

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Tomás Millian

Autor/es:
Zanello, Fabio

Citar como:
Zanello, F. (2002). Tomás Millian. Nosferatu. Revista de cine. (41):224-228.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41315>

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:



donostiakultura.com



Cara a cara

Tomás Milian

Quiero la cabeza de Arturo Salazar

Kuban jaioa, Tomás Milian konpromiso handiena erakutsi zuten eurowesternen ikonoa dugu, ikuspegi ideologikotik begiratuta. Antzezteko zuen estiloa joria zen, erregistro mota guztietara irekia. Era berean, bere pertsonaia adierazgarriena "Cuchillo" da, Sergio Sollima zuzendariarentzat bi alditan hezurmamitua.

Fabio Zanello

1. En el desierto mexicano reinan el silencio y la ilegalidad. La luz es aséptica, inexpresiva, de un color sepia. El policía Benicio Del Toro recibe las felicitaciones por su trabajo del parte del general Tomás Milian/Arturo Salazar. Más adelante, Salazar

dice: *"Los caminos del Señor son infinitos"*. Justo. Así, **Traffic** (*Traffic*, 2000), de Steven Soderbergh, desplaza a Tomás Milian/general Arturo Salazar desde la ciudad de Tijuana y la mega-producción hollywoodiense hacia la memoria imposible del *eurowestern*.

En pareja, Milian y el *eurowestern* sumaron trece películas. De esta manera, la cabeza del hipócrita Arturo Salazar podía costar un puñado de dólares para algún cazador de recompensas. Salazar y Milian abundan en reflejos y significados, viviendo en el dualismo bien/mal. Es evidente: retornar al

Far West de Almería, es decir, volver a ponerse en manos de Eugenio Martín, Mario Lanfranchi, Giulio Questi, Sergio Sollima, Giulio Petroni, Sergio Corbucci, Alberto De Martino y Lucio Fulci, significa crear una galería de personajes rica y articulada, tanto como la que creará Milian dentro de los otros géneros a los que hará frente en el futuro. Constituye una recuperación de las raíces, lo cual para el actor cubano no significa simplemente dar un sentido político a la interpretación, sino también demostrar su ética personal sobre la epopeya del Oeste, donde en sus interpretaciones se unía el drama individual a la tragedia colectiva de las poblaciones mexicanas, despojadas de sus propiedades y humilladas hasta quedar reducidas a un mísero estado de servilismo por la injerencia americana. Inmerso, por tanto, en la lucha de poder entre la crisis del monopolio hollywoodiense del *western* y la revolución de Sergio Leone, Tomás Milian abandonaba provisionalmente sus previas experiencias intelectualizantes, corriendo el riesgo de caer en la indiferencia o en la mediocridad.

Estos obstáculos fueron fácilmente superados gracias a la militancia en la resistencia de directores como Questi y Sollima, que pusieron en escena verdaderas metáforas de epopeyas vividas en primera persona. Y es que, a principios de los años sesenta, el cine italiano intentaba recuperarse de la crisis que atravesaba el cine "de autor", y en ese intento recurrió a los géneros, con el *peplum* en cabeza. En este contexto, un actor como Milian marcó en el *western* y en el cine comercial en general un viraje en la representación del antihéroe, que marcaría un modelo para todos los *westerns* de los años setenta. Así, Milian no sólo suponía el primer divo extranjero exclusivo de Italia, sino que además era el portaestandarte de una tradición latina y guerrera. Se ser-

vía de una forma de interpretar que dejaba a los espectadores aturdidos, casi privados de voluntad. Al igual que Salazar, también era un bandido mexicano en el primer *western* que interpretó, **El precio de un hombre/The Bounty Killer** (1966), de Eugenio Martín. Entre la rambla de Tabernas y el poblado de Las Salinillas se encuentra la localidad de New Chascos, donde Milian, en el papel de José Gómez, brindaba una interpretación muy libre, fuerte e intensa, practicando una forma de rebeldía muy acorde con él. Torturaba a Luke, un cazador de recompensas que había llegado para arrestarlo, y que, como ciertos niños de Bertrand Russell, "tenía sueños de poder". Al igual que en otros de sus filmes posteriores, Milian lleva a cabo una exploración de los rincones más oscuros del alma humana, al encarnar un pistolero albino en **Sentencia de muerte** (*Sentenza di morte*, 1968), pequeña obra maestra ignota de Mario Lanfranchi, donde aparece obsesionado por el oro y las rubias. Se llama O'Hara, y es uno de los componentes de la banda que incluye a Baldwin (Adolfo Celi), Díaz (Richard Conte) y Montero

(Enrico Maria Salerno). Esta película es una lúcida reflexión sobre la violencia, recurriendo a estereotipos como el de los duelos al aire libre, que, empero, son tratados de una forma muy especial cuando Cash (Robin Clarke) medita la venganza sobre los asesinatos de su hermano. **Sentencia de muerte** podría ser un encadenado de casos humanos desesperados, cuyas vidas se entrecruzan peligrosamente y explotan en su monstruosidad. El infierno en el que se sumerge cada personaje sigue las pautas de un racionalismo maniaco. Evidentemente atraído por su renovación tipológica, Milian construyó con O'Hara, el albino, un malo de manual, casi de *fumetto* negro. Como otros personajes negativos a los que luego haría frente en el género policíaco, como el Giulio Sacchi de **Milano odia: la policía non può sparare** (Umberto Lenzi, 1974) y el jorobado de **Roma a mano armada** (*Roma a mano armata*; Umberto Lenzi, 1976), representa un personaje que ante todo sufre una inseguridad crónica: el no saber jamás si ha hecho lo justo o si se ha equivocado por completo en la vida. Éstas eran dudas y angus-



El precio de un hombre



tias que también padecían los jóvenes de los años sesenta. Obvio: la interpretación neurótica de Milian no recuerda simplemente a otros personajes, como los de su coetáneo Klaus Kinski en **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (Sergio Leone, 1965), **La belva** (Mario Costa, 1970) e **Il grande silenzio** (Sergio Corbucci, 1968), sino que posee además un carácter fuerte e histriónico, contrapuesto a las personalidades de sus colegas. Si Baldwin era un falso predicador que administraba la fe cristiana con violencia, Díaz un cruel *desperado* y Montero un refinado jugador, O'Hara constituye, en cambio, un concentrado de todas estas personalidades. Epiléptico, sexualmente obsesionado por las rubias y el oro, está animado por una interpretación donde Milian llevaba a sus últimas consecuencias el método Stanislavski. Además, eran los años en los que, en la gran pantalla, la neurosis estaba mejor considerada que un título nobiliario. Sin embargo, fue más austera la interpretación del actor cubano en **Oro maldito/Se sei vivo, spara** (Giulio Questi, 1967). Aquí, Tomás Milian es un *desperado* al que traicionan sus compañeros por causa de una carga de oro que habían robado a tiros. En busca de sus enemigos, llega a una pequeña ciudad maldita llamada Cementerio de los Indios. Aquí, después de derrotarlos,

hace frente a toda una serie de horrores derivados del ansia espasmódica por el oro: un joven (el debutante Ray Lovelock) es violado por un grupo de pistoleros vestidos de negro; un latifundista es ahogado por una colada de oro fundido; una mujer, amor de juventud de Milian, está encerrada en casa debido a su locura; balas de oro son extraídas de unos intestinos. Como se puede ver, el retrato pergeñado por Giulio Questi es el de un *Far West* en estado de putrefacción, donde los habitantes del pueblo están unidos por una repugnancia recíproca, sentida como un imperativo interior. Ciertamente, el espectador podía rechazar tanto horror y sadismo filmado, a través de ese mecanismo que los psicólogos llaman *denial* ("negación"). La censura, turbada por el impacto demoleedor de la obra, la secuestró eventualmente, arriesgando su probable éxito comercial. Pero la película de Questi es una obra maestra también por su inquietud en el montaje. Además, el tono alucinatorio de las visiones de Milian, presentadas en toda su exuberancia visual, sitúa este film más allá del género *western*. Este personaje encarnaba una actitud ante el mundo y una forma de afrontar las situaciones extremas, que luego encontraríamos en algunas películas policíacas como **Milano odia: la polizia non può sparare** (Umberto Lenzi, 1974).

Avanzando a golpes de escena (el murciélago que atacaba a un Milian atado; el amigo indio despellado por los vecinos) la película se deslizaba nítidamente hacia el *horror*, lo cual subrayaba la música obsesiva del estribillo tocado a la guitarra por Ivan Vendor, hasta desembocar en un final que actúa por acumulación, mediante una espiral de muerte que evoca la lucha entre el escorpión y las hormigas de la secuencia inicial de **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*; Sam Peckinpah, 1969). En los personajes de Milian bullían las inquietudes del año sesenta y ocho que incitaban a salvar las barreras y los códigos de los géneros. Este proceso explotó con el protagonismo de la trilogía dirigida por Sergio Sollima y escrita por Franco Solinas compuesta de **El halcón y la presa/La resa dei conti** (1967), **Cara a cara/Faccia a faccia** (1967) y **Corre, Cuchillo, corre** (*Corri, uomo, corri*, 1968). El director recuerda sobre "Cuchillo": "*Lo inventé yo. Era el apodo de un miembro de la banda de La muerte tenía un precio. Era el único personaje que tenía un cuchillo, quizá porque era trágico e irónico*". "Cuchillo" es trágico porque su peor enemigo no es un cazador de recompensas como Corbett u otros *yankees*, sino la misma Revolución, hecha al final en beneficio de la burguesía. Sólo la extrema rebelión le ayudará a recolocarse en la sociedad. Por lo tanto, una vez superada la desintegración de los ideales, el "Cuchillo" de **El halcón y la presa** y **Corre, Cuchillo, corre** y el *Beauregard* de **Cara a cara** muestran una voluntad de reconciliación entre las clases sociales, y aceptan el *Salvaje Oeste* como un paisaje político donde podía volver a encontrarse la utopía de la libertad individual.

Todo esto también estaría presente en la experiencia siguiente a las películas con Sollima, otro *western* ideológico: **Tepepa** (Giulio

Petroni, 1968), escrito asimismo por Franco Solinas. Aquí, Milian personifica otro peón, junto a un gigante del cine como Orson Welles, quien encarnaba al perverso coronel Carrasco. Pero el verdadero punto fuerte de la película se hallaba en el personaje del médico Henry Brice, uno de los antagonistas más inusuales del *eurowestern*. Personificado por un eficaz John Steiner, es un individuo que, tras la complicidad inicial con Tepepa, del que cuidaba, emprende una venganza contra el mexicano por haber violado a su mujer. Petroni, como Sollima, lanza una mirada despiadada sobre la burguesía mexicana, la cual, apropiándose de la revolución, esclavizaba a las masas populares. Y Milian haría lo mismo en el papel de El Vasco en **Los compañeros/Vamos a matar, compañeros** (1970), décimo *western* de Sergio Corbucci, donde también se ponía en solfa a la dictadura, esta vez en tono de farsa; el director, identificado con el desencanto de los protagonistas, no se deja arrastrar hacia esas "luchas" anárquicas, que, sin embargo, sí eran del agrado de "Cuchillo". La vena anarquista destaca más en la segunda colaboración de la pareja: **Los hijos del día y de la noche/La banda J&S. Cronaca criminale del Far West** (Sergio Corbucci, 1972). En esta película, el actor cubano encarna a Jed, quien comparte amores y negocios con Sonny (Susan George), una marginada como él. Corbucci intentó trasladar a las praderas las prácticas de las películas de *gánsters*, ejecutadas aquí por una pareja homicida. Empero, Milian acto seguido propone una especie de parodia de sus personajes para Sollima, a través de los personajes de **Ya le llaman Providencia** (*La vita, a volte, è molto dura, vero Provvidenza?*, 1972), segunda colaboración con Giulio Petroni; **El bruto, el listo y el capitán/Cirisiamo, vero Provvidenza?** (Alberto de Martino, 1973) y **El blanco, el amarillo y el negro/Il**

bianco, il giallo, il nero (Sergio Corbucci, 1974). En este último film, Tomás Milian daba rienda suelta sin ningún tipo de inhibición a su propensión al transformismo; en las películas de Petroni y De Martino, la estrella cubana era Providencia, un aventurero vestido como Charlot que, junto a su socio Hurricane Kid (George Palmer), idea variadas astucias para hacerse con el dinero de la recompensa que la ley ofrece por la cabeza del segundo. La estrategia es sencilla, y recuerda la que ponían en marcha Clint Eastwood y Eli Wallach en **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966): Providencia entrega a Hurricane Kid al *sheriff*, se hace con la recompensa y luego le ayuda a evadirse. **Ya le llaman Providencia** es, sin duda, el título más logrado de este díptico, debido a ciertos *sketchs* increíblemente delirantes, como, por ejemplo, el del presentador Mike Bongiorno, quien, después de traducir al inglés su nombre (Mike Goodmorning), arrojaba cajas de detergente a sus interlocutores, quizá como expresión de la amargura de dos personajes que sobrevivían en el Oeste a través de trapacerías varias, y que representaban el lado amargo del despreocupado Trinidad creado por E. B. Clucher.

Este sentido del humor surrealista tuvo su continuación en la mediocre **El blanco, el amarillo, el negro**. En ella, el divo cubano encarna a Sakura, un pícaro samurái al que roban una *katana* sagrada, que luego Eli Wallach y Giuliano Gemma le ayudan a recuperar. Pero ¿qué hacía Tomás Milian en el papel del samurái Sakura? Quizá el trío Gemma-Milian-Wallach constituía un homenaje de Sergio Corbucci a los tebeos publicados en Italia a finales de los años cincuenta por Benito Jacovitti, editados con el nombre de "Coccobill" o sea, una especie de homenaje en sus *gags* burlescos, en sus diálogos paradójicos. O quizá lo que Corbucci pretendía explotar era el contraste continuo entre las personalidades estelares de cada uno de ellos. Estos tres personajes se guiaban por una inspiración contextualizada en un espacio metafórico y crepuscular, donde se daban cita las estrellas de los *spaghetti-western*. Así, tras la fachada del entretenimiento **El blanco, el amarillo y el negro** brinda tres concepciones completamente opuestas de la interpretación. Esta *coincidentia oppositorum* resulta distante y profesional en Wallach, física y dinámica en Gemma, y paradójica y sobrecargada en Milian. La película, así, también habla sobre la imposibili-



Tepepa



TOMAS MILIAN en

YA LE LLAMAN PROVIDENCIA



con **GREGG PALMER** y **Janet Agreen**
 DIRECTOR **GIULIO PETRONI** MUSICA **ENNIO MORRICONE**
TECHNICOLOR TECHNISCOPÉ

Una coproducción italo-franco-alemana presentada por IZARO FILMS

dad por parte de Milian de interpretar ya personajes del Oeste como los de **Oro maldito** y **Sentencia de muerte**, además de aceptar que la caracterización psicológica es pura utopía. De este modo, frente a la parodia que inundaba el *western* después de la serie *Trinidad*, el actor erigió una moralidad que le alejaba de la violencia interior y física de sus otros personajes dentro del género. Ésta era una situación inusual para él, dado que siempre se había distinguido por sus transgresoras elecciones. De esta manera, *Sakura* y *Providencia* se convertían en emblemas de la indiferencia con la que el *eurowestern* había sido borrado de la historia del cine, antes de que los jóvenes crí-

ticos "gringos" lo revalorizaran. El dolor de interpretar un papel paródico y de ver a un maestro del *western* barroco como Corbucci perderse en proyectos como éste empujaron al actor a un último destello de creatividad, en nombre de un grito que se tornó ronco en el plató. De hecho, para su último *western*, **Los cuatro del Apocalipsis** (*I quattro dell'Apocalisse*; Lucio Fulci, 1975), su interpretación devino una aventura loca y desesperada.

El personaje en cuestión es el bandido Chaco, que tenía un parecido increíble con el Che Guevara. Trataba brutalmente al tahúr Fabio Testi, a una prostituta y al negro que les acompañaba. Entre

el asesino y las víctimas no había, en realidad, ninguna diferencia: todos habían perdido el rumbo. Con fina intuición, Fulci pensó que la parsimonia podía ser una mampara susceptible de proteger al *western* de la memoria del clasicismo de John Ford. Siguiendo más bien la estela del Monte Hellman de *El tiroteo* (*The Shooting*, 1966) y *A través del huracán* (*Ride in the Whirlwind*, 1966), en lugar de la de Sergio Leone, Fulci sabía que lo más importante son los pequeños rituales cotidianos de los habitantes de la Frontera, y tal comprensión hace también de este film una obra maestra: no exageró con las escenas esenciales (la tortura del *sheriff* infringida por Chaco), eligió los tiempos justos en el guión (por ejemplo, el dificultoso parto de la prostituta), y presentó la violencia como un evento puramente casual. Chaco supone un salvaje que deambula en una América a punto de estallar, absorbiendo la historia y pidiendo más vida. **Los cuatro del Apocalipsis** va más allá de la representación que había llevado a cabo Monte Hellman, aunque falte ese sentimiento de América como tierra de promisión que, sin embargo, se descubre vulnerable, por haber producido monstruos como Chaco. Éste no aspira a un puñado de dólares, no busca una venganza personal, ni tampoco está unido a una banda. Es un miembro del teatro de la crueldad, digno de aquel Antonin Artaud a quien Fulci idolatraba. No existe una narración clásica, esto no es un *western*, sino más bien un cuento de terror que exige nombres a los personajes. Por tal razón, si hubiese sido un verdadero *western*, y no una película de terror, **Los cuatro del Apocalipsis** sería diferente. Queda la sospecha de que Milian, dentro del *eurowestern*, se hubiese comportado como Arturo Salazar: habría descendido al infierno, donde el horror y la anarquía son conaturales a la depravación.