión del sinsentido propia de quien hace tiempo que se alejó de la vorágine del vivir. En el diálogo entre el sheriff Bell y Ellis, quizá el diálogo más esclarecedor de la película, se observa cómo el crimen que paraliza el sentido y anula la comprensión – aunque no impide que “la vida siga” – ha existido siempre: “¿Te contó tu padre alguna vez como murió tu tío Mac? Le pegaron un tiro en el porche de su casa [...] Aparecieron siete u ocho hombres pidiendo esto y lo otro. El tío Mac fue entonces a buscar su escopeta, pero se adelantaron. Le mataron en la entrada. La tía Ela intentaba detener la hemorragia mientras él trataba de recuperar su escopeta. Se quedaron sobre sus caballos viéndole morir. Al cabo de un rato uno

dijo algo en indio y entonces se marcharon. El tío Mac supo que había llegado su hora. Le atravesaron el pulmón izquierdo, y como se suele decir, se acabó.” Y por si hubiera alguna duda acerca del carácter recurrente de todo Ellis apostilla poco después: “Lo que te ocurre no es nada nuevo” (cfr. diálogo C, *supra*).

Que la realidad fue, es y siempre será un sinsentido, quizá incluso un contrasentido, es lo que permite encuadrar esta película dentro de lo que en otra parte he llamado “cine nihilista”. El nihilismo que predomina en ella es, como suele suceder en las películas que se inscriben en esta tradición, un nihilismo moral: “[...] el nihilismo del que se ha nutrido cierta tradición de cineastas remite más bien al llamado nihilismo moral, es decir al nihilismo que niega la existencia de valores morales válidos y que muy frecuentemente concluye con un lema muy caro a sus partidarios: ‘todo es vano’. Si

todo es vano nada merece la pena, y si nada merece la pena la vida carece de sentido. En la mayoría de sus linajes el nihilismo es pariente cercano del pesimismo y de la pasividad”.³ La constatación de la ausencia de un sentido en la vida, la perplejidad y parálisis ante lo horrible que ya he comentado, es asumido por los viejos de la película más con resignación que con dolor, más con melancólica tristeza que con trágica desesperación. Para quien piense que cuando relaciono esta película con el tema del sentido de la vida estoy arrojando el ascua a mi sardina le regalo esta significativa frase de McCarthy, el padre de la criatura que aquí estamos analizando: “Sólo me interesan los autores que tienen negocios con la vida y la muerte. Para mí, Proust y Henry James no son literatura”.⁴

Ahora bien, llegados a este punto nos encontramos con un problema mayor. La actuación de Anton Chigurh, sencillamente capital en la película, sin duda alguna el corazón de la trama que en ella se plantea, no parece absurda ni contradictoria. Ejecuta sus planes con una lógica implacable y persigue su objetivo (los dos millones de dólares) con frialdad e inteligencia. Actúa con sentido (finalidad, intención, significado, objetivo), como también actúa con sentido Llewelyn Moss en su afán por protegerse él y proteger a su mujer del asesino y huir con el dinero. No obstante, el sentido local y particular de unas acciones o de unos personajes no otorga un sentido global a la realidad en la que se desenvuelven, y puede incluso – como es este caso – ser precisamente el desencadenante para que esta realidad más global e inclusiva carezca de sentido. Es decir, una realidad global e inclusiva, un marco global de referencia, unos parámetros definidos, devienen en algo absurdo cuando los sentidos (forzosamente particulares) que se entretajan – en el mejor de los casos – o yuxtaponen en su seno o no ofrecen una resultante previsible, o carecen de valor (moral).⁵ Desde este punto de vista, para los viejos de *No es país para viejos* la realidad es absurda porque los “sentidos” que imprimen a sus acciones los más jóvenes – sobre todo Anton Chigurh – son a un tiempo inmorales e inesperados.

³) Díaz Díaz, Laura y González Fernández, Javier: *Escapando de Matrix*, Eikasía Ediciones, Oviedo, 2007, p. 99.

⁴) Citado por Chus Neira en “Cormac McCarthy, el gigante americano”, *La Nueva España*, 14 de Febrero de 2008, suplemento 793, pp1-2.

⁵) Para examinar los problemas que suscita la coordinación de los sentidos particulares con un sentido global y lo delicado o incluso falaz que resulta en muchas ocasiones hablar de “sentidos globales” cfr. *El sentido de la vida*, de Gustavo Bueno, Pentalfa Ediciones, Oviedo, 1996.

Con todo, no es aceptable ni suficiente decir que la realidad descrita es absurda porque la actuación de Chigurh no encaja con un marco moral que se toma como referencia. Habría que probar que el marco moral de los ancianos es mejor que el de Chigurh, y eso, desde una perspectiva filosófica competente llevaría su tiempo. Habría que mostrar la necesidad de poseer un marco moral de referencia, comparar unos marcos morales globales de referencia con otros...

En realidad, el problema que plantea esta película y la novela en la que se inspira es más un problema lógico o dialéctico que moral. McCarthy y los Coen parecen haber quedado fascinados, como casi todo el mundo por otra parte, por la “astucia del mal”. Y la fascinación – que no la sorpresa –, queridos lectores, es enemiga mortal de la Filosofía. Anton Chigurh es presentado de manera inequívoca como un tipo extraordinario. El psicópata en general es visto con indisimulada, aunque sometida, admiración, y el hecho de que sea capaz de actuar eficazmente y de dotar a sus acciones de un sentido parece ser suficiente para “tapar” la inmoralidad de sus acciones. Hay una especie de “exaltación de la coherencia” en casi todas las películas sobre psicópatas y *No es país para viejos* no es una excepción. Carson Wells le recuerda a Llewelyn Moss que él a diferencia de Chigurh es una persona corriente, uno más del montón. Incluso insinúa que el marco moral de referencia de Chigurh no sólo es distinto sino superior al suyo: “Incluso diría que tiene principios, principios por encima del dinero, de las drogas..., y de todo eso” (cfr. diálogo A, *supra*). Pero insisto, la principal objeción filosófica que cabe hacer a la película es lógica, no moral.

Anton Chigurh actúa, que duda cabe, con cierta coherencia, con cierto sentido. Elimina los obstáculos que se interponen en su camino para obtener el dinero. En su delirio – visto desde afuera, obviamente– parece representarse a sí mismo como una especie de superhombre que tiene la extraña potestad de decidir sobre el destino de los demás. El hombre tiene un margen de posibilidades a la hora de elegir su futuro, pero tomada una decisión ha de ser coherente con la misma y llevarla hasta sus últimas consecuencias. Hay que aceptar el destino que en parte nos imponen y que en parte nos hemos autoimpuesto. Así, en un momento determinado conmina a un pobre vendedor a que elija entre la cara y la cruz de una moneda. El hombre elige a su pesar, acierta y Chigurh le perdona la vida. Podría haber fallado y entonces Chigurh le habría matado o

podría haberse negado a elegir, como hizo Carla Jean Moss (cfr. diálogo D, *supra*), en cuyo caso correría la misma suerte. Hay que aceptar – piensa Chigurh– el destino. Es lo que hizo el vendedor. Es lo que debería haber hecho Carson Wells cuando sentado frente a él sabía que lo iba a matar e intentó en vano llegar a un acuerdo con su asesino: “Deberías aceptar tu situación. Sería mucho más digno”, le dijo Chigurh. Tampoco aceptó su destino, esto es el escaso margen de actuación que le daba Chigurh, Llewelyn Moss. Chigurh le dio dos posibilidades: o entregarle el dinero y salvar a su mujer o no entregárselo y que su mujer fuera asesinada. La muerte del propio Llewelyn se da por hecha y no entra en el trato: “Aunque devolvieras el dinero te mataría sólo por ocasionarle molestias”, había sentenciado ya antes Carson Wells. “No puedes detener lo que vendrá”, dijo en su momento Ellis. Llewelyn no entrega el dinero y Chigurh lo elimina.

Pues bien, no se trata de juzgar la moralidad en la actuación de Chigurh o sus peculiares paranoias demiúrgicas, no. Se trata de constatar que a su peculiar lógica del sentido no se le opone lógica alternativa ninguna en ningún momento de la película. A lo más que llegan es a decirle “No tienes por qué hacerlo”. En efecto, esto le dice Carson Wells y más tarde Carla Jean Moss (cfr. diálogo D, *supra*). Nada más. Ahí se acaba el “debate dialéctico”, ahí se percibe la recurrente fascinación por el mal. Nada nuevo en este tipo de películas. Lo habitual es que al malvado “nadie le tosa” dialécticamente. Otras películas, sin embargo, oponían al psicópata un mínimo de resistencia. Pienso, por ejemplo, en *Seven*, que aun siendo una buena película, es inferior a *No es país para viejos*. Sin embargo, había en Brad Pitt y sobre todo en Morgan Freeman un cuestionamiento razonable del proceder del asesino (Kevin Spacey).

Llegamos al final que tan indiferente dejaba a mi amigo, el ex concejal.⁶ Bell dialoga con su esposa Loretta. Le cuenta un sueño (cfr. diálogo E, *supra*). Nada radicalmente nuevo aporta su narración pero sí sirve para redondear el sentido del film y para apuntalar una idea básica que antes había asomado levemente. Al habitual tono de

⁶) Sin embargo es un final que ha dado que hablar: “Lo más comentado de *No es país para viejos* es su final, una conclusión nada convencional para un filme nihilista de suspense y violencia fiel hasta en las comas a la novela del mismo título de Cormac McCarthy”. Rocío Ayuso en “El humor violento une a Bardem y los Coen en el camino al Óscar”, *El País*, 8 de febrero de 2008, p. 44.

retirada y abatimiento que preside toda su actuación, Bell añade ahora la añoranza por un tiempo perdido en el que ansiaba encontrar asideros a los que agarrarse o con los que protegerse. “Siempre pensé que cuando me hiciera viejo Dios irrumpiría en mi vida de algún modo..., y no lo ha hecho”, confesaba en su conversación con Elis. Dios siempre calló. Antes y ahora. Pero al menos antes tenía un padre que le daba calor cuando tenía frío y esperanza cuando le invadía miedo, un padre que le daba seguridad y protección, como en cierta forma insinúa en un sueño: “El segundo era como si volviéramos atrás en el tiempo. Estaba atravesando las montañas de noche y cruzando aquel terrible desfiladero. Hacía frío y había nieve alrededor. Él me adelantaba y seguía adelante sin decirme ni siquiera una palabra al pasar. Iba envuelto en su manta con la cabeza gacha. Al pasarme podía ver que llevaba un fuego dentro de un cuerno como se hacía antes y veía el cuerno porque la llama que llevaba dentro lo iluminaba. En el sueño yo sabía que él iba a seguir y a encender una hoguera en medio de aquella oscuridad y aquel frío. Sabía que cuando yo llegara él estaría allí... Y me desperté.” (cfr. diálogo E, *supra*).

Antes de que esta conversación se produzca Chigurh ha tenido un accidente. Acaba de matar a Carla y conduce un vehículo tranquilamente cuando un terrible impacto le deja

malherido. Ellis tenía razón. Es vanidad no resignarse a la suerte que el destino depara a cada uno, es vanidad intentar detener lo que vendrá...

Cuando escribo estas líneas me llega la información de que *No es país para viejos* ha sido la gran triunfadora en el reparto de los “óscars” de este año. No podía ser de otra forma.