

Érase una vez en Anatolia: con la moral bien alta

Iñigo Marzabal

Prof. de Narrativa Audiovisual e Historia del Cine. Universidad del País Vasco

El cineasta turco Nuri Bilge Ceylan es, entre nosotros, un ilustre desconocido. Ilustre, porque dos de sus últimas películas han sido premiadas con los más importantes premios del más prestigioso de los Festivales de Cine: Cannes. Allí obtuvo en el año 2008 el de mejor director con su *Tres monos* (Üç Maymun); allí también la Palma de Oro a la mejor película en su hasta ahora última edición con *Sueño de invierno* (Kis uykusu, 2014). Desconocido, porque pese a este palmarés, su cine pasa de puntillas por nuestras salas, deteniéndose ocasional y brevemente en alguna pequeña sala de versión original. Las líneas que siguen pueden ser, por lo tanto, una buena ocasión para acercarnos a su cine, tanto por sus valores intrínsecamente cinematográficos, como por la reflexión moral que desde él se proyecta. La película elegida es la situada entre las dos mencionadas más arriba. Se trata de *Érase una vez en Anatolia* (Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011), con la que, también en Cannes, consiguió el Gran Premio del Jurado. La historia es muy sencilla: un grupo de hombres (policías, soldados, un fiscal y un médico), acompañados por dos hermanos, asesinos confesos, viajan toda una noche en un convoy de tres vehículos a la búsqueda de un cadáver que estos han enterrado en algún lugar de las desoladas colinas de Anatolia.

El cineasta turco Nuri Bilge Ceylan es, entre nosotros, un ilustre desconocido. Ilustre, porque dos de sus últimas películas han sido premiadas con los más importantes premios del más prestigioso de los Festivales de Cine: Cannes. Allí obtuvo en el año 2008 el de mejor director con su *Tres monos* (Üç Maymun); allí también la Palma de Oro a la mejor película en su hasta ahora última edición con *Sueño de invierno* (Kis uykusu, 2014). Desconocido, porque pese a este palmarés, su cine pasa de puntillas por nuestras salas, deteniéndose ocasional y brevemente en alguna pequeña sala de versión original. Las líneas que siguen pueden ser, por lo tanto, una buena ocasión para acercarnos a su cine, tanto por sus valores intrínsecamente cinematográficos, como por la reflexión moral que desde él se proyecta. La película elegida es la situada entre las dos mencionadas más arriba. Se trata de *Érase una vez en Anatolia* (Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011), con la que, también en Cannes, consiguió el Gran Premio del Jurado. La historia es muy sencilla: un grupo de hombres (policías, soldados, un fiscal y un médico), acompañados por dos hermanos, asesinos confesos, viajan toda una noche en un convoy de tres vehículos a la búsqueda de un cadáver que estos han enterrado en algún lugar de las desoladas colinas de Anatolia.

En la presentación de la película en el London Film Festival el director dejó bien claras cuáles eran sus intenciones: "Con esta película pretendía mostrar los recovecos del alma humana". Y, más adelante: "Por encima de todo, mis películas son sobre el mundo interior de las personas". Así nos es señalado programáticamente en el pre-

genérico del relato, en la breve escena que abre la película y antecede a los títulos de crédito. Desde el exterior, la cámara enfoca la ventana de un edificio cuyo interior permanece difuminado; lentamente se acerca hasta mostrarnos lo que ocurre dentro de la estancia. Allí, tres hombres - luego sabremos que son los dos asesinos y su víctima- comen y beben, charlan y rien; fuera de campo oímos ladrar a un perro; un trueno anuncia la próxima tormenta. Todo ha sido expresado en un solo plano pues la película nos invita a un viaje, amenazante y tormentoso, del exterior al interior, o mejor todavía, de lo exterior a lo interior. Ese es uno de los grandes desafíos del cine, cómo, por su propia materialidad, quedándose en la superficie de las cosas, mostrar su interioridad. De ahí la recurrencia al motivo del viaje. En cine, todo itinerario exterior es movimiento interior, todo decurso físico es transformación existencial. Se viaja por fuera para hacerlo hacia adentro.

También en esta película se viaja. Viaje que adquiere forma de búsqueda. Búsqueda que, a su vez, cumple una doble función en la narración. Es excusa y metáfora al mismo tiempo.

La importancia de las narraciones: matriz de significación

Por una parte, por lo tanto, es excusa, es el pretexto narrativo para que los diferentes personajes interactúen entre ellos. El objeto de la película no es averiguar dónde está enterrado el cuerpo del asesinado, como bien se nos anuncia desde el título: "Érase una vez...", la forma canónica del inicio de los cuentos. Así, todo el relato no puede dejar de verse sino como un gran contenedor de relatos. De tal manera que, en torno a esa búsqueda, los diferentes personajes irán desgranando progresivamente retazos de historias; alrededor de esa pesquisa se van a tejer diferentes narraciones sobre cuestiones que atormentan a los diferentes personajes: la del comisario y su hijo enfermo crónico, la del jefe del poblado en el que recalán y sus problemas con el cementerio, la del fiscal y su mujer suicida o la del médico y su dolorosa ruptura amorosa.

¿Por qué narrar? ¿Por qué esa trascendencia concedida al acto de narrar? De entre todas las razones que se pueden aducir, podemos detenernos en dos. Por una parte, una narración es una estructura de inteligibilidad. No es un mero agregado, más o menos azaroso, de acontecimientos. Contar implica, en primer término, relatar, narrar; en segundo, enumerar, dotar de un orden a una serie dada de elementos. Planteamiento, nudo y desenlace; núcleos y catálisis; peripecias y anagnórisis; causalidad y lógica narrativas. Todo un complejo entramado destinado a dar sentido, a hacer inteligible lo que se relata. La realidad no habla por sí misma. Somos nosotros los que la hacemos expresarse a través de ese poderoso instrumento que es el lenguaje. Tendemos a narrativizarlo todo como un modo de dotarlo de sentido. Quién, qué, cómo, cuándo, dónde, por qué son adverbios de carácter interrogativo eminentemente narrativos. También nosotros tendemos a organizar narrativamente nuestra existencia. Cuando alguien nos pregunta ¿quién eres?, en realidad nos conmina a que narremos nuestra biografía como si de un relato se tratara.

Por otra parte, una narración también es un modo de razonamiento moral. El tipo de racionalidad más adecuado, por ejemplo, a la realidad clínica y a los problemas éticos que de ella se derivan, no es el de la racionalidad objetiva desencarnada, sin carne, meramente formal, procedimental, sino, fundamentalmente, una racionalidad narrativa. Así, la racionalidad narrativa se adivina como racionalidad prudencial y responsable, como constante reevaluación entre los principios abstractos y objetivos y la realidad del paciente que se antoja concreta y subjetivamente vivida. Si la medicina y la ética se pretenden humanas,

de este mundo, no pueden obviar aquello que también nos constituye como seres humanos: sentimientos y deseos, valores y creencias. En definitiva, intransferibles proyectos de vida.

De lo general a lo particular: elogio de la contingencia

El viaje, la búsqueda del cadáver enterrado, es, decía más arriba, además de excusa, metáfora. Como ocurre con el muerto, se trata de desvelar lo oculto que permanece escondido, sacar a la luz, exhumar, lo que permanece enterrado en el interior de cada personaje, de tal manera que esa traslación no es únicamente del interior al exterior. Si atendemos al primer y último plano que enmarcan la historia, es decir, el primer y último plano de la película, al inicio y al final del viaje, también lo es del anochecer al amanecer, de la oscuridad a la luz, de la ignorancia al conocimiento. Y más significativamente todavía, de lo general a lo particular: del plano general del paisaje con el que se abre la narración al primer plano del rostro del médico con el que se cierra.

La filosofía tradicional ha buscado con ahínco conceptos y principios universales, mientras que las narraciones también tienen en cuenta el contexto. Esto segundo es lo que le sucede, por ejemplo, al personal sanitario o al que está dedicado al cuidado de los demás. No existe la enfermedad, existe el enfermo. Por ello, el saber médico se adivina como un saber prudencial que, además de ciertos principios, debe tener en cuenta los valores de los demás, su propio proyecto de vida, su singularidad. Y esa es una de las grandes virtudes de las narraciones: su capacidad de contextualizar y hacer más comprensible la experiencia de cada ser humano, de hacer que el arquetipo, el principio o la idea se encarne, esto es, se haga carne y adquiera rostro. Rostro humano. Pues incluso aceptando que una narración es un artefacto lingüístico, tampoco puede negarse que buena parte de ellas sitúan al ser humano en el centro de su atención, que ponen en escena hombres y mujeres que, en cierto modo, se nos parecen; dotados de atributos físicos y morales que los diferencian; susceptibles de hablar, de expresarse, y de actuar, de emprender acciones; inmersos en conflictos que cada cual enfrenta a su manera, en su circunstancia concreta y según los recursos de su propia biografía.

En un momento de la infructuosa búsqueda, el ayudante del comisario, con el objeto de hacerse con una manzana, agita la rama de un árbol. Varios frutos caen al suelo. La cámara abandona al grupo de hombres y sigue el descenso sinuoso de una de las manzanas pendiente abajo; desemboca en un arroyo cuya corriente la sigue arrastrando; en su vacilante discurrir, deberá superar diferentes obstáculos en forma de las ramas y piedras que surgen a su paso; va dejando atrás otras manzanas varadas en la orilla en trance de marchitarse; se detiene por un momento, pero la corriente parece que vuelve a impulsarla hacia adelante. Así finaliza la escena. Así parece concebir Ceylan la clave de la existencia humana. Seres solitarios, aislados, distantes (Uzak, lejano, es el título de su película de 2002 y que puede aplicarse a las relaciones que se establecen entre los personajes que pueblan todas sus narraciones). Seres perdidos, también ellos a la búsqueda de sí mismos, sometidos a corrientes, a fuerzas inexorables que los arrastran inopinadamente, más allá de su voluntad, hacia una meta incierta que es preciso aceptar. Seres, en fin, derrotados por la realidad, incapaces de gobernar su propio destino, moviéndose al albur de la contingencia, de esa concatenación de inesperados accidentes, valga el pleonasma, que también es la vida.

Entre la razón y la emoción: un corazón inteligente

Pese a su inicial carácter coral, la historia va centrándose progresivamente en la figura de Cemal, el médico. Tan yermo como los demás, tan vacío como sus compañeros de búsqueda, tan yermo y vacío como las estepas de Anatolia en las que parecen haberse perdido, él representa la verdad y la razón. Él da respuestas como puñales, por ejemplo, a los requerimientos del fiscal sobre la muerte de su esposa. “Suicidio por venganza”, diagnostica sin tener en cuenta cualquier otra consideración. Parece haber evacuado todo atisbo de sentimiento en su relación con los demás. Sin embargo, no existe el ser humano mero intelecto, sólo razón. No podemos obviar aquello que también nos afecta: los afectos. Entreverados como estamos de razones y emociones, aquella moral que renuncie a tomar en consideración esas inclinaciones humanas será, precisamente, una moral inhumana. En el Libro de los Reyes se nos cuenta cómo un joven e inexperto Salomón, abrumado ante la responsabilidad de tener que gobernar un pueblo inmenso, incontable e innumerable, solicita a Dios una pauta mediante la que poder discernir el bien del mal. Dios atenderá a su petición concediéndole un “corazón inteligente” (1 Re 3,9).

Pues bien, esa es otra de las funciones morales de las narraciones: proveernos de un corazón inteligente, contribuir a nuestra educación sentimental. A menudo no es más que un instante, un detalle. Algo que, aunque reacio a ser expresado verbalmente, nos compromete, nos transforma, cambia nuestra perspectiva, nuestra visión de las cosas. Así ocurre también en la película de Ceylan. El convoy se detiene en un miserable poblado. El jefe del mismo les brinda la hospitalidad de su hogar. Intercambian escuetas palabras y frugales alimentos. Se apaga la luz y cada cual se retira a su mundo. De repente, la hija del jefe llega con una última ofrenda: un té. Este es el punto de inflexión del relato. En medio de la oscuridad sólo la luz de un candil que alumbra el hermoso rostro de la niña. Los viajeros, uno a uno, asisten sobrecogidos a la aparición. No hay palabras, no son necesarias. Un instante de belleza en ese sórdido mundo, en ese inhóspito paisaje. Una epifanía, una transfiguración. A partir de aquí todo va a cambiar. Las “almas” se abren, el asesino confiesa, por fin, el lugar exacto en el que enterraron el cuerpo. Pronto llegarán las primeras luces del alba.

El pensamiento hermenéutico distingue, por decirlo apresuradamente, entre dos tipos de ciencias, las naturales y las del espíritu. En las primeras el concepto de verdad que rige es el de adecuación, el de correspondencia entre el enunciado y la cosa que éste designa; en las segundas, por el contrario, la verdad se ve como apertura. O utilizando un concepto clásico que la hermenéutica recupera, en las ciencias del espíritu la verdad se concibe como aletheia, como desvelamiento, como desocultamiento. Frente al arte por el arte, es decir, frente a la experiencia artística totalmente desvinculada del ámbito de la verdad, de los valores morales o de la existencia en sociedad, se reivindica la experiencia estética como verdadera experiencia. ¿Por qué? Porque transforma a quien la tiene. En una de las paradas que durante esa larga noche realiza el convoy, el Dr. Cemal se aparta a orinar; la oscuridad es absoluta; de repente, un rayo alumbra fugazmente la roca sobre la que está evacuando; Cemal asiste entre asombrado y sobrecogido a la aparición de un bajorrelieve esculpido en esa roca; tras ese instante, vuelta a la oscuridad. Allí donde antes no había nada, ahora hay algo, algo se ha desvelado: una creación humana. Esa es la única función moral que el escritor y ensayista Claudio Magris asigna a las narraciones: su capacidad para alumbrar siquiera fugazmente esa perenne oscuridad que es la vida humana.

Trama de valores en conflicto: transformación

De ahí que frente a esas historias que ponen en escena personajes de una sola pieza, concededores de lo que es bueno y lo que está bien y que luchan por su consecución, que nos señalan lo que debemos hacer y trazan una nítida frontera entre lo correcto y lo incorrecto, desde un punto de vista moral, son más enriquecedoras las figuras contradictorias que nos obliguen a cuestionarlas, que nos permitan cuestionarnos.

Por fin el cuerpo es encontrado y comienza el levantamiento del cadáver. Un primer dato a esclarecer: cuál es la ubicación geográfica exacta en la que ha sido encontrado. Nadie parece ponerse de acuerdo sobre las lindes, los límites, los confines que separan a los diversos municipios que confluyen en ese lugar. Nadie posee un mapa sobre el que se establecen esas convenciones humanas que son las fronteras. Pese al tono tragicómico que adquiere esta discusión, y toda la secuencia referida al levantamiento y transporte del cadáver, tras su aparente levedad, discurre un discurso de mayor calado. Como esos personajes, muchas veces nos sentimos en tierra de nadie, en un lugar sin fronteras, sin referencias, habitando la incertidumbre. Como en el relato de la Torre de Babel, en plena confusión de lenguas. De hecho, es de ahí de donde surgen buena parte de los conflictos que caracterizan la relación asistencial hoy. Pues en ella confluyen diferentes lenguajes. El de la gestión que se conjuga en términos de eficiencia, eficacia o productividad; el del personal sanitario que habla según los criterios de la buena práctica médica; el del paciente, y su familia, que expresan su derecho a decidir libre y autónomamente sobre aquello que atañe a su cuerpo. ¿Dónde confluyen? ¿A quién pertenece ese territorio? ¿Quién delimita el terreno y establece las fronteras?

Pues bien, una narración no puede dejar de considerarse, precisamente, como una trama de valores, de proyectos de vida en conflicto en la que las ideas, los arquetipos, los principios se corporeizan en personajes particulares entreverados de razones y emociones e inscritos en una circunstancia material concreta. Porque en el terreno moral la elección entre lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, lo valioso y lo disvalioso no plantea un verdadero conflicto. El verdadero conflicto surge cuando existen dos valores positivos contrapuestos y es preciso elegir intentando salvar ambos.

Así le acontece al médico de esta película. La narración finaliza con la autopsia del cuerpo recuperado. Otra metáfora, pues a la autopsia del alma de esos seres realizada por el director con el escalpelo de su cámara, le corresponde la del cadáver. También a él se le desnudará, sajará y abrirá para escudriñar su interior. Y aquí surge el conflicto: el muerto ha sido enterrado vivo, hay tierra en sus pulmones. El médico, que en esta situación hace las veces de forense, debe decidir entre levantar acta de los hechos tal y como plausiblemente acontecieron, es decir, entre su deber para con la ley de la que él es garante o falsear un informe con el objeto de evitar incrementar el sufrimiento de los implicados en la muerte, ante todo del asesino, cuya condena se vería incrementada, pero especialmente de la viuda y de su hijo, a cuyo dolor por la pérdida habría que añadir el de saber que su padre todavía vivía cuando fue sepultado.

Ése es el conflicto. No hay conflicto entre el bien y el mal, la verdad y la mentira, sino entre dos valores: el de decir la verdad y el de ser compasivo. Que nunca es condescendencia con el inferior. Verlo así exige una cierta predisposición emocional, una cierta compasión, que es “padecimiento con” el dolor del “otro”, al

sentirlo parte de uno mismo. Condenados como estamos a vivir en sociedad, junto al propio interés y beneficio, ¿cuál es el lugar del otro? ¿Qué nos obliga a tenerlo presente en nuestro pensamiento y acción? ¿Qué nos liga a él? El médico frío e impassible deviene, así, un médico compasivo y empático. ¿Qué ha ocurrido?

Justo antes de comenzar la autopsia, Cemal pasa por su despacho. Ojea unas fotos en blanco y negro de cuando la vida era mejor y más plena. Se acerca a la ventana y mira hacia el exterior. Da la vuelta y dirige sus ojos directamente a cámara. Parece que nos interpela a nosotros, espectadores. En realidad está delante de un espejo mirándose a sí mismo. Baja la cabeza. Es incapaz de aguantar su propia mirada. Sale a la calle y observa lo que le rodea, “como si fuera la primera vez”, afirmará el director. He ahí la clave. Todo lo acontecido durante esa noche ha transformado su mirada, su perspectiva, su punto de vista. Es capaz de ver las cosas de diferente manera, es capaz de percibir lo ordinario, lo infinitamente conocido, con una nueva luz. Sabe más y sabe mejor. Sabe más sobre los que le rodean y sabe más sobre sí mismo. Sabe, por ejemplo, que el asesino es, en realidad, el padre biológico del desamparado niño que observa desde la sala de autopsias, ahora desde el interior hacia el exterior. De ahí su decisión. Tanto en clínica como en ética las decisiones nunca se toman en abstracto, sino sobre seres humanos concretos e inscritos en específicas circunstancias. De ahí que, a menudo, sea necesario “ensuciarse”. De ahí el primerísimo primer plano de su rostro manchado con la sangre del muerto que cierra la película una vez certificada la mentira.

Eso es una narración, el paso de un estado inicial a otro final, habitualmente mejor, mediante un hacer transformador. De ahí que pueda afirmarse que toda narración entraña, en sí misma, una lección moral. Frente al diagnóstico de lo que es, la ética apunta hacia la transformación, trata de lo que puede ser de otra manera. También una narración.

TÍTULO “Érase una vez en Anatolia” DIRECTOR Nuri Bilge Ceylan; GUIÓN Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan, Ercan Kesal; AÑO 2011; PAÍS Turquía; GÉNERO Thriller. Drama, Crimen; DURACIÓN 158 minutos; PREMIOS 2011: Festival de Cannes: Gran Premio del Jurado (Ex aequo), 2012: Premios del Cine Europeo: Nominada Mejor director y mejor fotografía, 2012: Independent Spirit Awards: Nominada a Mejor película extranjera.