

ARTÍCULO PRODUCTO DE INVESTIGACIÓN

**La elección en virtud del absurdo en *Temor y Temblor*
como modelo del antihéroe en el *Film Noir***

The choice by virtue of the absurd in Fear and Trembling
as a model of the antihero in Film Noir

Rafael García Pavón¹
Universidad del Claustro de Sor Juana

Recibido: 10.09.2025

Aceptado: 12.11.2025

Resumen

Kierkegaard plantea en *Temor y Temblor* a través de la figura bíblica de Abraham que la forma de recuperar lo posible se da solo en el performar del movimiento de la fe como una elección en virtud del absurdo que pasa de una resignación infinita a una creencia infinita, en la forma de una posibilidad interior singular e invisible para el juicio de la generalidad. Por ello el modo de comprenderlo solo puede ser indirecto y mediante una reduplicación del lector. Y es por este aspecto que Deleuze ha dicho que Kierkegaard es un antecedente del cinematógrafo, porque éste puede captar ese movimiento verdadero y la libertad radical. Y es el género del *Film-Noir* el que mejor ha adoptado este modelo existencial de elección en virtud del absurdo en la figura de su antihéroe. Por lo cual en este trabajo pretendemos mostrar cómo es que el modelo existencial de Kierkegaard en la primera parte de *Temor y Temblor* de la elección en virtud del absurdo constituye el modelo del antihéroe en el *Film-Noir*, usando como análisis

¹ gclimacus71@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8328-5192>

particular el filme rumano *La Gomera* de 2019 de Corneliu Porumboiu, donde de modo creativo expresa esa singularidad con un lenguaje para dos singulares que es absurdo para la gramática general, de tal forma que el cine es un modo de continuación del pensamiento poético existencial generado en el pensamiento de Kierkegaard.

Palabras clave: absurdo, elección, existencial, libertad, film-noir, antihéroe, Kierkegaard

Abstract

Kierkegaard argues in *Fear and Trembling* through the biblical figure of Abraham that the way to recover the possible is only in the performing of the movement of faith as a choice by virtue of the absurd that moves from infinite resignation to infinite belief, in the form of a singular inner possibility invisible to the eye of the judgment of the generality. Therefore, the way to understand it can only be indirect and through the reduplication of the reader. And it is because of this aspect that Deleuze has said that Kierkegaard is an antecedent of the cinematograph, because the cinematograph can capture that true movement and radical freedom. Furthermore, it is the *Film-Noir* genre that has best adopted this existential model of choice by virtue of the absurd in the figure of its antihero. Therefore, in this paper, we intend to show how Kierkegaard's existential model in the first part of *Fear and Trembling* of choice by virtue of the absurd constitutes the model of the antihero in Film-Noir, using as a particular analysis the 2019 Romanian film *La Gomera* by Corneliu Porumboiu, where he creatively expresses this singularity with a language for two singulares that is absurd for the general grammar, in such a way that cinema is a mode of continuation of the existential poetic thought generated in Kierkegaard's thought.

Keywords: absurd, choice, existential, freedom, film-noir, antihero, Kierkegaard.

Introducción

Cuando Nietzsche lanzaba en la *Gaya Ciencia* a través del hombre loco su sentencia contra la imagen de indiferencia y arrogante superioridad de los hombres en el mercado de haber matado a Dios, con las palabras lapidarias de “¡Nosotros lo hemos matado[...]” (Nietzsche, 2014, p. 802 párrafo 125) y la imagen de la lámpara estrellada contra sus rostros; y, por otro lado Kierkegaard años antes en *Temor y Temblor* de forma poética y al mismo tiempo desesperada, nos hacía reflexionar sobre lo vacía y desconsoladora que sería la existencia del hombre “si no existiera una conciencia eterna en el hombre [...] si no hubiera un vínculo sagrado que mantuviera la unión de la humanidad [...] si un eterno olvido siempre voraz hiciese presa en todo y no existiese un poder capaz de arrancarle el botón” (Kierkegaard, 1998, p.11), siendo todos los actos inconscientes y estériles, nos estaban advirtiendo del advenimiento del nihilismo cuya forma vital es la desesperación, porque ya nada es posible, ni como conciencia, memoria, o generosidad. Porque esa pasión de la búsqueda por la verdad, es decir, del sentido por la verdad, se ha subordinado a la necesidad imperiosa de poseerla en la forma de una codificación que pueda ser programable, utilizable, y predecible, sustituyendo el infinito porvenir de la esperanza por el predecible porvenir del progreso de la razón tecnológica.

Como ha dicho Lev Shestov en *Kierkegaard y la filosofía existencial* (2025, pp. 64-65) esta subordinación es una enorme hipocresía de cobardía ante la existencia, porque se pretende falsamente la salvación de sus horrores y sus locuras, como un proceso emancipatorio del existir mismo; cuando en realidad nos han atado a la propia necesidad lógica de una razón omnividente, que utiliza la ética, el deber, el tú debes para encubrirse porque “al determinar con precisión dónde termina lo posible y dónde empieza lo imposible” (Shestov, 2025, p. 67) se cumple lo que ha dicho Slavoj Žižek: si Dios no existe, no es que todo esté permitido, sino que todo queda prohibido (Žižek, 2006, p. 102). Las épocas del nihilismo viven de esta profunda hipocresía que denota un desprecio al espíritu humano, pues como ha dicho Lev Shestov (2025): “la ética (el deber) encubre la necesidad cuando el hombre no puede, no tiene derecho siquiera a desear” (p.67).

Afortunadamente, como ha dicho Kierkegaard bajo el autor seudónimo Johannes de Silentio² en *Temor y temblor*, así como Dios creo al hombre y a la mujer, también creo al Héroe y al Poeta, Nietzsche nos legó a su Zarathustra, quienes junto con Dostoievski, nos dirá Lev Shestov (2025, p. 38), son y serán voces que claman en el desierto, como profetas en el delirio de la existencia, de que el antídoto contra el nihilismo, es “una batalla desesperada por lo posible, es decir, en nuestro lenguaje por lo imposible (porque es la superación de las evidencias)” (Shestov, 2025, p. 38). Es una lucha por recuperar la fe como forma de pensamiento y no como creencia en lo que otros han dicho. Pero, como bien denota Johannes de Silentio en *Temor y temblor*, esto es un movimiento que dura lo que dura la vida, es un devenir que requiere la mayor pasión de cada ser humano de forma radicalmente personal, y como escándalo ante los ojos del juicio general. Porque es un acto cuyo criterio y efecto es la relación única y singular, que se pone a prueba en cada situación como una libertad radical de creer o no creer que ese devenir es posible. Debido a su imposibilidad de no acotarse o subordinarse al juicio de la razón de la necesidad social, histórica o política.

Esto parte de que el ser no se define por los criterios de lo general, necesario o abstracto, sino por la libertad de generarse o relacionarse creativamente de forma radicalmente personal, lo cual implica “soltar las amarras de la identidad” y disponerse con vulnerabilidad ante lo que se revela; esto es, elegirse en virtud del absurdo, es decir cuando toda lógica se agota y se hace impotente ante la elección entre que todo sea posible o que nada lo sea; donde el salto de la fe en la figura de Abraham y el amor *fati* del jugador de dados en Nietzsche (Nietzsche, 2014, p. 829, parágrafo 276)³, podrían ser hermanos de vida, porque uno y otro salvando las diferencias, apuestan pascalianamente no por las razones de la razón, sino del corazón de que Todo es posible.

² En lo que sigue utilizaremos el nombre del autor seudónimo que Kierkegaard crea para la obra de *Temor y temblor*, Johannes de Silentio.

³ Gilles Deleuze menciona esta relación entre la idea del ser humano como jugador de dados y el amor *fati* como la afirmación de la necesidad en el azar, donde lo que se afirma no es el resultado, sino el juego mismo, en el mismo sentido de la apuesta de Pascal: “la combinación fatal, fatal y amada, el amor *fati*; no el retorno de una combinación por el número de tiradas, sino la repetición de la tirada por la naturaleza del número fatalmente obtenido” (Deleuze, 1998, p. 43).

Como dice Shestov (2025), solo cuando el individuo se encuentra agotado por la razón surge la posibilidad de la fe como salto cualitativo y elección en virtud del absurdo, y por tanto un camino de reencuentro con esa fe como posibilidad radical; donde la verdad especulativa se decanta por la verdad revelada de la existencia, pasando de la verdad como forma jurídica (Deleuze, 1986, pp. 186-190) a la verdad como potencia de vida, como dice Deleuze siguiendo a Nietzsche, el ser es el devenir y el ser del devenir es la repetición o el retornar (Deleuze, 1998, pp. 39, 71-72). La repetición de la apuesta de Pascal, por lo que la filosofía existencial solo puede comprender esto cuando reduplicamos las situaciones de posibilidad del movimiento de la elección en virtud del absurdo de la fe, y es esto lo que el poeta Johannes de Silentio hace para que Abraham no sea olvidado como un héroe en su batalla por lo posible, como nos dice de Silentio:

creer es más grande y contemplar al creyente es más exaltante [...] pasaba el tiempo, la posibilidad continuada como tal y Abraham seguía creyendo; pasaba el tiempo la posibilidad se hizo absurda, pero Abraham continuaba en su fe [...] Transcurrió el tiempo, la tarde dio paso a la noche, pero él no era tan mezquino como para olvidar una esperanza, y por eso tampoco él será olvidado jamás. [...] es humano afligirse con quien se aflige, pero es más grande creer y más exaltante contemplar a quien cree. [...] había luchado contra el tiempo y preservado en su fe. [...] Pero, pese a todo, Abraham creyó en relación a esta vida. [...] Abraham creyó; no dudó y creyó en lo absurdo. (Kierkegaard, 1998, pp. 13, 14, 15)

Gracias a estos poetas lo posible se presenta clamando fuera de la necesidad de las razones, el poeta -como el autor seudónimo Johannes de Silentio o el mismo Kierkegaard- como médico del nihilismo solo puede describir los movimientos (Kierkegaard, 1998, p. 30), porque realizarlo es tarea de cada uno. Y es esta característica de la escritura de Kierkegaard como poética de la existencia lo que, según nos dice Gilles Deleuze en *Mil Mesetas* (2020, p. 282), hace de Kierkegaard y en particular de *Temor y temblor*, un sorprendente antecedente del cinematógrafo, porque para Deleuze, como nos dice en la entrevista a *Cahiers du Cinéma*

(Deleuze, 2008, p. 255-256), la capacidad del cine es que puede como de Silentio captar el movimiento verdadero, esto es el devenir, que no es necesidad lógica o dialéctica, sino producción de lo posible en la repetición, y la libertad radical, dígase el elegir entre creer o no en lo posible, el salto de la fe. Porque para Deleuze el cine puede generar movimientos aberrantes -dígase absurdos- como composiciones de tiempos imposibles, donde la forma jurídica de la verdad se falsifica. Pues presenta cómo lo imposible sí puede venir de lo posible, y que el pasado no por serlo es necesario, generando lo que Deleuze (1986, p. 177) llama potencias de lo falso y que podríamos equiparar con lo que de Silentio llama la pasión de la fe como elección en virtud del absurdo, lo cual es el devenir, porque “no hay sino devenir, y el devenir es la potencia de lo falso de la vida, la voluntad de potencia” (Deleuze, 1986, p. 191).

Por eso Deleuze (1986, p. 229) nos ha dicho, que el cine no filma los hechos sino la creencia en este mundo como potencias de lo falso, en otras palabras la batalla por lo posible como medicina contra la enfermedad mortal de nuestros tiempos se encuentra en este potencial del cine que para Tarkovski (1997, pp. 84-85) es su esencia específica como arte poético, la de poder esculpir el tiempo, y por ello permitírnos recuperarlo, como dice Kierkegaard en diversas de su obras, pero concentrándonos en *Temor y temblor*, justo la fe de Abraham es la mayor pasión en este mundo y por eso es vida y Abraham eternamente joven (Kierkegaard, 1988, p. 34).

En cierto sentido me atrevería a decir que el cine es la continuación de la poética de la filosofía existencial planteada por Kierkegaard como ese *vox clamantis in deserto* del mundo moderno, donde parecería que todo se adjudica a la responsabilidad del individuo, pero a la vez con ello se le despoja de su subjetividad subordinándolo a los sistemas impersonales; por lo que el héroe sería aquel que se sale de la normalidad, que se vuelve un escándalo ante el juicio de lo general, y se justifica por un criterio que no es generalizable ni comunicable. Y, dentro de los géneros cinematográficos, es en el *Film-Noir* en donde el modelo del movimiento de la fe de Abraham, que de Silentio poetiza como elección en virtud del absurdo, puede interpretarse como la forma existencial del antihéroe; porque, además entre el *Film-Noir* y la filosofía

existencial de Kierkegaard hay algo en común como forma de pensamiento: la pasión por encontrar una fe ante la desesperación que otorga la objetividad del mundo y que esencialmente corrompe la existencia; es decir, que el movimiento de la fe de Abraham y el devenir de los antihéroes del *Film-Noir* están motivados por responder a la pregunta planteadas por Lev Shestov: “¿cómo pudo suceder que lo “ético” que constituye para los hombres lo más importante, lo más necesario y lo más valioso en la vida, se haya presentado con su “tú debes” en defensa de la insensata, repugnante, obtusa, estúpida y ciega necesidad?” (Shestov, 2025, p. 66).

Por lo que en este trabajo pretendo mostrar cómo es que la situación existencial del movimiento de la fe de Abraham como elección en virtud del absurdo, que Kierkegaard, a través de Johannes de Silentio describe, constituye el modelo del arco dramático del antihéroe que protagoniza el *Film-Noir*, y en particular del filme rumano de Corneliu Porumboiu *La Gomera* (2019) en donde el género *Noir* sirve para enfatizar la singularidad existencial, es decir que el *Film-Noir* es un pensamiento existencial sobre la singularidad.

1. El *Film-Noir* como arco dramático del antihéroe existencial

No es este el lugar para entrar al debate sobre cuál es la esencia del *Film-Noir*, como se le denominó por Nino Frank desde 1946 a una serie de filmes norteamericanos sobre crímenes. Herederos del cine de gánsteres y de la literatura denominada “*Hard-Boiled*”⁴ y cuyo padre fundador serían los personajes de Hemingway (Porfirio, 1996, p. 83), como fueron los clásicos *El halcón maltés* (1941) o *El cartero llama dos veces* (1946), en donde como dice Aeon J. Skoble (2006, p. 41) se definirían ciertas reglas dramáticas y estilísticas, como las luces y sombras, los ángulos inclinados, los diálogos *hard-boiled*, para denotar temáticamente la ambigüedad moral de los personajes que debieran ser considerados buenos o malos sin poder

⁴ Literatura de crímenes y detectives de ficción desarrollada en la década de 1920 a 1930 y que llegó al público americano a través de las revistas “Pulp” y en novelas de crímenes, en donde a diferencia de las novelas de detectives clásicas, como las de Conan Doyle o Agatha Christie, se caracterizaban por una forma de escritura menos cerebral y más dura, donde el mundo se asumía inherente e irremediamente corrupto. Con escritores como Dashiell Hammett y Carroll John Daly, entre otros, quienes hacían un fuerte énfasis en la individualidad y la alienación. (Mayer, 2007, pp. 19-22)

ya distinguirlos. Todo bajo un tono de desencanto, y un cinismo ante la irreversible corrupción del mundo y sus instituciones.

Nuestra perspectiva del *Noir* es que introduce como novedad en las tramas de filmes de policías y criminales, el sentido existencial, como lo han descrito tanto William Park (2011, p. 21), Lauro Zavala (2020, p. 17) y Mark T. Conrad (2006, pp. 2); por lo que el género *Noir* se entiende como heredero del expresionismo alemán, de la ambigüedad que produce la experiencia de la angustia por la búsqueda de un sentido individual, en un mundo que parece determinado absolutamente por normas sociales, ya sean de criminales o de policías, pero que como decía el viejo Sócrates, donde ninguna tiene que ver con mi alma. Mark T. Conrad (2006, p. 37) expresa esto mismo al señalar que lo más importante del *Noir* es ser “una respuesta a la muerte de Dios” no como el rechazo a las religiones, sino como hemos mencionado, a la muerte de la esperanza por lo posible y que en el contexto de los Estados Unidos podía identificarse con la caída del sueño americano.

Esta característica del *Noir* como género (Park, 2011, p. 24) o como ideología (Zavala, 2020, p. 16), es lo que le permite explorar, expresar y pensar con el cine la condición del ser humano para devenir singular, esto es como único e irrepetible, y por ende como dice Johannes de Silentio en *Temor y temblor* (Kierkegaard, 288, pp. 56, 103) como un camino personal, intransferible e incommunicable a otros, lo cual implica experimentar y enfrentar la angustia de saberse radicalmente libre sin certeza ni criterio de finalidad, donde el mundo parece sin sentido y al mundo le parecemos absurdos, porque su tendencia es a homologar o mimetizar la vida de cada individuo a la norma de la generalidad.

Como lo ha dicho Rober Porfirio (1996, p. 80) es este carácter de tono pesimista que impide todo final feliz hollywoodense escapista de la condición humana lo que le da su sentido *Noir* y oscuro al filme. Es esa profundidad de búsqueda existencial que se ha desplazado del mundo hacia la propia subjetividad infinita como nos dice Porfirio (1996) citando a Alfred Appel: “lo que unifica los aparentemente diversos filmes noirs, es su estilo oscuro y su visión oscura de la desesperación, la soledad y la angustia, visión que toca a la audiencia más íntimamente

porque les asegura que sus impulsos y temores reprimidos son experiencias humanas compartidas” (p.80).

El personaje o el estilo *Noir* se emplaza en la mirada de un detective privado (Park, 2011, p.24) que busca su propia subjetividad, como una mirada interior de esa búsqueda, y que en la forma del detective no busca el arquetipo o el modelo o la tipología de una forma de ser, sino la propia y singular. Su duda existencial ya no es la de reconocer, como Sócrates, de que no sabe porque sabe, sino más bien, de que no sabe porque existe, o para qué existe en particular. Es una situación que lo singulariza porque indica que no tiene mediación alguna (Kierkegaard, 1988, p. 47), ni con lo que ha heredado, ni con la norma social vigente, y es en ese intersticio absoluto, en esa nada generada por su propia condición espiritual, como dice Kierkegaard en *El concepto de angustia* (Kierkegaard, 2016, pp. 156, 159-161, 195) donde se da la situación universal existencial de una elección radical, esto es la de creer o no creer que la vida es posible.

La situación de elección radical es potenciada en el género *Noir* por las condiciones sociales de corrupción o de imposibilidad de realización de un ideal en el que se genera y que representa, haciendo que la angustia sea mucho más reflexiva, su duda más intensa y su posibilidad de elegir con esperanzas más frágil, al grado que en el *Noir* el personaje se enfrenta a su situación con un pesimismo de forma cínica, y muchas veces con signos de paranoia (Zavala, 2020), o francamente en situación de desesperación por haber perdido toda esperanza de ser. Por lo que el protagonista es un antihéroe por excelencia y en muchos casos un héroe trágico, que como nos dice Johannes de Silento se subordina a una resignación infinita (Kierkegaard, 1988, pp. 38, 48-49).

Esta situación es la que define al *Noir* como género y no solo como estilo, porque como nos dice William Park (2011) es una situación universal: “ningún trabajo o profesión o habilidad nos hace inmunes a la corrupción. El Film noir nos puede suceder a todos. Es una situación” (p. 24). Pues como dice Robert Porfirio (1996, pp. 84-85) en el desarrollo del género de los protagonistas del *Film-Noir*, éstos son existencialistas por naturaleza, por lo que se va dando

una evolución cada vez más expresiva de la vulnerabilidad espiritual de los mismos, es decir de la contradicción absoluta entre la infinitud de su deseo de sentido y la finitud demoledora de la realidad, por lo que si bien los primeros personajes *Noir* enfatizan más su aspecto rudo, desinteresado y cínico ante el azar de la vida, el desarrollo de los filmes va poco a poco denotando que esas son máscaras autoimpuestas de las que se desea encontrar un modo de liberación, algo que se denota con las luces y sombras y los ángulos oblicuos con los cuales se filman sus rostros y cuerpos, para dar lugar a narraciones en off de su propia subjetividad y contrastar la melancólica búsqueda interior con la crudeza del exterior, en otras palabras, la búsqueda de Dios en un mundo donde Dios ha muerto.

Por tanto, como ya lo han notado Porfirio (1996, p. 87), Conrad (2006, pp. 15-18), Alain Silver (2006, p. 224) y más recientemente Luis Finol (2018, p.50), lo que definiría al *Noir* es ser un género cuya puesta en escena o *mise en scène* genera la situación para performar y reduplicar, como diría Kierkegaard, una serie de motivos comunes a lo tematizado por la filosofía existencial y que son realidades humanas universales que trascienden el estatuto histórico-temporal de su representación; y, por ello ha tenido una vigencia y trascendencia, que como ha dicho Zavala (2024), han convertido al *Film-Noir* en un acontecimiento acerca de la particular condición existencial de enfrentarse con esa radical ignorancia de sí mismo, en situaciones donde la norma social, de cualquier denominación o geografía, no ofrece un modelo o criterio de elección; y en la cual la seducción personificada por la *femme fatale*, que le da una aparente fuga del mundo remarca, al mismo tiempo, la ilusión del sentido en el mundo, y la radical singularidad; porque el personaje se envuelve en una espiral de perdición, a veces consciente y a veces buscando la salvación, sin poder responsabilizar, ni culpar, ni exonerarse en otro, ni siquiera en el sujeto de la seducción.

Es gracias a este potencial situacional-existencial-universal del género *Noir* lo que le da su maleabilidad y la posibilidad de explorar de diversas formas las condiciones del devenir de la singularidad humana. Y aunque en la historia del género la tendencia o el patrón -en su contexto de origen bélico o pre-bélico- como ha expuesto Zavala (2020) termina con el fracaso de su realización en el mundo, eso no quiere decir que todo sentido existencial del *Noir*

termina en fatalidad, sino que también es un modo de expresar una búsqueda auténtica de sentido. Y eso es lo que queremos denotar en este trabajo: cómo este carácter universal existencial del antihéroe del *Noir* se comprende como los movimientos existenciales requeridos para recuperar lo posible en el mundo por la elección de la fe en virtud del absurdo, según los expresa poéticamente al autor seudónimo de Kierkegaard Johannes de Silentio en *Temor y temblor*.

En primera instancia esto podría parecer un ejercicio ajeno al desarrollo histórico del *Film-Noir*, y nuestra pretensión una ingeniosa forma de aplicar el pensamiento de Kierkegaard sobre Abraham al género o a los filmes, sin embargo, parece ser que no lo es tanto, porque como ha desarrollado Read Mercer Shuchardt (2006, p. 50) en su texto “Cherchez la Femme Fatale” la relación entre el relato bíblico de Abraham y la comprensión existencial de su sentido, está en el origen mismo de la estructura del *Film-Noir* al ser el eje del filme que es considerado el padre y abuelo de todos los filmes Noir, y que es además el primer filme sonoro en Estados Unidos *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) .

The Jazz Singer, de acuerdo con Shuchardt relata la historia de Jakie Rabinowitz (Al Jolson) joven hijo de un rabino ortodoxo judío de New York quien, contrariando el mandato de su padre, decide irse al oeste, como Abraham al salir de Mesopotamia, renunciando a los viejos ídolos de su propia ortodoxia familiar, la de ser un cantor de la sinagoga para ser cantante en las puestas en escena de Hollywood, fundando así una nueva religión; como Abraham, quien lo hace en relación al mandato de un solo Dios por una comunicación personal e íntima, Jakie Rabinowitz sigue los designios ya no de un Dios en el exterior social o legislativo, sino de uno en su interior (Shuchardt, 2006, p. 58). Jakie como Abraham, redefinen el horizonte espiritual debido a un sólido acto de autenticidad, lo que le permite a Jakie regresar a New York para redefinir su hogar y su propio sentido de la tradición desde la singularidad y no desde la generalidad. Como dice Schuchardt, todo el ambiente de angustia, melancolía, son derivados por este proceso del relato de Abraham, que se universaliza como la ruptura con el mundo como ley y norma general socio-histórica en la figura de los padres, para refundarlo

desde la autenticidad de la singularidad a la que cada uno es llamado y cuyo criterio ya no es lo general:

el juego es intelectual y teológico, un cambio deliberado y controlado del centro moral del universo en un dios externo a la voz interior que reside en el protagonista [...] la ambivalencia moral es retroactiva. Es solo ahora, después de haber vivido con los efectos de este asesinato primordial de cuatro generaciones, que nosotros podemos empezar a sentir la inquietud con la cual esos primeros hijos, como Abraham antes que ellos, destruyeron los ídolos de sus padres y se fueron al oeste, no a Canaán, sino a Hollywood para encontrar su propia nueva religión. Los cinéfilos de hoy son los tataranietos y las tataranietas de *The Jazz Singer*. (Schuchardt, 2006, p. 51)

Y cuya comunicación no se comprende más que en su propio performar de cómo Jakie Rabinoiwtz se convirtió en John a través de la contemplación de sus movimientos internos que el cine puede captar.

Y es aquí donde creemos que el devenir de los antihéroes del *Noir* en general, pueden comprenderse existencialmente como los movimientos del caballero de la resignación y caballero de la fe que de Silento tematiza al querer comprender el problema de Abraham: el de saber si su acto es un asesinato o un sacrificio, y cuya respuesta se desplaza del ámbito de la ley y la norma, lo que seguirla daría solo un sentido trágico, al ámbito de la relación singular como posibilidad interior; por la cual el personaje no vive lo infinito desde lo finito, lo trágico resignado, sino que introduce lo infinito de lo posible como imposible en lo finito de su propia existencia, la esperanza de la fe, como elección en virtud del absurdo de esa ley, norma o tradición, que no puede nunca comprender la singularidad de este movimiento.

2. El género del *Film-Noir* en *La Gomera* (Porumboiu, 2019) como la forma filmica del devenir existencial: la elección en virtud del absurdo

Como tataranietos de *The Jazz Singer*, podemos analizar el reciente filme del director rumano Corneliu Porumboiu *La Gomera* (*The Whistlers*, 2019) que no solo se encuadra explícitamente dentro del género del *Film-Noir* y más concretamente en el *Neo-Noir*, sino que lo utiliza intencionadamente para presentar la condición existencial humana, con lo cual, y por lo dicho, podemos denotar el modelo existencial del devenir de Abraham en su protagonista y antihéroe, como aquel que por la elección en virtud del absurdo reintroduce el horizonte de lo posible en un mundo que ha renunciado a Dios, denotando la singularidad existencial como criterio ético, como lo dice Corneliu Porumboiu:

para mí era la mejor forma de contar la historia. [...] es una historia que tiene como tema subyacente la búsqueda del paraíso, con los jardines hacia el final y eso, así que no quería tener un enfoque realista. Lo que nunca he tenido en mis películas. No es mi forma de hacer cine. [...] Para mí, la mejor manera de expresarme es a través del género. En el caso de *La Gomera* fui como: “Ok, Me gusta *El tercer hombre*, *La noche del cazador*, *Notorious*, *The big sleep*, y la forma en que dicen diferentes cosas a través de su estilo”. (Aguilar, 2020)

Y, por otro lado, como ha afirmado Christina Stojanova (2019, p. 9) el cine de Porumboiu, como parte de la llamada Nueva Ola del Cine Rumano, estaría dentro de esta tendencia de ser un realismo existencial al modo de Kierkegaard, esto es como búsqueda de esa “verdad para mí” (Kierkegaard, 2011, p. 80), y que en el caso del filme *La Gomera* (2019) se refiere a la posibilidad de que los actos de un individuo -el policía corrupto Cristi (Vlad Ivanov)- estén justificados, no por la norma o código social, ni en el ámbito macro-social ni en el micro-criminal o micro policial, sino por una vocación a creer en una posibilidad de sentido eminentemente singular, incommunicable y que no se puede traducir a ninguna mediación; sino solo por una conversión existencial de la subjetividad y su manera de significar, por una verdad y pensamiento subjetivos. Lo que en el filme será el lenguaje de silbidos, *el silbo*, el

que hace posible que Cristi y la *femme fatale* Gilda (Catrinel Marlon) logren comunicarse en su interioridad, ni en español, ni en rumano, ni como la sociedad lo desea, ya sea como sociedad policiaca o sociedad criminal, sino solo como ellos mismos, como Abraham con Dios en la historia bíblica, o Kierkegaard con Regine, ante el asombro y el escándalo del juicio de la generalidad.

El filme de Porumboiu no solo enfatiza la singularidad de la existencia humana implícita en la forma del género *Noir*, sino que da un umbral a la realización efectiva de la misma, porque Cristi era un personaje apático de este mundo y se convierte en uno que concreta todo en una pasión de re-convertir su vida por la relación con Gilda, como dice Kierkegaard (1988) en *Temor y temblor*: “la fe es un milagro accesible a todos, pero se necesita pasión para ello” (p. 56). Lo cual implica no solo renunciar a ciertas preferencias, sino a todo un modo de vida normalizado, y convertirse en piedra de escándalo para las instancias codificadoras o juzgadoras, expresando esa vulnerabilidad infinita de cada individuo como espíritu encarnado en la existencia.

Porumboiu explora la pregunta de ¿si no será que en el mismo absurdo y ambigüedad de la situación *Noir* se encuentre un sentido más profundo y trascendente a la corrupción del mundo como tal? Algo parecido a la inquietud fílmica principal de Woody Allen (Lax, 2008, p. 163), quien ha dicho que lo que le interesa es saber ¿por qué si objetivamente el mundo no tiene ningún sentido y fundamento seguimos intentando tener una vida decente?

Así, Porumboiu nos demuestra que el género *Noir* puede ser un modo de pensar cuestiones filosóficas y existenciales profundas, es más podríamos lanzar la pregunta de ¿si el género fílmico no podría ser una forma o gramática de filosofía cinematográfica? Postura que Doru Pop sostiene acerca de la gramática fílmica de la Nueva Ola del Cine Rumano, el cual opta no solo por el modelo lingüístico y semiótico, sino por la interpretación de las formas narrativas y la organización espacio-temporal de las imágenes visuales (Pop, 2010, pp. 31-33).

Lo que el género *Noir* le permite mostrar y hacer pensar a Porumboiu es cómo dentro de las formas con las que el mundo criminal pretende evadirse de las normas sociales, mediante la instrumentación de una forma de comunicación pre-lingüística, como lo es el “silbo” -forma de comunicación mediante silbidos de las Islas Canarias (Pop, 2023, pp. 168-170)- se introduce un espacio de comunicación singular que no puede ser recodificado por el mundo como generalidad, sino solo por una condición de relación y performatividad personal, y que haría fugar al individuo del peso de la roca de Sísifo, tan absurdo e incomprensible para la sociedad, como para los criminales, y que en el filme de Porumboiu, permite llevar al extremo el tropo clásico del género de la dislocación de la identidad social o normativa del policía o el detective o el criminal al punto de cómo dice Doru Pop (2023) vemos al personaje principal Cristi no solo aprender un dispositivo para transmitir información secreta, sino que lo vemos entrar: “en un intervalo, un espacio intermedio redefiniendo su condición humana” (p. 169), junto con la conversión de Gilda, en un amor singular fuera de prejuicios y de normas preconcebidas, como un amor verdadero, aunque de un modo que supera cualquier lógica ordinaria.

2.1 La estructura narrativa del *Noir* como espacio del devenir existencial en *La Gomera* (2019)

El filme de *La Gomera* (Porumboiu, 2019) está estructurado narrativamente como el devenir de la conversión existencial de los personajes principales, el policía Cristi y la *femme fatale*, Gilda de un mundo del “pecado” al regreso a un “paraíso en la tierra”, entendido como una relación singular, íntima e incommunicable por una elección radical.

Gilda se encuentra en un mundo corrupto, donde todo paraíso está perdido, el mundo del pecado norma a policías y criminales, así como a los observadores de esta representación. Cristi es un policía, solitario, hijo único, estoico, de la capital rumana Bucarest con un semblante estoico que ha sido asignado por Magda (Rodica Lazar), la jefa corrupta de la policía, a infiltrarse en una red criminal de lavado de dinero, sobre todo con el vehículo del dinero que es el personaje de Zsolt (Sabin Tambrea), pero que por otro lado recibe dinero de

la misma red para encubrirlos. En ese intersticio -de cómplice-infiltrado- la pareja de Zsolt, Gilda, se hace pasar por una acompañante femenina de Cristi, pero con el real objetivo de proponerle el plan de viajar a las Islas Canarias -base de operaciones de la red criminal- donde aprenderá el lenguaje del silbo, con el fin de sacar a Zsolt de la cárcel, y que los criminales recuperen su dinero, Gilda a su pareja, y Cristi reciba una compensación económica; para lo cual Cristi parece el personaje perfecto para ello, dado que es un nihilista no atado ni subordinado a ningún valor en específico, por lo que no tiene nada que perder en especial.

El filme inicia con Cristi viajando a las Canarias para reencontrarse con Gilda, aparentemente para aceptar el plan de los criminales, pero en realidad lo ha hecho porque cree que es posible una relación con Gilda como vía para recobrar el paraíso perdido. De este modo el filme se estructura intercalando secuencias donde se muestra el pasado de cada personaje, a veces como si fuera la memoria de Cristi la que narra, con el título de cada uno de los personajes implicados: Gilda, Kiko, Paco, Magda, Mamá, Cristi; cada secuencia es un intervalo donde vemos en presente el retorno del pasado en relación a la situación presente de Cristi, abriendo la inmediatez de las acciones que transcurren en las Canarias hacia intersticios de futuros posibles, que expresan las situaciones existenciales a las que Cristi y Gilda se enfrentan, donde los tonos de color del pasado son oscuros y los del presente son soleados pero opacos, es como si el devenir del presente trajera el pasado para encontrar el futuro posible.

Entre esos intervalos de tiempo vemos la conversión existencial de Cristi que sale del mundo policía corrupto al mundo criminal, y que entre silbido y silbido, y relaciones con Gilda que aparece con formas filmicas de fondos y undulaciones, luces y sombras en escenas de tránsito, y diversos cuadros que van de negros a iluminados, como fondos de campo desenfocados a enfocados, todos en planos secuencias, expresan la transformación de Cristi; para el cual el lenguaje del silbo, es primero una posibilidad de encuentro -y no un instrumento para fines criminales- y después se convierte en el lenguaje común de la interioridad, por ello simbólicamente la primera palabra que aprende bien es Mamá.

Esos intervalos de tiempo son el modo fílmico del devenir de Cristi hacia el interior de su propia subjetividad y su interioridad, sobre todo cuando su madre, en uno de esos intervalos, le cuestiona como acabo así, si era buen hijo y su padre no tomaba sobornos. Al final es la misma pregunta ¿cuál fue tu elección y qué tipo de vida elegías? Así que el plan de aprender el silbo cambia de una finalidad funcional y criminal o de infiltración policial, a una personal, Cristi lo hace para encontrar un ámbito singular con Gilda y poderla liberar, por lo que incumple su deber como policía y su contrato criminal.

Esta elección es la que le propone al final de todas estas secuencias al jefe de la mafia Paco (Agustí Villaronga) y lo mismo a su jefa Magda, dándose un pacto de fuga de la corrupción social, tanto policial como criminal, por el camino interior que ha experimentado, y utilizar como vehículo el silbido lo cual sucederá simbólicamente mientras ven una película de John Ford.

Esa fuga existencial, se narra en la secuencia de acciones que ocurren en un set de filmación en Bucarest, que Magda y la policía han preparado antes, como si fueran un equipo de producción que ha puesto el escenario para que el filme consiga atrapar a los criminales; pero al acontecer las acciones a Magda y a los criminales, Cristi se les escapa de las manos. El mundo sobre codificado con el código criminal, las cámaras de vigilancia y la propia cámara del filme expresan perplejidad ante la decisión de Cristi, es decir que no lo pueden encuadrar, ya que no solo sale de cuadro en las secuencias, sino que sale de toda normalidad narrativa cuando es embestido por el auto de uno de los operadores de las cámaras policiales cuando se dirigía a encontrarse con Gilda, quien, por otro lado, se encontraba en el Motel Opera, centro de intercambio de dinero de los criminales y Cristi, y que logra fugarse de la pretendida captura de un policía y de un criminal que actuaban como mediocres asistentes de sus jefes. Gilda escapa y Cristi es arrestado en un hospital mental porque ha perdido el habla real y simbólicamente, pues ha perdido la posibilidad de comunicación con lo general. El desenlace del filme ocurre cuando tiempo después de los acontecimientos Gilda regresa a buscarlo, y sin perder la esperanza logra comunicarse con Cristi por medio de los silbidos, sin que nadie pueda entenderlo o codificarlo, solo ellos y el espectador por la magia del cine, lo cual nos

permite esperar el futuro del final del filme, el porvenir de encontrarse en el paraíso prometido de los jardines de Singapur.

2.2 El movimiento existencial de la fe en Abraham como modelo del antihéroe en *La Gomera* (Porumboiu, 2019): la elección en virtud del absurdo.

Porumboiu utiliza el género *Noir* para pensar el devenir existencial con la forma de la situación que Kierkegaard expresa en *Temor y temblor* del personaje bíblico de Abraham, quien lleva a cabo una acción escandalosa ante los ojos de la normalidad, incomprensible e incommunicable e injustificable: la de llevar al sacrificio a su primogénito Isaac, para que en el momento justo sea detenido por Dios mismo. Mostrando con su testimonio que la única posibilidad de comprensión es la existencia de un criterio fuera del ámbito normativo de la generalidad, y que se presenta como una situación de elección radical entre adaptarse o mimetizarse al ámbito de la razón pública; o, atreverse a creer que es posible otra forma de vida que se abre ante esa situación, y que es desconocida y solo vendrá o se revelará en la performatividad del acto de creerlo, es decir en el salto cualitativo o el acto de creerlo. El cual, por lo mismo, no puede homologarse ni comunicarse por ninguna mediación ni norma social, se fuga hacia un criterio de justificación personal y singular, invocada como una tarea singular incommunicable e intransferible que es lo que Johannes de Silentio llama suspensión teleológica de la ética, y que se expresa por el silencio de Abraham inclusive a su propio hijo.

La historia de Abraham, podríamos decir salvando las diferencias, es como la de Cristi y los antihéroes del género *Noir*, porque como dice Kierkegaard (1988, p. 12) su fuerza es su debilidad mundana y su justificación no es la del héroe trágico, justificado socialmente o por la norma de la generalidad o por la voluntad de los dioses o el destino, sino por un amor personal de Dios o en el caso del filme, de Gilda y en el género *Noir* de una *femme fatale*; por lo que el secreto de su sabiduría es locura, su esperanza es absurda, como pasa al final del filme, porque Cristi espera recuperar un paraíso, como salir del mundo criminal y entablar una relación de amor auténtico con Gilda, la *femme fatale*; pero, sobre todo estos personajes como Abraham son grandes, nos dice de Silentio (1988) “a causa de un amor que es odio a sí mismo”

(p. 12), ya que Cristi como Abraham, nos diría Johannes de Silentio “deja atrás su razón y se lleva por delante la fe” (p. 12) haciéndose extranjero en sus territorios: el policíaco, el familiar, el religioso y el criminal.

Lo que se olvida de la historia de Abraham, nos dice de Silentio (1988, p. 20, 63) es la angustia que produce esta contradicción entre la dialéctica de ser al mismo tiempo finitud e infinitud, y de que la naturaleza de esta síntesis es ser *kata dynamis*⁵, por lo que no tiene nunca un criterio certero de sí, sino solo la prueba constante de si cree o no que es posible, no lo finito o lo infinito, sino lo infinito en el tejido de lo finito, la singularidad que está deviniendo, como nos dice Kierkegaard (2008): “El yo, *kata dynamis*, es tanto posible como necesario; ya que sin duda es sí mismo, pero teniendo que hacerse. En tanto que es sí mismo se trata de una necesidad, en cuanto ha de hacerse estamos ante una posibilidad” (p. 57). En Cristi y el antihéroe del *Noir* vemos esa angustia del doble movimiento de la existencia, del cual nos habla Silentio y que igualmente conforma el tono de lírica angustiada de su escrito, ese movimiento que va de la resignación infinita como estadio previo de la fe (Kierkegaard, 1988, p. 38) a la elección de que todo es posible, dígase la fe, en virtud del absurdo.

Cristi como los personajes del *Noir*, se representa resignado infinitamente, porque el estado en el que lo encontramos inicialmente y que mantiene casi en todo el filme es de forma hierática-estoica de indiferencia a todo sentido del mundo, lo que expresa que ha renunciado a toda posibilidad que el mundo ofrece: la justicia, la familia, el amor. Pero su resignación no es infinita hasta el momento en que conoce a la *femme fatale*, Gilda, y tiene una relación erótica con ella como supuesta pantalla ante la policía para obtener cierta información. A partir de ese momento el drama del filme los pone a prueba a ambos en la situación de creer o no que es posible el amor que se fugó de los roles que representaron. Para decirlo con las palabras de Kierkegaard, Cristi al mismo tiempo que renuncia a toda posibilidad de un sentido de

⁵ *Kata dynamis*, es el término griego que utiliza Kierkegaard en varias de sus obras para referir que el yo como esa síntesis de finitud e infinitud no es como en la dialéctica hegeliana, sino que es producción de potencialidad nueva, y en ese sentido nunca es una identidad cerrada o derivada, como lo dice en voz de Anti-Climacus en *La Enfermedad mortal*: “un yo siempre está en devenir en todos y cada uno de los momentos de su existencia, puesto que el yo *kata dynamis* realmente no existe, sino que meramente es algo que tiene que hacerse” (Kierkegaard, 2008, p. 51).

amor, es ahí donde como dice Silentio descubre su valor eterno, “es un instante de muerte y vida a la vez” (Kierkegaard, 1988, p. 34), como el primer movimiento de un bailarín que va de tener los pies en la tierra y se eleva con su infinitud al ideal, descubre al mismo tiempo la absoluta imposibilidad de lo ideal para ser realidad como tal, y por ello si se queda ahí encuentra paz y reposo en esa actitud hierática y cínica ante el mundo, porque descansa en la justificación que le da la resignación, la certeza de la imposibilidad (Kierkegaard, 1988, p. 38) como ausencia de responsabilidad y por ende de sí mismo.

Pero Gilda lo pone a prueba, porque al mismo tiempo descubre que en virtud de ese absurdo se abre una posibilidad interior infinita, la fe, que le da la certeza de que todo es posible por el mismo absurdo de lo imposible, pero para que sea realidad, no como hecho, sino como fuerza y devenir, debe quererlo, así como nos dice de Silentio:

Lo absurdo no se encuentra entre las diferencias comprendidas dentro del marco propio de la razón, ni es idéntico a lo increíble, inesperado e imprevisto. A partir del instante en el que el caballero se resigna adquiere la certeza de la imposibilidad, desde el punto de vista terrenal, tal es el resultado del raciocinio [...] pero en cambio resulta posible desde el punto de vista de lo infinito -siempre que se dé la resignación-, siendo esa posesión al mismo tiempo una renuncia, aunque no por ello resulte la posesión un absurdo considerada desde la razón. El caballero de la fe tiene una clara conciencia de la imposibilidad; por lo tanto, solo le puede salvar el absurdo y lo aprehende por medio de la fe. De modo que reconoce la imposibilidad y al mismo tiempo cree en el absurdo [...] la fe no es, por lo tanto, un movimiento estético, sino que pertenece a un estadio más elevado [...] no es un impulso inmediato del corazón, sino la paradoja de la existencia. (Kierkegaard, 1988, p. 38)

Es así, como el arco dramático del filme que hemos descrito expresa este movimiento de un bailarín que regresa del aire (infinitud) a la tierra (finitud) que es la fe en virtud del absurdo; desde el momento en que Cristi va a las Islas Canarias, en apariencia a cumplir con el trato con los criminales, pero en realidad a reencontrarse con Gilda, este absurdo se va denotando

con los episodios del filme que representan la memoria de Cristi; así, la primera parte del filme vemos la resignación infinita como condición de la elección en virtud del absurdo como la narrativa en dos tiempos diferentes de la subjetividad y la vida interior de Cristi, en tiempo presente su ir y regresar de Bucarest a las Islas Canarias para entrenarse con los criminales en un lenguaje secreto y cumplir con sus demandas, y los episodios narrados desde su memoria en relación con cada uno de los personajes como reflexión interior, dígame como el raciocinio sobre su relación con Gilda y la imposibilidad del mundo; para que la segunda parte del filme y su desenlace, suceda todo en un solo tiempo, como derivado de esa elección en virtud del absurdo, ¿cuál absurdo? el regreso al paraíso perdido, pero es tan absurdo porque no hay ninguna garantía de ello, es un lanzarse de cabeza como dice Silentio para provocar su acontecer, pero podría no acontecer nunca.

Ese salto de fe, ese dar el movimiento inverso de lo ideal a creer que es posible hoy, solo es auténtico si habiendo pasado por la resignación se lanza con toda su disposición, dígame con toda su pasión a vivir, esperando que así sea sin garantía alguna, sin posesión alguna, y que como dice de Silentio (Kierkegaard, 1988, pp. 30-31), por eso el acto del bailarín a los ojos comunes se percibe como si no pasara nada, pues sigue siendo el mismo de siempre, pero en realidad ha operado una transfiguración interior; y es así como Cristi se ve ante el mundo, pero no ante los ojos de la cámara que capta el movimiento de transfiguración de su interioridad.

Independientemente de la idea o la fe en Dios, el modo como el filme lo hace posible es introduciendo la idea de que el propio lenguaje contiene una posibilidad de comunicación de lo singular como expresión de un acto o una relación o una respuesta que se justifica por el amor íntimo entre dos seres singulares; y, que por ello ante el mundo y sus circunstancias aparecen como absurdos, pero abren la esperanza a saber que siempre hay una forma singular de ser, es decir una fe de que siempre es posible, pero para lo cual se requiere suficiente pasión. Y que en el caso particular del filme se da entre Cristi como antihéroe desangelado, y Gilda, la *femme fatale* cuya fatalidad es salvación.

El filme lo hace, como decíamos, introduciendo la comunicación de los silbidos, que de por sí ya decodifican la normalización del lenguaje. Este es decodificado en la relación entre los dos protagonistas de tal forma que no son comprendidos ni por el mundo, ni por los micro mundos criminal y policíaco, sino solo por ellos dos. Son estos intervalos, intersticios, del silencio o del silbido, que se encuentran, no fuera del lenguaje de normalización, sino en sus mismas entrañas de formación. Son ellos mismos las líneas de fuga como ha dicho Deleuze, de un ámbito o espacio vital que solo es comprensible en la relación personal, cuando se cursa el camino del otro, es más que invita al otro a cursarlo, como sucede en el filme, pero para ello debe dislocarse la propia identidad, los prejuicioso asociativos y en última instancia darse cuenta de esa radical contingencia de nuestra vocación hacia otro al reconocer que no sabemos porque hemos sido queridos para existir, y la respuesta, tal vez, sea la invocación de ese otro.

Esto implica una conversión o transfiguración existencial, que como dice Doru Pop (2023) acerca de *La Gomera*, es otro de los extremos al que lleva Porumboiu uno de los temas del género *Noir*: “Mientras el tópico de la no-comunicación representa el componente explícito de esta historia, basada, como siempre en el cine rumano, en una profunda premisa moral, el conflicto existencial y la evolución y desevolución de Cristi están intercalados por varios intervalos” (pp. 169-170). Intervalos que en el filme utilizan otros medios no cinemáticos, creando espacios intermediales o intervenciones intermediales, que indican una alteración de los significados subjetivos (el disco de ópera, la música, los filmes clásicos como el de John Ford). Y entre esos espacios Cristi se pondrá en esa situación de conversión existencial, de creer o no, sin poderla comunicar a nadie, y para lo cual, como dirá de Silentio en *Temor y temblor* y en analogía con Abraham, se necesita coraje, se necesita pasión para ello:

Se requiere pasión para esto. Todo el movimiento de lo infinito se lleva a término por la pasión y nunca por la reflexión podrá producir un movimiento. Ese es el saldo continuo en la existencia que explica el movimiento [...] Cuando el amor ha sido absorbido de este modo, y se sumerge en él, encuentra valor para intentarlo todo [...] Con una sola mirada abarca la vida y sus contingencias [...] lo que necesita el caballero es la capacidad necesaria para concentrar todo el contenido de la vida y todo el

significado de la realidad en un único deseo. [...] y además ha de poseer la capacidad de saber concentrar el resultado de todo su proceso mental un único acto de conciencia. (Kierkegaard, 1988, p. 34)

Y así, Cristi creará en silencio, en el momento en que ya entrenado en el silbo y listo para su regreso a Bucarest, pone la condición a los criminales de la liberación de Gilda, y como Abraham, no lo quiere para otro mundo, sino para este mundo, como denota el final del filme; en donde a pesar de que él queda en prisión y ante los ojos del mundo sin habla y con pérdida de la razón, los silbidos se vuelven una forma de comunicación que trasciende inclusive la reclusión, pues Gilda viene por él y con su comunicación singular se reencuentran en Singapur.

Cristi y Gilda creyeron en virtud del absurdo, porque creían que lo imposible es posible, como una voz que clama en el desierto, como dice de Silentio:

Todo es posible en el plano espiritual, pero en el mundo de lo finito hay muchas cosas imposibles. Lo imposible se convierte en posible porque el caballero lo expresa espiritualmente, pero al hacerlo expresa también su renuncia a ello. Y el deseo que debía convertirse en realidad, pero que había quedado varado en la imposibilidad, se pliega ahora hacia dentro, aunque no por ello se pierde o cae en el olvido. (Kierkegaard, 1988, p. 35)

Por eso no se puede ver o no se puede comprender de forma indirecta o a distancia, es algo invisible porque su verdad y sentido está en el devenir mismo, y solo se comprende si por el acto de creer que es posible devenimos con ello, por eso de Silentio en *Temor y temblor* comenta que cuando quiere atrapar el momento en que la singularidad del acto de fe ocurre, como el salto de un bailarín (Kierkegaard, 1988, p. 30) que tiene simultáneamente un pie en la tierra y uno en el aire, no lo puede atrapar y solo puede ver los movimientos, es decir solo podríamos comprenderlo mediante una forma de comunicación cuya materia sea el devenir mismo, y esto es el cine.

Así como Kierkegaard realiza una escritura que nos invita, nos llama, a performar con Abraham, para salir de los códigos de la escritura y encontrarnos en los intervalos del silencio, en donde lo singular se abre con esa fuerza que destrona la codificación y todo se vuelve posible, así, según Doru Pop, Porumboiu en este filme, produce una gramática dentro del *Noir* que nos hace entrar a un intervalo de un cine alingual (Pop, 2023, p. 173), en donde todo tipo de discurso es removido, produciendo “estados alterados de identidad en donde las transformaciones son inducidas por el cambio de las condiciones lingüísticas de los protagonistas.” (Pop, 2023, p.173) y abriendo ese intervalo es donde, como sucede con los personajes, performamos con ellos su relación singular, sin siquiera saber silbar, y así podemos ver lo no visto, comunicarse sin representación, lo cual es un modo existencial de pensar con el filme del cineasta rumano, el silencio de la ética de Abraham ante Sara es el silencio del silbo de la singularidad de los personajes.

Conclusiones

Cristi y Gilda se encuentran con un mundo roto globalmente, por ello se encuentran en el micro mundo de una isla, como el regreso a un mundo primigenio, dentro del cual se dan micromundos normativos, como el mundo del crimen o el policiaco. Cristi no ha encontrado su realización o su vinculación de sentido con esos mundos, la justicia del estado, el sistema sigue corrompiéndose a pesar de sus esfuerzos, por lo que cambia de un micromundo a otro, como si el paso de un mundo a otro le diera algo más que la conveniencia y la utilidad, pasa de ser un defensor del deber a un oportunista de las líneas de fuga que se abren por la misma corrupción sistémica. Es decir, el protagonista es de entrada un cierto héroe trágico en el sentido de que vivió por la norma que lo configuraba como policía, pero ante el sinsentido de lo mismo porque el mundo seguía siendo más corrupto, pierde la fe en ello, y se resigna a las circunstancias que de manera no formal norman el mundo poroso de la justicia y el crimen. Siguió como Abraham todas las reglas, pero al final no había Dios o reconciliación, por lo que le es ciertamente fácil, natural o consecuente la oportunidad que se le ofrece a sus manos.

Lo paradójico es que el mundo del crimen está muy normado o más que el del policía, como si ambos mundos fueran normativamente similares, aunque con finalidades diversas, pero por lo mismo el protagonista en un mundo u otro le da lo mismo, ya no le importa vivir y morir. Pero lo absurdo o lo paradójico es que al dejar una tierra por otra se encuentra con una lengua de silbidos que los criminales han codificado para llevar a cabo sus actos y para el cual él es entrenado, permitiéndole dentro de un mundo abrir otros mundos.

Pero es en este interior que él conoce a la Gilda, que dentro del género *Noir*, sería la seducción que lo engaña de amor y precipita su perdición, y si bien es así, es gracias a la lengua de silbidos que entre ellos el amor que nace encuentra en los propios silbidos una línea de fuga, una virtualidad de generar un código indescifrable que no es ni español, ni inglés ni rumano, sino que solo se dirige y se responde de la forma en que los enamorados se comunican o se encuentran, como Kierkegaard con Regine, porque ello genera algo nuevo, un porvenir, algo desconocido y potencial; a los ojos de los policías son cómplices del crimen, a los ojos de los criminales son vehículos de sus actos que usan a su discreción, y eso les hacen creer, al grado que el protagonista a nuestros ojos termina siendo el sacrificado, el castigado e imprisoned; los criminales impunes, los policías corruptos impunes, es decir el mundo y sus giros sin cambios, como suele suceder de hecho, pero lo que nadie se ha percatado es el cambio interior, el encuentro entre Cristi y Gilda, que en su silencio, en su prisión y en las visitas de ella, se percata como la pasión de creer que es posible la relación a pesar de las distancias impuestas por las normalizaciones del mundo global y sus micromundos, entre ellos lo que se fuga es la singularidad de la fe en el amor, por eso solo espera la final la respuesta silbada de su amada y ella de su amado.

Solo entre ellos la fe tiene sentido y por eso Cristi es un bailarín como el que describe Kierkegaard, y el cineasta es como el poeta de Abraham que lo hace recordar a todos, en otras palabras es este elemento de lenguaje que realmente existe por silbidos que da las posibilidades no formales de una comunicación personal y singular que trasciende su relación de las normalizaciones del mundo, aunque a los ojos del mundo parezca debilidad, parezca absurdo, y en el fondo un sacrificio, pero al final nos hace creer de nuevo. Así como el

caballero de la fe puede andar solo y en el desierto nuestro personaje puede quedarse en prisión y solo y creer que lo imposible es posible y ser joven de nuevo, de una voz que clama en el desierto se convirtieron en un silbido que suena en el desierto.

Referencias

Aguilar, A. (2020, 27 de febrero). *The politics of genre: An interview with Corneliu Porumboiu*. Notebook Interview, MUBI.

Conrad, M. T. (2006). Nietzsche and the meaning and definition of noir. En M. T. Conrad (Ed.), *The philosophy of film noir* (pp. 7–23). The University Press of Kentucky.

Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (I. Agoff, Trad.). Paidós.

Deleuze, G. (1998). *Nietzsche y la filosofía* (C. Artal, Trad.). Anagrama.

Deleuze, G. (2008). El cerebro es la pantalla. En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975–1995)* (pp. 255–262) (J. L. Pardo, Trad.). Pre-Textos.

Deleuze, G. (2020). *Mil mesetas. Esquizofrenia y capitalismo* (J. Vázquez Pérez, Trad.). Pre-Textos.

Finol, L. (2018). Expresionismo, existencialismo y film noir: Fritz Lang y la puesta en escena del Dasein. *Fuera de Campo*, 2(3), 34–52.

Kierkegaard, S. (1998). *Temor y temblor* (V. S. Merchán, Trad.). Técnos.

Kierkegaard, S. (2008). *La enfermedad mortal* (D. Gutiérrez Rivero, Trad.). Trotta.

Kierkegaard, S. (2011). *Los primeros diarios. Volumen I: 1834–1837* (M. J. Binetti, Trad.). Universidad Iberoamericana.

Kierkegaard, S. (2016). El concepto de angustia. En *Migajas filosóficas. El concepto de angustia. Prólogos* (pp. 129–280) (D. González & Ó. Parceró, Trads.). Trotta.

Lax, E. (2008). *Conversaciones con Woody Allen*. Lumen.

- Mayer, G. (2007). The hard-boiled influence. En G. Mayer & B. McDonnell (Eds.), *Encyclopedia of film noir* (pp. 19–46). Greenwood Press.
- Nietzsche, F. (2014). La gaya ciencia. En *Obras completas. Vol. III. Obras de madurez I* (J. L. Vermal, Trad.). Ténos.
- Park, W. (2011). *What is film noir?* Bucknell University Press.
- Pop, D. (2010). The grammar of the new Romanian cinema. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 3, 19–40.
- Pop, D. (2018). This is not a film you are watching: Corneliu Porumboiu's non-cinematic stylistics and the visceral-conceptual cinema. *Ekphrasis*, 2, 111–132.
- Pop, D. (2023). *Romanian cinema*. Bloomsbury.
- Porfirio, R. (1996). No way out: Existential motifs in the film noir. En A. Silver & J. Ursini (Eds.), *Film noir reader* (pp. 77–95). Limelight Editions.
- Schuchardt, R. M. (2006). Cherchez la femme fatale: The mother of film noir. En M. T. Conrad (Ed.), *The philosophy of film noir* (pp. 49–69). The University Press of Kentucky.
- Shestov, L. (2025). *Kierkegaard y la filosofía existencial* (A. A. González, Trad.). Hermida.
- Silver, A. (2006). Ride the pink horse: Money, mischance, murder, and the monads of film noir. En M. T. Conrad (Ed.), *The philosophy of film noir* (pp. 223–238). The University Press of Kentucky.
- Skoble, A. J. (2006). Moral clarity and practical reason in film noir. En M. T. Conrad (Ed.), *The philosophy of film noir* (pp. 41–49). The University Press of Kentucky.
- Stojanova, C. (2019). Introduction. En C. Stojanova & D. Duma (Eds.), *The new Romanian cinema* (pp. 1–22). Edinburgh University Press.
- Tarkovski, A. (1997). *Esculpir en el tiempo* (E. Banús, Trad.). Rialp.

Zavala, L. (2024, 8 de abril). *Estética e ideología del film noir* [Conferencia]. Jornadas académicas “Estética Noir: Marginalidad y el arte de lo invisible”, Universidad del Claustro de Sor Juana, CDMX, México.

Zavala, L. (2020). Estilo visual e ideología del film-noir: Diez aproximaciones. *Diseño en Síntesis*, 64, 14–29.

Žižek, S. (2006). *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly* (S. Arribas, Trad.). Trotta.