

No es país para viejos, de Ethan y Joel Coen

Golpe al sueño americano

Ernesto Pérez Morán*



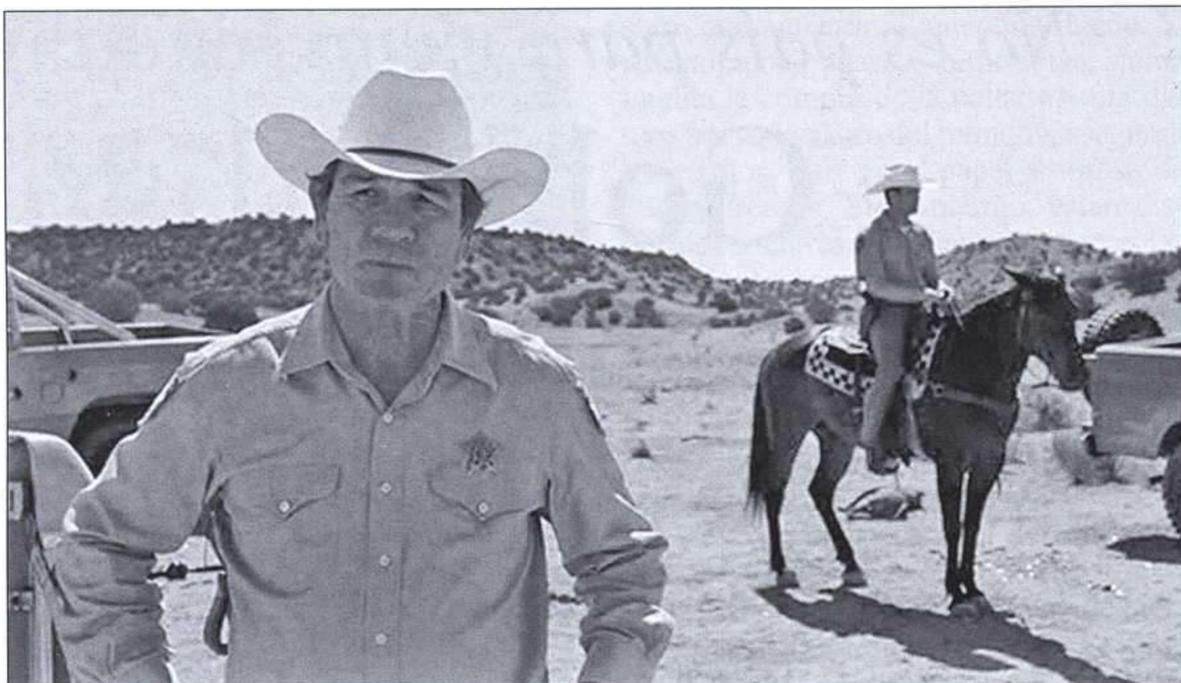
El oscarizado Javier Bardem encarna a un despiadado asesino.

La concesión del Oscar a la mejor película es una ocasión pintiparada para analizar con detenimiento la última obra de los hermanos Coen. El galardón a Javier Bardem y el virtuosismo de los directores apenas ha dejado espacio al estudio de otro aspecto igual de interesante: No es país para viejos es un ejemplo perfecto de cómo llevar a la pantalla una novela, la de Cormac McCarthy, que parece haber sido ideada para ello.

McCarthy era casi desconocido hasta 1992, fecha en que vio la luz la primera entrega de su trilogía sobre la frontera, *Todos los caballos bellos*, adaptada al cine por Billy Bob Thornton en el año 2000. Pero, curiosamente, esas páginas marcan un punto de inflexión en su trayectoria, perdiendo parte del tenebrismo que caracterizó a su autor desde que en 1961 se estrenase con *El guardián del vergel*. Hasta entonces, sus constantes temáticas, que recuperará posteriormente, son una premonitoria disección del fenómeno de la violencia y la descripción de un mundo, el actual, que viene a resquebrajar otro anterior regido por el honor y la costumbre. McCarthy suele ilustrarlo a través del *Far West* norteamericano y de unos personajes desprovistos de su aura mítica...

La leyenda del maletín sin nombre

El texto del escritor estadounidense, titulado en el original *No Country for Old Men* y publicado en 2003, precede en el tiempo a *En la carretera*, uno de los mejores libros contemporáneos. Antes de recibir el Premio Pulitzer en 2006 por esta creación donde seres desgarrados vagan sin rumbo en un ambiente hostil y que profundiza en las relaciones paterno-filiales, McCarthy abordaba en *No es país para viejos* —obra menor, si se compara con otras suyas y pensada más para una previsible traslación al celuloide— un relato coral que gira en torno a una explanada sembrada de cadáveres tras un intercambio de droga por dinero que acaba a tiros. En ese escenario aparece un cazador, Llewelyn Moss, quien encuentra un solo superviviente que le pide agua con insistencia y un maletín con más de dos millones de dólares. Ignora al moribundo y se lleva el bolso, pero, presa del remordimiento, decide regresar durante la noche con una garrafa. Cuando llega al lugar, unos mexicanos le sorprenden y tiene que emprender una huida desesperada. Varios son sus perseguidores: el temible Anton Chigurh, psicópata sanguinario que sin embargo se rige por ciertos principios irrenunciables; los mexicanos, un grupo que nunca sale del anonimato; Car-



Tommy Lee Jones como el sheriff Bell.

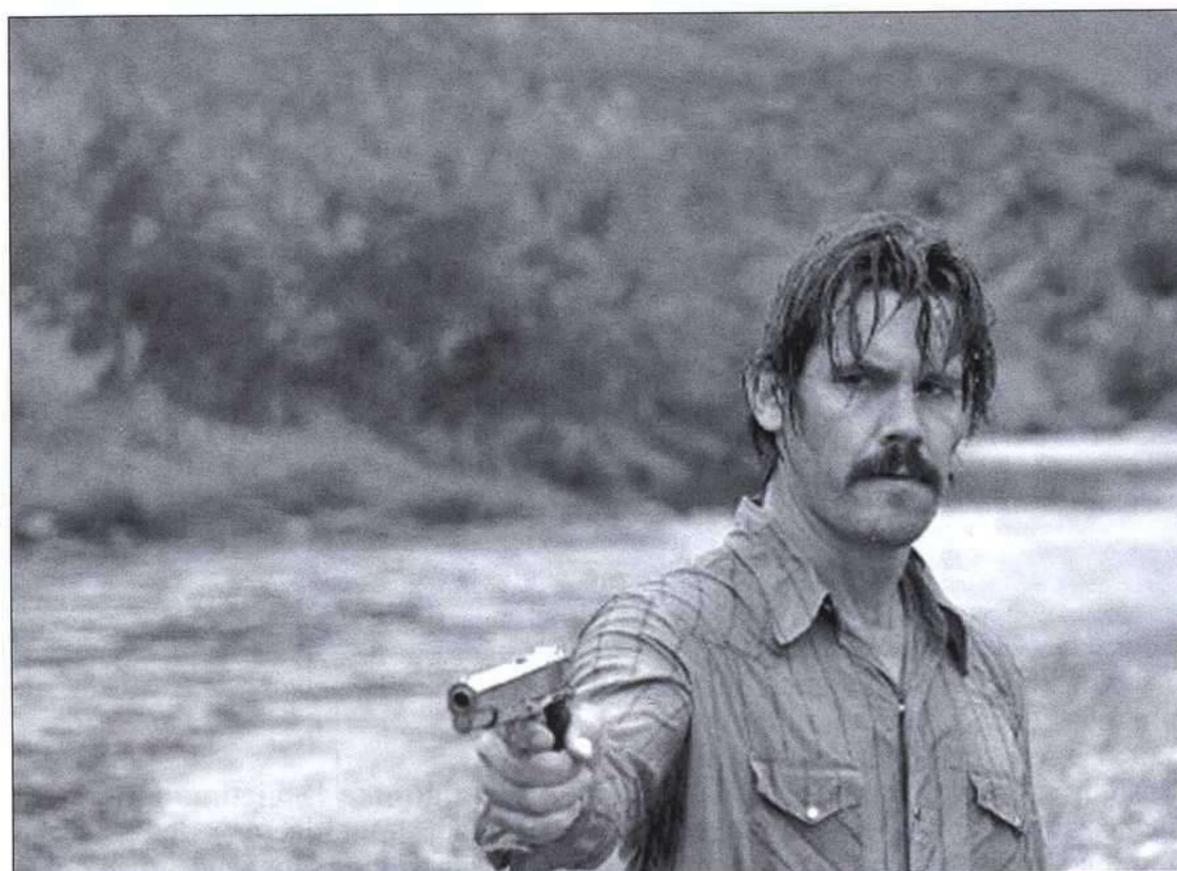
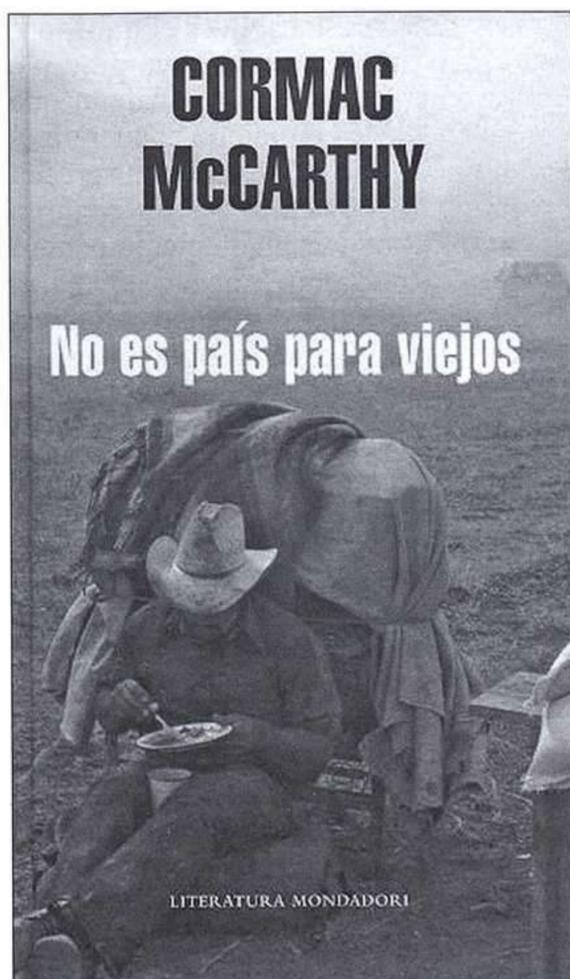


Anton Chigurh es un psicópata sanguinario que, sin embargo, se rige por ciertos principios.

son Wells, contratado por el dueño del dinero para recuperarlo, y el *sheriff* Bell, una figura de los viejos tiempos, superado por los acontecimientos y a quien nadie toma en serio.

Moss, por su parte, tiene que darle explicaciones a su mujer, lidiar con la madre de ésta y que acepte escapar con su hija adonde no puedan encontrarlas, huir de los disparos de los pistoleros y poner el botín a buen recaudo. Con ese fin recorre páramos resacos, fronteras vigiladas y gélidos moteles, sin advertir que

en el maletín hay un transpondedor que permite a Chigurh localizarle. El asesino a sueldo va pertrechado con una pistola de aire comprimido que utiliza para hacer saltar las cerraduras de las puertas o disparar a la gente en la cabeza. Su impasibilidad a la hora de matar y la frialdad con la que desarrolla su trabajo dibujan un personaje fascinante en su coherencia: a alguna de sus víctimas les da la oportunidad de jugarse a cara o cruz si acaba con ellos o no —la persona en cuestión debe elegir, pues en caso



La película de los Coen es un ejemplo perfecto de cómo llevar a la pantalla una novela que parece haber sido ideada para ello.

contrario «no sería justo»—, cuando consigue el dinero lo devuelve a sus dueños y nunca incumple una promesa. De «hombre de principios» le califica el cazarrecompensas Carson Wells, si no fuera porque elimina —y los asesinatos se narran como algo cotidiano— a quien le causa molestias.

El trío protagonista lo completa el *sheriff* Bell, un insignificante veterano de guerra que no infunde ningún respeto. Bell es consciente de eso y admira a los antiguos agentes del orden que solían ir desarmados, seguros del miedo que generaba su sola presencia. Y asiste con estupor a la sangrienta confrontación desatada a partir de ese intercambio en pleno desierto; tiene un ayudante tonto de remate; siempre llega tarde a la escena de los sucesivos crímenes, y sigue la pista de Moss intentando protegerle de una suerte que en el desenlace se revela inevitable.

La novela compone alrededor de ellos una sólida galería de secundarios, crea una atmósfera crepuscular, en un contexto de violencia extrema, y ofrece unos diálogos absolutamente cinematográficos que parecen sacados de alguna

película de cine negro. De hecho, esas réplicas cortantes cubren las páginas y son ya un guión en potencia, estructurado por los monólogos de Bell, que abren y cierran la narración. El punto de vista varía en torno a los tres personajes centrales, dando al principio más peso a Moss para luego cedérselo al *sheriff*, quien se dará cuenta de que su país es duro con la gente, y especialmente con los viejos. Decide jubilarse, admitiendo su derrota, y despierta de su sueño...

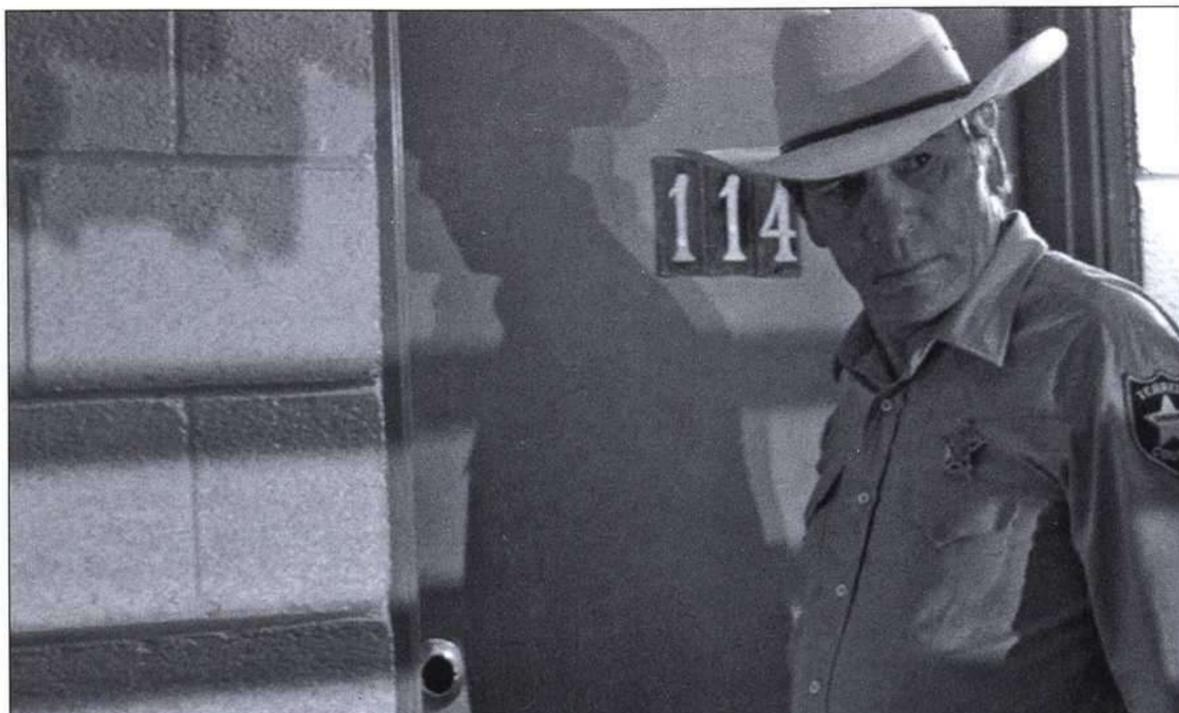
Centauros en el desierto

Así termina el texto y de idéntica forma lo hace el último filme de los Coen. Los artífices de obras maestras como *Fargo* (1996) —principal antecedente de ésta— o *Muerte entre las flores* (*Miller's Crossing*, 1990), proponen una fiel e innovadora adaptación que lleva a cabo, entre otras, cuatro tareas destacables: elimina elementos importantes pero prescindibles con respecto a la fuente, confiere una «imagen» a los personajes, saca el mayor partido posible a los obje-

tos que aparecen en el referente y se muestra respetuosa con el espíritu de Cormac McCarthy, aunque tamiza los aspectos ideológicos más discutibles.

Los fantasmas que acosan a Bell —su cobardía en el frente, que a pesar de todo le reportó una condecoración, y los remordimientos por haber promovido la condena de un chico a la silla eléctrica— se obvian, si bien se mantiene esa añoranza por los viejos tiempos que da título a un largometraje en el que él tarda media hora en hacer acto de presencia. La mayor profundidad de Chigurh, que desvela sus sentimientos, se reduce al esbozo, muy atrayente, de un tipo gélido y demente. Y se suprimen muchas cavilaciones de Llewelyn Moss, así como la relación que establece con una joven a quien recoge haciendo autoestop y que aquí queda convertida en una fugaz cazahombres...

A todos ellos se les dota de caras conocidas y gestos personalísimos. Es difícil imaginar un actor más adecuado para encarnar a Bell, ese lúcido y resignado perdedor, que Tommy Lee Jones. No es el típico agente perspicaz ni el héroe que instaura el orden —figuras



El sheriff Bell es un pobre diablo sobrepasado por los acontecimientos.

a las que nos ha acostumbrado el épico cine estadounidense—, sino un pobre diablo sobrepasado por los acontecimientos que despierta sabiéndose vencido, acomplejado por su impotencia. La mirada perruna de Lee Jones lo refleja con meridiana claridad, aunque su porte y su manera de hablar remitan sin disimulo, igual que el resto de la película, al género del *western*. Con la variante de que él debe pedir prestados los caballos... Hasta de eso le han desposeído, como si se tratase de un moderno Tom Doniphon, el verdadero protagonista de *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), un vaquero en el oca-so cuyo tiempo ya ha pasado.

Josh Brolin pone rostro a Moss, experto cazador involucrado en un asunto que también le viene grande y cuya fortaleza inicial de *cowboy* va desmoronándose. En ese ambiente adverso, él será el único personaje que ceda a la caridad: volverá para socorrer a quien le pidió agua y eso le costará la vida en un mundo de asesinos entre los que despunta Anton Chigurh. Javier Bardem—con un irrisorio peinado, en la veta bufonesca de los Coen— construye con mimo y talento un sujeto terrorífico, indestructible y fiel a su propia filosofía. Ejecuta sin inmutarse y a veces se permite ciertos juegos. En una ocasión entra en una gasolinera y, molesto con el dueño, le dice que se apueste a cara

o cruz algo que la víctima ignora. El espectador—y el lector, pues el pasaje es muy similar— sabe ya de qué va y la tensión crece mientras Chigurh come anacardos con parsimonia y observa fijamente a su presa. Al final, el hombre acierta y se salva, sin haber sido consciente del peligro que ha corrido al toparse con alguien que mata por placer, armado con una pistola convencional y otra de aire comprimido de las utilizadas para sacrificar a las reses en los mataderos.

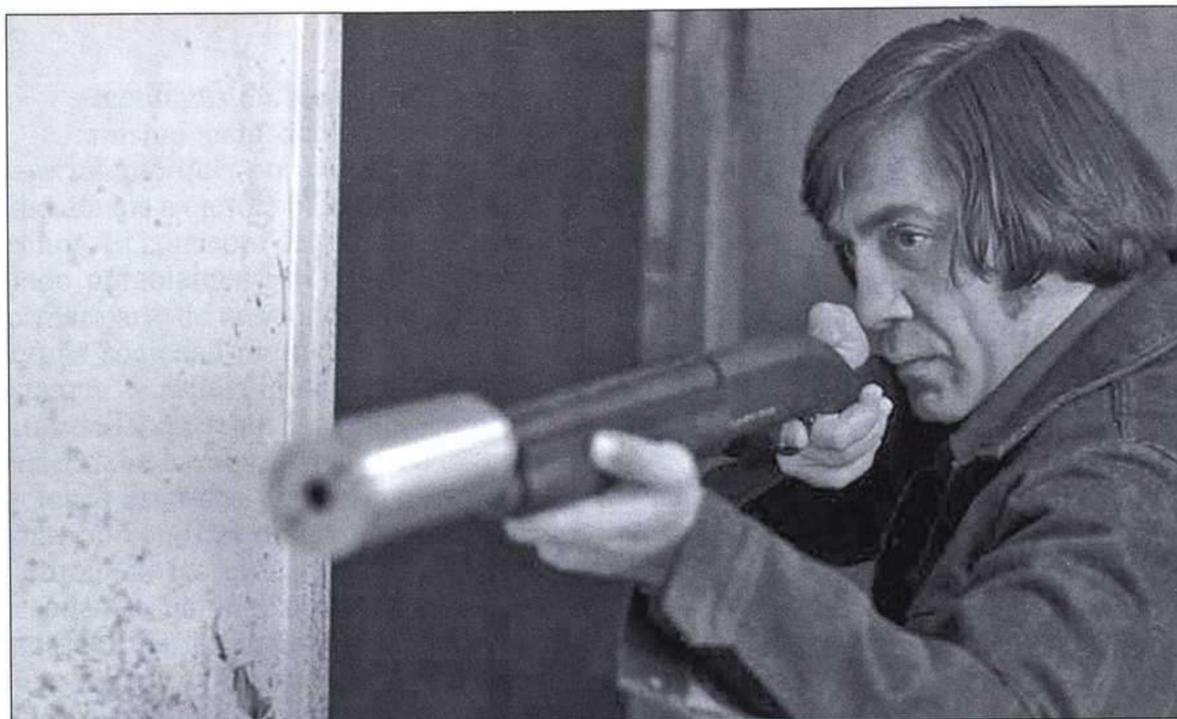
Éste es uno de los objetos significativos de la novela, que los Coen explotan con habilidad. Lo que en aquélla se describe como «el clic metálico del percutor y el silbido neumático» es uno de los sonidos reconocibles de la película—junto a las agudas e inolvidables detonaciones que llenan la narración— y los diferentes usos que Chigurh da a este instrumento abren muchas posibilidades: con él asesina a algunas víctimas disparándoles en la frente, a corta distancia y sin dejar heridas de salida, lo que constituye una incógnita para la policía; y fuerza las puertas, haciendo saltar su cilindro con el perno de la pistola. El *sheriff* descubre huellas circulares en las paredes, provocadas por las cerraduras, o ve que faltan los cilindros, por lo que sabe quién ha estado allí. No será necesario enumerar la cantidad de oportunidades que surgen a la hora de manejar elipsis y encuadres de forma sugerente.

Otro objeto destacable es el transpondedor que lleva Chigurh, cuyo pitido le informa de la cercanía del maletín que busca. La escena en la que encuentra el motel donde está Moss mientras crecen los pitidos del artefacto es un ejemplo de cómo introducir un elemento sonoro con el fin de complementar lo meramente narrativo. Y también se pueden citar las botas de ambos, signo visual de sus apariciones—ninguno de los tres protagonistas comparten plano a lo largo del filme— y vehículo de la elipsis: cuando Chigurh mata a Carson Wells, levanta sus botas para que no se le ensucien; al hacer lo propio con la esposa de Moss, a la que impone el juego de la moneda, basta verle saliendo de la casa y mirándose las suelas para advertir lo que ha hecho, a pesar de que se haya hurta-do el asesinato a sangre fría. Y la muerte de Moss se elide mediante un cambio de perspectiva: él conversa con una mujer que intenta seducirle en un motel, y con un fundido en negro se pasa directamente a la llegada del *sheriff*, que descubre el cuerpo inerte de Llewelyn. Una elipsis excepcional que subraya lo que en ese momento es relevante: la toma de conciencia y la revelación de una realidad más amplia.

Hombres violentos

Por último, se ven atenuadas, aunque laten bajo el cañamazo argumental, algunas lecturas en clave ideológica que McCarthy ponía sobre el tapete. La nostalgia por esos *old times* de *sheriffs* aguerridos y *tough guys* es un arma de doble filo, una especie de romanticismo perverso e indudablemente atractivo, pues esa referencia tiene la carga genérica del magnético pero sanguinario Oeste americano. La pena de muerte, la existencia de Dios o las generaciones de «pelo verde y huesos en la nariz» son temas cuyo tufillo no muy progresista convive con las continuas alusiones a Vietnam. Porque aquella guerra funciona hoy como un precedente de Irak y es esgrimida por muchos cineastas a modo de metáfora de la putrefacción del país.

Ya en *En el valle de Elah* (*In the Valley of Elah*, Paul Haggis, 2007), de nuevo con Tommy Lee Jones a la cabeza del re-



Bardem construye con mimo y talento un sujeto terrorífico.

parto, otro veterano de Vietnam destapará las miserias de «la tierra de la gran promesa», a la que se rinde pleitesía con esa bandera invertida, simbolizando los problemas por los que atraviesa la nación. Y es que, también en *No es país para viejos*, siempre parece estar por encima de todo esa patria, incluso para los llamados demócratas que no se atreven a ir más allá y denunciar desde dentro, olvidándose de banderas y hendiendo el bisturí en un lugar que se descompone igual que los cadáveres que van quedando esparcidos sin que nadie los recoja en el filme de los Coen.

Sea como fuere, lo anterior se completa con un *tempo* moroso y la técnica perfecta de los realizadores. La secuencia del arranque, en la que el ayudante del *sheriff* lleva preso a Chigurh —en la novela se explica que él se deja detener para demostrarse a sí mismo que puede escapar— es ilustrativa. La cámara encuadra de frente al primero, que habla por teléfono, y, en segundo término, se ve desenfocado a Chigurh, quien se libera de las esposas y coge al policía por el cuello. Después, un plano cenital capta el forcejeo de los dos hombres en el suelo y al final sólo se ven las marcas de los zapatos en el linóleo... Sin alardes, música ni aspavientos innecesarios, este comienzo impacta por su desnuda crueldad. Algo análogo ocurre con la mencionada escena de la gasolinera, donde la interpretación de Bardem prima sobre

el *raccord*. Construida en torno a una sucesión de planos y contraplanos, los fallos son constantes: mientras Bardem come frutos secos, se rompen en varios momentos las reglas de la continuidad. Es como si los Coen —que montan sus películas bajo el seudónimo de Roderyck Jaynes— hubieran seleccionado los planos sobresalientes en cuanto a la actuación, confiando en que el espectador, debido a la potencia de la escena, no advierta los saltos o errores.

Una apuesta que sale bien, y tiene su precedente en la labor de la montadora de Martin Scorsese, Thelma Schoonmaker. Ella y el cineasta neoyorquino suelen elegir para las secuencias más intensas las tomas en las que mejor estén los actores y se olvidan del *raccord*. El resultado son unos pasajes escalofriantes en películas como *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990) o *Casino* (1995), donde el público no se fija en esos «pequeños errores».

Es llamativo comparar este somero análisis de los rasgos fundamentales con el mensaje nodal de las dos obras —la literaria y la cinematográfica—; colocar una encima de la otra, como dos transparencias superpuestas, y recordar uno de los monólogos de Bell. Cuando dice «A veces me pregunto cómo actuarían los de los tiempos pasados en esta época», se podría responder —trasladando el interrogante a los directores de la vieja escuela— que, tal vez, si John Ford o Howard Hawks volviesen, harían una película similar a *No es país para viejos*, firmada en cambio por dos autores de un cine a la contra de las modas y los modos de hacer imperantes que siguen vendiendo cínicamente el *American Dream* como algo real o viable. ■

*Ernesto Pérez Morán es crítico de cine.

Ficha técnica

No es país para viejos
Cormac McCarthy.

Trad: Luis Murillo Fort. Barcelona: Mondadori, 2006.

Versión cinematográfica

No es país para viejos (*No Country for Old Men*)

Dir: Ethan Coen y Joel Coen. Prod: Ethan Coen, Joel Coen y Scott Rudin para Paramount Vantage y Miramax Films (Estados Unidos, 2007). Guión: Ethan Coen y Joel Coen, basado en la novela homónima de Cormac McCarthy. Intérpretes: Tommy Lee Jones (*sheriff* Bell), Javier Bardem (Anton Chigurh), Josh Brolin (Llewelyn Moss), Woody Harrelson (Carson Wells), Garrett Dillahunt (agente Wendell), Kelly Macdonald (Carla Jean Moss), Tess Harper (Loretta Bell).