

BORGMAN, EL JUEGO DEL MAL

Por Marc Samper

“Cuando estaba presente (Hitler), todo el edificio bullía de actividad, todos corrían, los teléfonos sonaban, los radioespectadores no cesaban de enviar y recibir notas de comunicados (...) Cuando estaba ausente, todo volvía a una monótona normalidad. Hitler era como una especie de dinamo”

Traudl Junge (secretaria de Hitler)

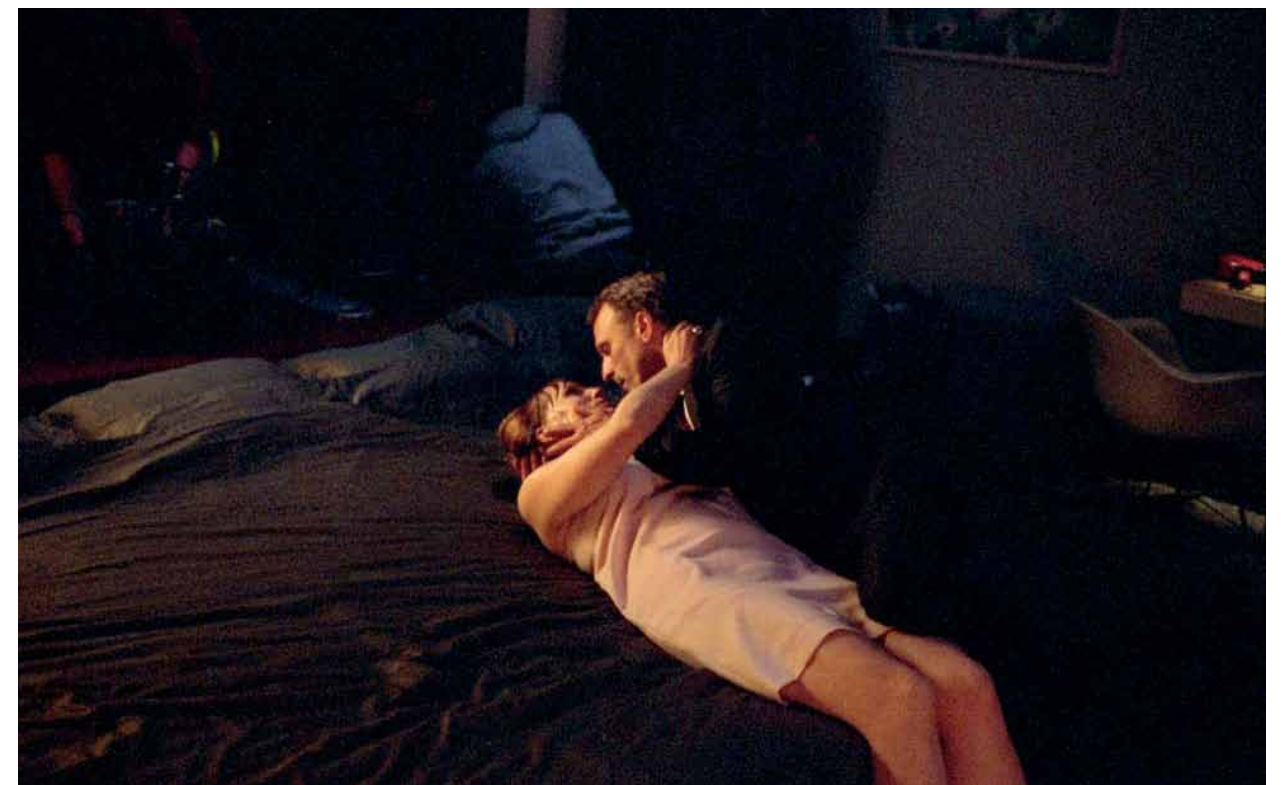
“No penséis que he venido para traer paz a la tierra; no he venido para traer la paz, sino la espada”

Mateo 10.34

Borgman, de Alex Van Warmerdam, triunfadora del presente festival de Sitges, se inicia con una cita bíblica: **“Los que han bajado son los que engrosarán sus huestes”**. Seguidamente vemos como unos hombres que habitan bajo tierra se verán obligados a salir a la superficie al verse perseguidos. Uno de ellos, Camiel, encontrará refugio en una bella casa de diseño, en la que habita una típica familia neo-burguesa, donde quebrará radicalmente el “orden” aparente que reinaba en el hogar.

Este punto de partida puede retrotraernos a **Teorema** (1968), de Pasolini, donde, del mismo modo, la entrada en escena de un misterioso joven cambia las estructuras que gobernaban la vida de una familia burguesa del Milán de los 60, así como de los elementos que constituían la identidad de sus integrantes.

En ambas películas pues, la irrupción de un agente extraño provoca el colapso de un sistema, la desintegración de la esfera de sentido (o red de significado) que regía la vida de una unidad familiar, que asimismo se propone como representativa de una determinada época y lugar, clase social o coyuntura histórico-cultural.



Esta común “*mise en scène*” nos servirá para llevar una lectura paralela de algunos aspectos de ambas películas, para intentar extraer algunos datos sobre el significado tanto del papel que tiene Camiel en *Borgman*, como del contexto en que esta se da, así como a ciertas consideraciones en relación a su marco histórico y social.

Como decía, en *Teorema*, la llegada a casa de un extraño visitante (Terence Stamp) provoca una conmoción que cambiará la vida de todos los integrantes de una familia. Pero, ¿qué es exactamente lo que provoca este cambio, esta especie de *transfiguración*¹ que los habrá de arrancar de su mundo cotidiano y llevarlos más allá del abrigo que les ofrecían sus antiguas concepciones y creencias adquiridas?

Las causas de esta súbita metamorfosis no son directamente apreciables en las imágenes del film. El cambio no radica completamente en la belleza física del joven (de por sí evidente), ni en su compasiva actitud, ni en el encuentro sexual (que en el film es tan sólo sugerido). Ha de haber algo más, ya que lo aquí expuesto no puede dar cuenta de la magnitud de la reacción provocada. Ese algo más debe exceder entonces lo puramente material. Sólo a través de un principio espiritual, trascendente, no empíricamente demostrable, se puede dar razón de la variación sufrida por los integrantes de la familia.

Lo que introduce pues la presencia del joven es de orden metafísico, algo que excede al objeto que lo porta, un *aura*². Esa aura, eso que no podemos percibir directamente, sensiblemente, es lo único con lo que podemos tratar de encontrar una causa para la deriva drástica que seguirán los personajes de *Teorema*: el Eros despertado por el visitante les sitúa en una frecuencia que les hará objeto de una resonancia en un medio de naturaleza divina.

Las consecuencias de este cambio inciden aún más en la categoría religioso-espiritual de la experiencia sufrida: la conversión mística teñida de religiosidad popular de la sirvienta, la catatonia de la hija, la búsqueda de sí-mismo a través del arte del hijo, la cesión que el padre hace de la fábrica a sus obreros, el deseo insaciable de la madre...

Pasolini sitúa así lo metafísico en la base de una alteración del medio. Con ello provoca —en el sí del film y potencialmente en el espectador— un distanciamiento de lo espacio-temporal, con todos sus códigos y significados determinados históricamente (por el entorno social y cultural de los personajes), y los hace enfrentarse a un plano ontológico, a la pregunta por el propio “ser”, por la propia posición en el mundo como seres humanos mortales.

De esta manera, el cineasta italiano parece señalar a una posibilidad de romper con la alienación contemporánea y reclamar la dignidad del hombre por encima de las injusticias y desigualdades de una sociedad determinada. Y de este modo acometer la posibilidad de una reconstrucción social (muy significativo en este sentido la entrega de la fábrica a los obreros por parte del industrial, motivo con el que se inicia el film).

Por otra parte, el visitante de *Borgman*, Camiel, se introduce con un plus de violencia. Paso a paso, lleva a cabo diversas acciones que acabarán desintegrando el espacio familiar. La mujer —que es la que acoge a Camiel y la que principalmente se verá influida por él— hará referencia en un momento del film a que “los felices (refiriéndose a ellos mismos) deben ser castigados”. Pero ¿quiénes son los felices? ¿Cuál es el elemento perturbado y cuál el elemento perturbador?

En este punto la representación de la familia que hace Van Warmerdam es muy clara, conformando un retrato poco sutil e irónico de una familia europea que vive en una casa-jardín aislada del mundo: el padre es un ejecutivo-creativo en una empresa de corte postmoderno, una *au pair* danesa lleva al colegio a unos hijos aparentemente perfectos, y la madre será el foco por donde empiecen a emerger las contradicciones, ausencia de valores y miedos reprimidos que subyacen a ese decorado perfecto.

Porque la quietud, la presunta imagen idílica, el pequeño mundo acabado y perfecto que representa la vida de esa familia no es tal, sino que se alza sobre su propia alienación, lleva en su interior el germen de su propia autodestrucción. Camiel es un agente “magnético” que ha de hacer

emerger al exterior el “mal implícito” —la enajenación, la miseria moral— en grandes sectores de la sociedad europea de principios del siglo XXI. En este sentido el paso del interior (lo subyacente) al “afuera”, es uno de los motivos que se repiten a lo largo de la película, como en la propia salida del protagonista y sus compañeros desde su refugio subterráneo, o en la manifestación del inconsciente de la mujer a través de las pesadillas que le provoca el visitante. Camiel es, en este sentido, el síntoma de una infección espiritual, la encarnación de la mala conciencia de una civilización en crisis. Aunque esto esté en este film muy pobremente expresado.

Y ¿quién es el perturbador? Podemos asociar la referencia bíblica con la que da comienzo el largometraje a un tipo de violencia siempre presente a lo largo de la historia, una violencia encargada de sabotear desde sus cimientos los falsos “paraísos”, las ilusiones de un “final” de la historia erigido sobre su imperfección intrínseca. Es esta una violencia que se encarga de quebrar las aparentes cristalizaciones histórico-culturales de la historia humana, para volver a poner en marcha al hombre en pos del final u orden prometido por un determinado constructo teleológico. Una violencia que no permite que el último estadio del hombre se alce sobre un suelo “impuro”: La violencia de la inquisición en la Edad Media, el terror de la Revolución francesa, el delirio nazi, la purga stalinista, o, incluso, la violencia del mismo Dios, Yahvé, en el diluvio o en la destrucción de Sodoma y Gomorra. Terror en pos de una determinada imagen del mundo, aplicación quirúrgica del mal, violencia del ideal por-venir sobre la realidad dada.

En definitiva, un mal que radica en la posibilidad, entre la diferencia de ser y poder-ser, en la capacidad de negar lo dado en favor de algo que no es todavía. Algo que tiene que ver con la cuestión de la libertad y, por lo tanto, con la condición humana. Camiel podría ser una de las encarnaciones del ángel de la historia, el agente que ha de desintegrar desde dentro el “bajo imperio” de la cultura europea. Pero esta película se queda siempre en la superficie, lejos del revolucionario





carácter religioso-metafísico de Pasolini, de esa especie de comunismo "teológico" cuya potencia revolucionaria hunde sus raíces en el mito.

Pero, ¿por qué **Borgman** resulta en cierto modo "fallida"? Aquí vamos a leer la película a la luz de **Teorema**.

Si Pasolini recurría a un aura, a un elemento trascendente, para dar razón de la perturbación sufrida por la familia, en **Borgman** ésta viene dada por una serie de manipulaciones, a cada cual más grotesca: el asesinato de un pobre jardinero y su mujer, las pesadillas de la mujer provocadas por Camiel, el "adoctrinamiento" de los niños a través de varias historietas, los sucesivos envenenamientos... De este modo no se recurre a una cierta ontología para poner entre paréntesis las normas o creencias de una sociedad aceptadas acríticamente, sino que todo aparenta ser un gran simulacro (y más si tenemos en cuenta la cita bíblica del inicio, que queda sin demasiada justificación) sin fondo, ni sentido y sin capacidad movilizante. Tras Camiel no hay nada, no hay misterio, ni aura, ni "fantasma", tan sólo un hombre poniendo en marcha un artificio, un gran aparato de prestidigitación. Sin este fondo ontológico, sin espiritualidad, nada puede oponerse a la circunstancia criticada en la película, nada puede elevarse sobre lo temporal para reclamar una dimensión más digna del ser humano, o revelar una dimensión moral universal que trascienda lo epocal y subjetivo. De este modo nadie puede conmoverse, ser tocado, "caer en la cuenta de". Se carece de esa dimensión de algunas obras de arte de vocar a algo en el interior del hombre, a una cierta "esencia". ¿Cómo, de este modo, provocar una revolución, un cuestionamiento profundo de la propia circunstancia histórica?

Por otro lado, ¿qué propone **Borgman**?, ¿hacia dónde se dirige? Si en **Teorema** lo metafísico parece ponerse al servicio de un materialismo histórico (que podemos admirar en el episodio de la fábrica y los obreros – y de la propia filiación política de Pasolini-), **Borgman** carece de una narrativa, propuesta histórica o cualquier dimensión que pueda proyectar al ser humano hacia ningún lugar. Las acciones de Camiel carecen de teleolo-

gía, en todo caso son más, de nuevo, un simulacro de acción "moral", de "revolución", de "mal". No hay ninguna idea directiva, ningún por-venir, así que la película participa de la misma indiferencia y superficialidad que parecen ser denunciadas en el film respecto a nuestra época.

La marcha de los niños, al final, con Camiel y sus secuaces, sólo puede ser indicativo de un futuro sin esperanza, de un tiempo sin historia. El humor negro y el cinismo se ponen al servicio de una estética posmoderna que aquí es incapaz de saltar a ninguna dimensión ética, que se queda en el territorio inmanente de la decepción y el absurdo. Todo ha sido un juego.

¹ Transfiguración es un término que proviene del nuevo testamento (la transfiguración de Jesús) y que hace referencia a la transformación de algo que implica un cambio de forma en la que se revela su verdadera naturaleza.

² Para entender cómo se utiliza el concepto de aura en este texto es muy ilustrativa la definición que da Bolívar Echeverría refiriéndose al concepto de aura en Benjamin: "¿Qué caracteriza esencialmente a la obra de arte dotada de Aura? Como la aureola o el nimbo que rodea las imágenes de los santos católicos [...], el Aura de las obras de arte trae también consigo una especie de V-Effekt o efecto de extrañamiento – diferente al descrito por Brecht- que se despierta en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad metafísica se sobrepone o sustituye a la objetividad meramente física de la presencia material".