

## Los paraísos artificiales de Porumboiu

Por Emiliano Jelicié\*

Las referencias al cine brotan como hongos después de la lluvia en la última película de Corneliu Porumboiu, *La Gomera* (*The Whistlers*, 2019), estrenada poco antes del inicio de la pandemia de 2020 (en la Argentina, al menos) y recobrada en el verano 2022-2023 por la plataforma Mubi. No es una novedad que el director exponga en sus películas la reflexión sobre su propio medio/problema. En *Cae la noche en Bucarest o Metabolismo* (*Când se lasă seara peste București sau Metabolism*, 2013), el protagonista, también director de cine, le dice a la actriz con la que está reescribiendo algunas escenas en plena etapa de rodaje, a quien además quiere seducir ante su parecido a Mónica Vitti: “¿Viste *La Aventura*, de Antonioni?”. Ella le dice que no, que no sabe quién es Antonioni y mucho menos la *star* en cuestión. Viene del teatro, un mundo muy distinto al del cine, hecho de engranajes invisibles, nacido para atesorar secretos. Mientras tanto, es inevitable pensar que el clásico espectador cinéfilo —que es más de la madera neurótica del director que de la novel actriz de películas que conoce poco del medio pero que escucha— va a atar ese diálogo con otro del comienzo del film que plantea la naturaleza del tiempo del plano cinematográfico. Se trata de una reflexión cara al cineasta italiano, que en *Cae la noche...* se enlaza además con la desaparición del paradigma del fílmico a partir de la irrupción del digital, algo que preocupa mucho al protagonista desde el inicio y es el prisma a través del cual vemos los planos fijos compuestos por Porumboiu. El resultado amoroso es previsible. La actriz escucha siempre atenta. En todo este recorrido, solo vemos un beso. A su manera, ella lo termina “mandando a la mierda”.

Por el contrario, la omnipresente cinefilia en *La Gomera* no alcanza a estructurar nada, como si lo que se rescatara del cine fuera solo la naturaleza ilusoria de las imágenes para, una vez echadas las cartas, jugar el juego de

hacerles preguntas —dónde, qué, para qué, cómo—, sin una necesaria cohesión entre una respuesta y otra. Lo notable es que para lograr este estado nuevo de su cine Porumboiu recurra al policial, que en principio requiere de conclusiones más firmes. No es el primero en ir a este género después de un cierto agotamiento de la larga saga autoral-comprometida del todavía denominado “Nuevo Cine Rumano”. Pero acá el propósito de realismo —social, psicológico— o el señalamiento directo al caduco régimen soviético quedan algo desdibujados, aunque la “rumanidad”, por así decirlo, de algunos temas y rasgos, salga por los poros. A diferencia de otros policiales de su generación, como *Aurora, un asesino muy común* (*Aurora*, Cristi Puiu, 2010) o *El vecino* (*Un etaj mai jos*, Radu Muntean, 2015), en *La Gomera* la solución alegórica aparece como una tentación que se escabulle ante cada nuevo indicio de la investigación, o ante cada nueva prueba asumida por Cristi (Vlad Ivanov), el protagonista. Apenas sabemos que el padre fallecido de Cristi fue un funcionario del viejo régimen que, dicho por el hijo, “no robaba, pero aceptaba sobornos”, un poco para justificar su propio accionar y otro poco para hacerlo caer del pedestal en que lo había puesto la madre. Y, sin embargo, no podemos asegurar que se trata de un comentario que apunta más a ese fatídico pasado comunista que al presente no menos desesperanzador de la Rumania “soberana”, que sigue siendo uno de los países más pobres de la Unión Europea. No se puede decir con certeza: “Retrata de manera brillante...”. Y podría decirse incluso que el film no retrata nada y por momentos hasta se *retracta* (de algunas de las características de ese cine reciente, de las que incluso Porumboiu forma parte).



Fotograma de *La Gomera* (Corneliu Porumboiu, 2019)

De hecho, el primer guiño al cine de *La Gomera* es una referencia a otra película de Porumboiu: *Policía, adjetivo* (*Polițist, adjectiv*, 2009). Cristi guarda varias similitudes con el Cristi de aquél galardonado film de 2009, que van del nombre del personaje hasta su estatus en la ficción: los dos son oficiales de Narcóticos que se pelean con su jefe/a por la forma de resolver un caso de drogas. Solo que en *Policía...* Cristi se enfrenta al absurdo de tener que reprimir a un adolescente por la mera tenencia para consumo de marihuana, ante la mirada impávida de un jefe que quiere hacer observar la ley tal como rige en Rumania, donde ese hábito es un delito y donde la pena por ese delito no es excarcelable. No hay cuestión de dinero de por medio, sino un filosófico cuestionamiento al derecho penal y a su forma de implementarlo. El Cristi de *La Gomera*, en cambio, participa de un operativo donde se planta cocaína y se disputa un botín de igual a igual con los narcos. Al principio no acepta ser corrompido, aunque la tentación/seducción es tan fuerte que no hay lugar para cuestionarlo. Entonces, el paso del tiempo (esos diez años entre una película y otra) parecen decir que algo cambió y que ese cambio no fue para el lado del bien. O, mejor dicho: que la historia hay que contarla de otra manera, última reserva moral del cine. En un momento dado, Magda (Rodica Lazar), la jefa de

Cristi, aclara que ellos no están en el *far west* (el diálogo se produce precisamente después de acudir a una proyección de un clásico de clásicos: *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), pero lo cierto es que los policías y las mafias se comen a los chicos crudos en busca de un mismo botín, y justo a partir de ahí ya no tendremos certeza de quiénes son los perseguidores y quiénes los perseguidos. El *western* suele trazar una línea más o menos convencional entre buenos y malos, mientras que en el *noir* (o *neo-noir*) esa frontera se diluye por completo. Ya no hay recuperación, ni posibilidad de civilizar a nadie. El cine está ahí para enfatizar esas imposibilidades. En el fondo, *La Gomera* asume el riesgo de señalar estas cuestiones de base sin proponer escape alguno, o bien, uno tan artificial como el cine.

El otro film que aparece replicado en la pantalla (a través de un televisor) es un policial rumano llamado *Un comisario acusa* (*Un comisar acuza*, Sergiu Nicolaescu, 1974). El chiste consiste en reconocer que los disparos del film no dejan oír o se confunden con los disparos que están sucediendo a pocos metros de allí, en su propia realidad, al modo del Hitchcock manierista de *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942). El director inglés vuelve a evocarse por medio de una reversión bastante burlesca de la escena del baño de *Psicosis* (*Psycho*, 1960), donde el perseguidor se autopercibe Anthony Perkins y descorre la cortina, sin advertir que alguien había abierto la ducha para despistarlo y reducirlo a sus espaldas. “No te confundas: esta película no es esa película”, podría ser el retruécano final de la escena, que concluye musicalizada por el *ringtone* de un teléfono móvil como por accidente (y de manera magistral). Los guiños son muchos. Un director yanqui disfrazado de vaquero interrumpe el conciliábulo mafioso con el fin de examinar la enorme locación en la que los narcos están reunidos. Mal momento. Los canarios se lo cargan de dos disparos con el mismo capricho con el que Tarantino llenó de dedos a Bruce Lee en *Érase una vez en Hollywood* (*Once Upon a Time in Hollywood*, 2019). También repiten bromas alrededor de un estudio de cine (está abandonado, su

dueño está preso, el joven Szolt, por joven, no sabe qué es) y de la cinemateca, donde —se da a entender— Magda se siente como pez en el agua. Sería catastrófico que las películas se volvieran meras rondas de reconocimiento para cinéfilos, pero de que el juego resulta atractivo, no quedan dudas. *La Gomera*, de todos modos, es mucho más que eso.



Fotograma de *La Gomera* (Corneliu Porumboiu, 2019)

¿Qué ocurre con Cristi? El capítulo que lleva su nombre (el último de ocho) comienza con Cristi recuperándose en el hospital, después de su frustrada y violenta huida. Perdió el habla y solo tiene la lengua del silbo gomero para comunicarse (la que le enseñaron los narcos para burlar a la policía). Se supone que retornará al seno materno (habrá que poner la lupa en el personaje de madre y en la veterana actriz que lo encarna, la hermosa Julieta Szönyi, alter ego de la descomunal Catrinel Marlon), pero también en Magda (la jefa), que aún disputa el botín, y en la propia Gilda (C. Marlon), quien regresa sin otro motivo aparente que el del amor. Ese espacio reúne a las tres mujeres haciendo de Cristi, podríamos decir, a esta altura, un completo subordinado. O un nene de mamá, sea su jefa, su amante o la madre misma. Debería abandonar ese círculo vicioso y decidirse, aunque es más probable que alguna

de ellas lo haga por él. El retroceso además acentúa la indefinición de su rostro, volviéndolo casi neutro. Del *deadpan* rumano (la facción seca e inexpresiva ante lo absurdo) a la mirada-misterio de un personaje de Lisandro Alonso. Solo bajo condiciones como estas Cristi triunfa, del mismo modo en que triunfan las reglas de un género que nunca está del todo muerto, dejando que las motivaciones vengan de la nada y vayan hacia la nada. Lo interesante es encontrar la salida, por más artificial que sea. Hasta se podría decir que es gracias a su mudez (que, inteligentemente, no se sabe si es real o impostada) que Cristi logra su salvación. Al igual que Bengoa (Federico Luppi) en *Tiempos de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981), sabe que para disfrutar del botín e irse con la más linda no queda otra que cortar (con) la lengua. Como no podía ser de otra manera, para Cristi y Gilda no hay mejor lugar para la huida que un lugar tan inverosímil y lejano como los Jardines de la Bahía de Singapur.

Fotograma de *La Gomera* (Corneliu Porumboiu, 2019)

\*Emiliano Jelicié es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Fue miembro del equipo de redacción de la extinta revista electrónica *Otrocampo. Estudios sobre cine*. Ha dado charlas y coordinado mesas redondas relacionadas con el cine, y se ha dedicado a publicar artículos en diversas revistas y medios electrónicos. Se desempeña como docente en la Universidad del Cine y en la Universidad Nacional de las Artes, donde cursa sus estudios de

doctorado. Ha publicado *Borges va al cine* (Librería, 2009), en coautoría con Gonzalo Aguilar, y *La cámara opaca* (El cuenco de plata, 2016), y ha preparado un volumen que compila la obra crítica de Pauline Kael para la editorial Monte Hermoso, de pronta aparición. En el ámbito de la realización fílmica, ha codirigido junto a Pablo Klappenbach el largometraje documental *Ante la ley. El relato prohibido de Carlos Correas* (2012). Actualmente, se encuentra desarrollando una investigación sobre la circulación y recepción del cine francés en la Argentina bajo el auspicio del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de la Argentina (INCAA), de la que ha hecho publicaciones parciales y adaptadas para la revista *Vivomatografías*. E-mail: [emilianojelicie@hotmail.com](mailto:emilianojelicie@hotmail.com)