

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Ernest Borgnine. ¿El hombre de las dos caras?

Autor/es:
Losilla, Carlos

Citar como:
Losilla, C. (1996). Ernest Borgnine. ¿El hombre de las dos caras?. Nosferatu.
Revista de cine. (20):24-27.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40952>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





Ernest Borgnine

¿El hombre de las dos caras?

Carlos Losilla

A mediados de los años 50, y en el pequeño trecho que separa **Conspi-**

ración de silencio (John Sturges, 1954) de **Marty** (Delbert Mann, 1955), la carrera de un

extraño y entonces principiante actor llamado Ernest Borgnine experimentó un giro ab-

solutamente radical. Y no sólo por el Oscar que se le concedió por esta última, en el fondo el lógico tributo que debía pagar la Academia a los nuevos tiempos que se avecinaban, sino también -y sobre todo- por el cambio que se produjo en su registro interpretativo: el malo malísimo, el sádico infame de **De aquí a la eternidad** (Fred Zinnemann, 1953) y **Veracruz** (Robert Aldrich, 1954), se convirtió automáticamente en el vecino de al lado, el gordito honrado y bonachón que podía despacharnos dos kilos de carne en la tienda de la esquina y despedirnos con la más amable de sus sonrisas. ¿A qué se debió este cambio y hasta qué punto influyó en su carrera posterior?

Vayamos por partes. Ermes Effron Borgnine, nacido en Hamden (Connecticut) en 1917 o 1918, según las fuentes, se había dedicado al teatro y a la radio antes de iniciarse, a principios de los 50, en el mundo del cine, donde debutó con películas menores como **China Corsair** (Ray Nazarro, 1951), **The Whistle at Eaton Falls** (Robert Siodmak, 1951) o **El poder invisible** (Robert Parrish, 1951). De este modo, fueron, sin duda, sus composiciones en la ya citada **De aquí a la eternidad** y en **Johnny Guitar** (Nicholas Ray, 1954), las que le procuraron una modesta popularidad; resulta difícil de olvidar, por ejemplo, su incorporación del sargento "Fatso" Judson en el film de Zinnemann, una curiosa mezcla de enérgica brutalidad y calculada psicopatía, por otra parte la combinación que, en apariencia, constituiría su marca de fábrica en el futuro. Y por eso sorprende doblemente que, sólo dos años después, cayera en las garras del neorrealismo a lo Hollywood

y suavizara la tensión de sus músculos faciales para interpretar al más común de los mortales. En otras palabras, una vez Marty hubo alzado las cejas, en expresión de impagable ingenuidad, todo el mundo pensó que nunca más podría tomarse ya otra vez en serio a los perversos brutos de Borgnine. Se equivocaron, claro está, pues sus "malos" no sólo siguieron siendo creíbles, sino que acabaron adquiriendo un nuevo, irresistible matiz: la ambigüedad propia de los nuevos tiempos.

En efecto, mientras los malos del Hollywood clásico ostentaban una inmarcesible compostura, una villanía de una sola pieza que, aun pudiendo fascinar y repeler a un tiempo, nunca deja duda de su distinguida insolidaridad, los que toman el poder en los alrededores de los años 50 resultan mucho más vulnerables, más cotidianos en su representación del mal. Lee Marvin, pongamos por caso: los ojos pequeños, la mirada aviesa, la espalda encorvada, una maliciosa mezquindad oculta tras su estampa aguerrida e imponente. O quizá Richard Widmark, por poner un ejemplo lo más alejado posible: la sonrisita impenetrable, el indefinible

bamboleo, la coraza del eterno perdedor frente a las trampas de los bienpensantes. Siempre hay un punto en el que los malos posclásicos se parecen a nosotros, un talón de Aquiles por el que sus debilidades humanas se cuelan a raudales. Pues bien, Borgnine empezó a encontrarle el gusto a esa inflexión a partir de **Marty**, y el villano que compuso en consecuencia, aun manteniendo los rasgos externos del anterior, ya no tuvo nada que ver con él, les separaban kilómetros y kilómetros de desdeñosa vulgaridad.

Lejos, pues, del inconsciente refinamiento de "Fatso" Judson o de Bart Lonergan, su personaje en **Johnny Guitar**, los aviesos, ambiguos secundarios que Borgnine empezará a incorporar a partir de los años 60 -tras un prematuro declive en su carrera que le llevará de Richard Fleischer (**Sábado trágico**, 1955; **Los vikingos**, 1958) y Delmer Daves (**Jubal**, 1956; **Arizona, prisión federal**, 1958) a Ranald McDougall (**Desnuda frente al mundo**, 1961) y Mario Camerini (**Venganza siciliana**, 1961)- no dejarán nunca de lucir un destello de amarga cotidianidad, pequeños detalles de su caracterización que vendrán a



Marty



delatar que su reino sí es de este mundo. Su espectro variará ampliamente, desde el cinismo y la vituperación hasta la más insoportable de las crueldades, pero el telón de fondo será siempre el mismo: los demonios de la cotidianeidad, el desprecio y el mal encarnados en naturalezas sorprendentemente reconocibles.

No es de extrañar, en este sentido, que fuera Robert Aldrich, sangriento poeta de la paradoja, quien devolviera a Borgnine al lugar que le correspondía, corregido y aumentado -claro está- por los años transcurridos. Sus papeles en **El vuelo del Fénix** (1965), **Doce del patíbulo** (1967), **La leyenda de Lylah**

Clare (1968) o **Destino fatal** (1975) insisten en la dicotomía: detrás de la brutalidad y la violencia, de la indiferencia y el egoísmo, siempre existe una estructura social capaz de crear también corderitos como Marty. O lo que es lo mismo, entre unos y otros tampoco hay tantas diferencias, como no la hay entre la ferocidad de la guerra de **Doce del patíbulo** y el falso *glamour* hollywoodiense de **La leyenda de Lylah Clare**. Se trata de un discurso que Borgnine ilustrará con un fascinante despliegue de matices, pero que a la vez le vale un personaje monolítico y estable: a través de las miradas de repentina perplejidad o de incomprensible dolor, de la camaleónica ductilidad de un rostro hecho a la vez para la furia y para la indefensión, nuestro hombre irá modelando poco a poco una pétrea máscara de horrisona indiferencia que acabará eri-





giéndose en su emblema, como muy bien demuestra su aplicación en **Grupo salvaje** (Sam Peckinpah, 1969).

A partir de aquí, resulta evidente que no hace falta acudir a sus patéticas interpretaciones en **Convoy** (Sam Peckinpah, 1978) o **1997... rescate en Nueva York** (John Carpenter, 1981) para observar el declive de Ernest Borgnine. Hay dos películas, por el contrario, que muestran a la perfección, simultáneamente, la cumbre del estereotipo y sus primeros síntomas de decadencia. En **La aventura del Poseidón** (Ronald Neame, 1972), la blandura que acecha tras el personaje de Borgnine no puede por menos que hacerse evidente a cada instante, en una especie de autoparodia cuyo único destinatario parece ser él mismo. En **El emperador del Norte** (1973), la por otra parte espléndida película de Aldrich, su eterna composición de mal-

vado sin escrúpulos se ve conscientemente reducida a un simple signo, producto de una absoluta despersonalización, tan afín a las intenciones del director como fatal para el futuro del ícono construido por el actor a lo largo de los años.

Parece, pues, más una nueva exigencia de los tiempos que el producto de una inadecuación. Y así es. El personaje laboriosamente creado por Borgnine durante las décadas de los 50 y los 60 respondía a un marco muy concreto, al derrumbe de las estructuras del alfabeto clásico y al nacimiento de un concepto del actor como "recipiente" de los estímulos exteriores, un verdadero "rostro impenetrable" -contrariamente a la transparencia clásica- así concebido no por su unidimensionalidad, sino por la indescifrable cantidad de mensajes que transmitía al espectador. De este modo, Borgnine era a la vez el mal-

vado de siempre y el perverso humanizado, hasta el extremo de perder todo rasgo mítico en favor de un escueto, restallante realismo: un arte de la composición que llega a su cenit en las igualmente multiformes fábulas de Aldrich, películas de género que son también una reflexión sobre el propio género. Cuando ese juego de espejos, tan propio del manierismo, se diluya en la sombría autorreflexión de los años 70, lo único que quedará será su propia huella, aún en toda su efectividad pero también en todo su esquematismo. Porque si hay un actor hijo de su tiempo ése es Ernest Borgnine. Y si existe un ejemplo magno del cambio de estatuto del actor hollywoodiense durante la crisis del sistema de producción -mucho más allá todavía que en los casos de Marlon Brando o Montgomery Clift- ése es el de este modesto, inolvidable secundario de tantas y tantas películas de la época.