



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**FACULTAD DE
GEOGRAFÍA E HISTORIA**

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

TESIS DOCTORAL

Dimitri Tiomkin y la música del western (1940-1967). Análisis de las contribuciones de un compositor europeo a un género cinematográfico genuinamente americano

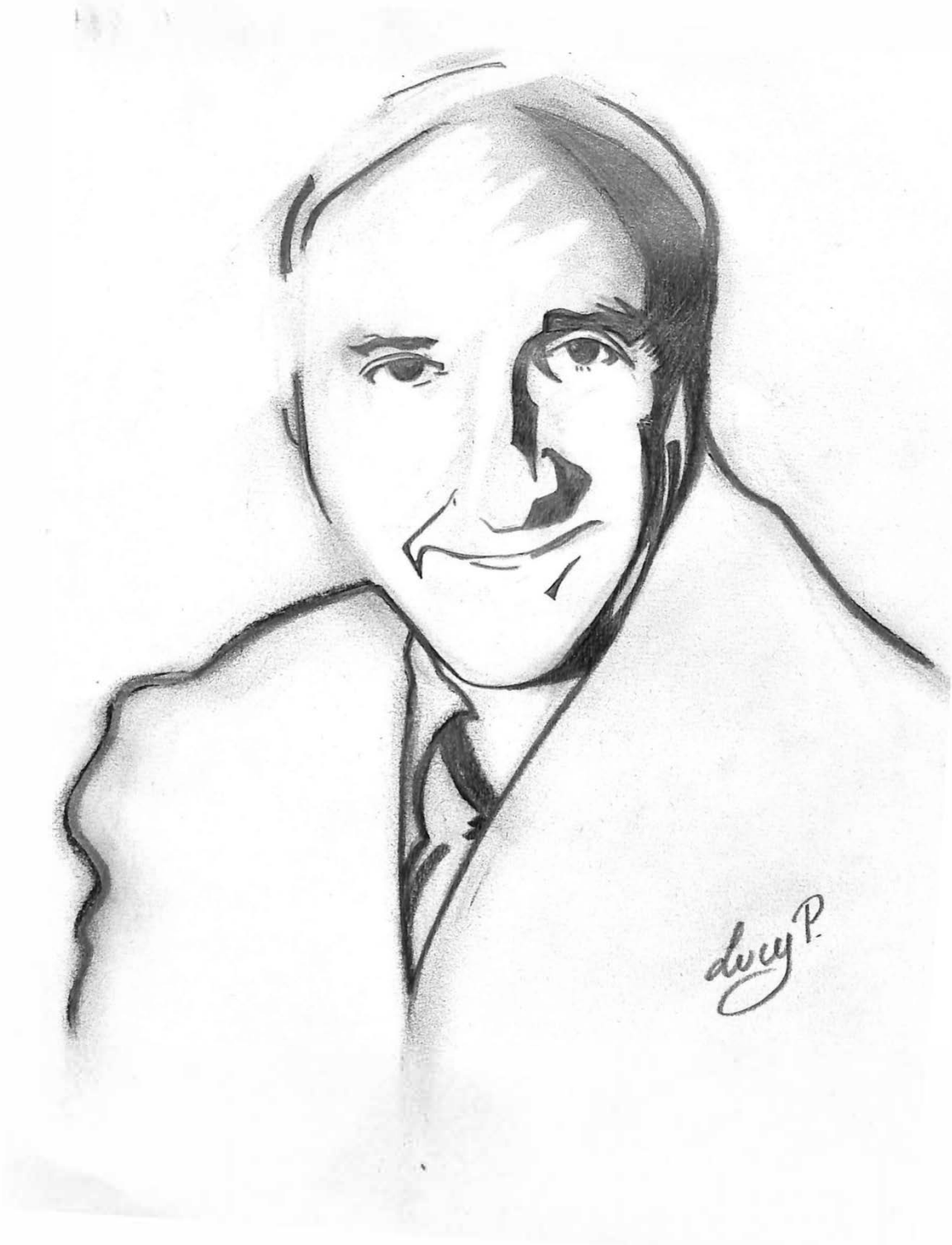
Autor:

Lucía Pérez García

Director:

Ángel Justo Estebaranz

Sevilla, 2017



En la página anterior:
retrato de Dimitri Tiomkin.

Lucía Pérez García

ÍNDICE

VOLUMEN I

	Páginas
AGRADECIMIENTOS í í í í í í í í í í í í í í í í í í í ...	11
INTRODUCCIÓN í	13
I- Justificación í ...	15
II- Objetivos í ..	16
III- Metodología y proceso de investigación í í í í í í í í ...	16
IV- Estructura de la Tesis í í í í í í í í í í í í í í í í ...	21
1. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA í í í í í í í í í í í í í í í í	27
1.1. Estado de la cuestión í í í í í í í í í í í í í í í í .	29
1.2. Funciones y elementos de la música cinematográfica í í í .	37
1.2.1. Funciones de la música cinematográfica í í í í í .	39
1.2.2. Silencio y música (música incidental y música diegética)	41
1.2.3 Falsa diégesis í í í í í í í í í í í í í í í í .	51
1.3. Nuestra propuesta de análisis í í í í í í í í í í í í ...	53
1.5.1. Análisis de las películas í í í í í í í í í í í í ..	53
1.5.2. Análisis de los elementos musicales í í í í í í í í	56
1.5.3. Análisis de las canciones í í í í í í í í í í í í í	57
2. DIMITRI TIOMKIN: UN FORASTERO EN EL OESTE í í í í .	59
2.1. El estilo de Dimitri Tiomkin í í í í í í í í í í í í í ...	68
1.2.1. Estilo de formación o europeo í í í í í í í í í í ...	68
2.1.2. Estilo americanizante í í í í í í í í í í í í ..	77
2.1.3. Estilo cinematográfico o dramático í í í í í í í í ..	92
2.1.4. Estilo western í í í í í í í í í í í í í í í í	107
3. BREVE HISTORIA DE LA MÚSICA DEL WESTERN í í í í í	118
3.1. El western silente í í í í í í í í í í í í í í í í í	121

3.2. <i>La década de 1930: los inicios del sonoro y los cowboys cantantes</i>	127
3.3. <i>La década de 1940: la edad dorada del western</i>	132
3.4. <i>La década de 1950: el western contado a través de una canción.</i>	138
3.5. <i>Las décadas de 1960 y 1970: el western europeo y el western crepuscular</i>	144
3.6. <i>Las décadas de 1980 y 1990</i>	151
3.7. <i>Del año 2000 a la actualidad</i>	156
4. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DE LA MÚSICA WESTERN DE DIMITRI TIOMKIN	165
4.1. <i>Subgéneros</i>	167
4.1.1. <i>Western épico</i>	168
4.1.2. <i>Western romántico</i>	170
4.1.3. <i>Western Psicológico</i>	172
4.1.4. <i>Western cómico</i>	175
4.1.5. <i>Western de serie B</i>	176
4.2. <i>Música y silencio</i>	178
4.3. <i>Música diegética y falsa diégesis</i>	189
4.4. <i>Música preexistente</i>	211
4.5. <i>Música anempática</i>	216
4.6. <i>Música incidental</i>	223
4.6.1. <i>La originalidad y el carácter necesario de la música incidental</i>	225
4.6.2. <i>El Mickey-Mousing o la sincronización</i>	229
4.6.3. <i>El leitmotiv</i>	233
4.6.4. <i>Distribución temática</i>	236
5. DIRECTORES	247
5.1. <i>Howard Hawks</i>	251
5.2. <i>Fred Zinnemann</i>	259
5.3. <i>John Sturges</i>	263
5.4. <i>William Wyler</i>	266

5.5. <i>John Wayne</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í	269
5.6. <i>George Stevens</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í	273
6. ESTUDIOS Y PRODUCTORES	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í	287
6.1. <i>David O. Selznick</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í ...	291
6.2. <i>Warner Bros</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í	296
6.3. <i>United Artists</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í ...	303
6.4. <i>Stanley Kramer</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í ...	305
6.5. <i>Burt Lancaster</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í	310
6.6. <i>Paramount Pictures</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í	313
6.7. <i>Universal Pictures</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í ...	316
6.8. <i>20th Century Fox</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í	319
6.9. <i>Nat Holt Productions</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í ..	320
6.10. <i>Alson Productions</i>	í .	323
6.11. <i>RKO Pictures</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í í	326
6.12. <i>Allied Artists</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í í ..	329
6.13. <i>King Brothers Productions</i>	í í í í í í í í í í í í í í í í í í ...	331
6.14. Dimitri Tiomkin: productor	í í í í í í í í í í í í í í í í í ...	335
7. LAS CANCIONES EN LOS WESTERNS DE DIMITRI TIOMKIN: ANTECEDENTES, CARACTERÍSTICAS Y TRASCENDENCIA EN EL GÉNERO	í í	339
7.1. <i>Las canciones western de Dimitri Tiomkin</i>	í í í í í í í ...	349
7.2. <i>Análisis de las canciones western de Dimitri Tiomkin</i>	í í í ..	364
7.2.1. <i>El trío Tiomkin-Washington-Laine</i>	í í í í í í í í	364
7.2.2. <i>Películas con más de una canción</i>	í í í í í í í í	389
7.2.3. <i>Canciones románticas</i>	í í í í í í í í í í í í í .	420
8. EL PAISAJE Y LA MÚSICA EN LOS WESTERNS DE DIMITRI TIOMKIN	í .	443
8.1. <i>Texas. Celebrando con música el Estado de la Estrella Solitaria</i>		452
8.2. <i>Las tierras del Noroeste</i>	í í í í í í í í í í í í í í í ..	468
8.3. <i>Otros paisajes americanos</i>	í í í í í í í í í í í í í í í .	473

8.4. <i>Otros Oestes. El western australiano</i>	474
8.5. <i>Transportando, reuniendo y acorralando ganado</i>	477
9. MUJERES Y MÚSICA EN LOS WESTERNS DE DIMITRI TIOMKINÍ	
9.1. <i>La mujer y la música en la historia</i>	485
9.2. <i>El tratamiento de la mujer en la música cinematográfica</i>	488
9.3. <i>Las mujeres en los westerns de Dimitri Tiomkiní</i>	493
9.3.1. <i>Mujeres opuestas</i>	494
9.3.2. <i>Las mujeres del Este y la dura vida en el Oeste</i>	496
9.3.3. <i>Mujeres, música y amor</i>	500
9.3.4. <i>La música para las mujeres valientes</i>	507
9.3.5. <i>Música para las mujeres de raza: indias, mexicanas y orientales</i>	520
9.3.6. <i>Las mujeres y la música diegética</i>	522
9.3.7. <i>Las mujeres en las canciones western de Dimitri Tiomkiní</i>	525
10. EL TRATAMIENTO MUSICAL DE LOS INDIOS EN LA MÚSICA WESTERN DE DIMITRI TIOMKINÍ	530
10.1. <i>La música de los indios en los westerns de Dimitri Tiomkiní</i>	535
10.1.1. <i>The Dude goes West</i>	546
10.1.2. <i>Canadian Pacific</i>	548
10.1.3. <i>Río de sangre</i>	551
10.1.4. <i>Retaguardia</i>	552
10.1.5. <i>Los que no perdonan y Duelo al sol</i>	556
10.1.6. <i>Ataque al carro blindado</i>	557
11. MÚSICA DE DUELOS Y BATALLAS EN LOS WESTERN DE DIMITRI TIOMKINÍ	561
11.1. <i>La música de los duelos en el western</i>	565
11.1.1. <i>Música en las confrontaciones de los westerns de Dimitri Tiomkiní</i>	567
	577

11.1.2. <i>Música en los Tiroteos de los westerns de Dimitri Tiomkin</i> í ..	582
11.1.3. <i>Dimitri Tiomkin y los duelos especiales</i> í í í í í í	585
11.2. <i>La música de las batallas de los westerns de Dimitri Tiomkin</i> ..	593

12. PROYECTOS POSIBLES, CAMBIOS, MODIFICACIONES, ESCENAS ELIMINADAS Y CENSURA í í í í í í í í í í í í . 603

12.1. <i>Proyectos no realizados</i> í í í í í í í í í í í í í í í í í í	605
12.1.1. <i>Río Rojo</i> í	606
12.1.2. <i>Gigante</i> í .	607
12.1.3. <i>Horizontes de grandeza</i> í í í í í í í í í í í í í í í .	607
12.1.4. <i>Los siete magníficos</i> í í í í í í í í í í í í í í í ...	611
12.2.5. <i>La conquista del Oeste</i> í í í í í í í í í í í í í í í ..	613
12.1.6. <i>Una bala para el diablo</i> í í í í í í í í í í í í í í í	614
12.1.6. <i>El oro de Mackenna</i> í í í í í í í í í í í í í í í ...	615
12.1.7. <i>¿Un western de Frank Capra?.....</i>	618
12.2. <i>Cambios, modificaciones y escenas eliminadas</i> í í í í í .. 620	
12.2.1. <i>El forastero</i> í ..	621
12.2.2. <i>Duelo al sol</i> í .	623
12.2.3. <i>Río Rojo</i> í	627
12.2.4. <i>Río de sangre</i> í ..	628
12.2.5. <i>Gigante</i> í .	628
12.2.6. <i>La última bala</i> í .	629
12.2.7. <i>El último tren de Gun Hill</i> í í í í í í í í í í í í í í	630
12.2.8. <i>Río Bravo</i> í .	630
12.2.9. <i>El Álamo</i> í ..	632
12.3. <i>Recepción en España: cambios y censura</i> í í í í í í í ... 636	
12.3.1. <i>Duelo al sol</i> í .	638
12.3.2. <i>Río Rojo</i> í	642
12.3.3. <i>Canadian Pacific y El último baluarte</i> í í í í í í .	643

13. INFLUENCIA DE LA MÚSICA WESTERN DE DIMITRI TIOMKIN EN OTRAS CINEMATOGRAFÍAS Y COMPOSITORES í í í í í í í í í í í í . 647

13.1. La influencia de Dimitri Tiomkin en el western clásico americano í ..	650
13.2. La influencia de Dimitri Tiomkin en el western europeo í í ..	652
13.2.1. Influencia de Dimitri Tiomkin en el spaghetti western...	653
13.2.2. Influencia de Dimitri Tiomkin en otros westerns europeos	660
13.3. Citando el western de Dimitri Tiomkin í í í í í í í í í	664
13.4. El western de Dimitri Tiomkin en el siglo XXI í í í í í ...	667
13.4.1. Conciertos de música western de Dimitri Tiomkin	669
13.4.2. Ediciones discográficas de música western de Dimitri Tiomkin	670
13.4.3. Dimitri Tiomkin citado por los compositores contemporáneos	672
14. CONCLUSIONES í ..	677
FUENTES DOCUMENTALES í .	689
BIBLIOGRAFÍA í .	695
HEMEROGRAFÍA í .	719
WEBGRAFÍA í ..	725
FILMOGRAFÍA í ..	733
BANDAS SONORAS í ...	739

VOLUMEN II

ANEXOS í	743
Premios y reconocimientos	745
Análisis detallado de los westerns de Dimitri Tiomkin	757
Tabla de porcentajes de las películas de Dimitri Tiomkin	1039
Tabla de porcentajes de los westerns de Dimitri Tiomkin	1043
Tabla de análisis de las canciones western de Dimitri Tiomkin.....	1045
Glosario de abreviaturas	1049

AGRADECIMIENTOS

Hacer una Tesis es como hacer una película: años de trabajo, cambios, correcciones, búsqueda de soluciones, e incluso de financiación. Años que pasan tan rápido como desesperadamente lentos. Años, al fin y al cabo, invertidos en una pasión que es curiosamente la misma en ambos casos: el arte.

Como en toda película, el esfuerzo es compartido. Está el director, en mi caso el profesor Ángel Justo Estebaranz. Despertador, como aquel conejo blanco de Alicia, de mi propio País de las Maravillas en 70mm. Impulsador de vocaciones ocultas en formato de crítica cinematográfica. Recordador de una capacidad hacía años encerrada tras las cinco líneas de un pentagrama. Transmisor de conocimientos. Ayuda inestimable. Y, sobre todo, ser paciente, coleccionista de correos llenos de nervios y dudas interminables. Valga la comparación, *El ángel exterminador* de mi personalidad más buñuelesca.

Los productores, mis padres, mi tío Antonio y mis *cousins* Margarita y Gregg. Hacedores desde las sombras. Procuradores de los medios necesarios –no solo económicos-, desde el silencio y las horas, hasta la sabiduría, pasando por una casa propia de *Horizontes de grandeza* donde poder vivir mi propia conquista del Oeste, allá en tierras californianas. De nuevo con la paciencia por bandera, y frases que han formado parte de mi guion cotidiano –“Pero ¿No habías terminado hace tres meses? ¿No llevas demasiadas horas trabajando?”-, han soportado y aportado. Han convivido durante tres años con la fiera de su niña en su versión más *screwball*.

Los técnicos, aquellos que desde las laderas de Hollywood me han acogido en la *Ciudad de las estrellas* como si fuera la protagonista de mi propio musical. Warren Sherk, siempre atento a mi investigación y mis avances, respetuoso con mi inglés aprendido a base de versiones originales y fuente interminable de información sobre Tiomkin. El resto de personal de la Margaret Herrick Library, en especial Louise Hilton, siempre con una sonrisa. Y los responsables de la Cinematic Arts Library y el Warner Bros Archive de la USC: Edward Comstock, Sandra Garcia-Myers y Brett Service.

Los actores, participantes en mi película por decisión ajena. Mis hermanos, hartos de historias de cine y de escuchar una y otra vez las mismas canciones. Hartos de los continuos cambios de guion imposible de memorizar. Pero es lo que tiene ser *La*

gran familia: en ocasiones hay que ayudar al más pequeño a que no se pierda por el camino. Llámese Chencho o Lucía.

Los extras –incluso en su versión digital- que han sido capaces de cambiar, por un tiempo, sus conversaciones de atletismo por las de cine: Roli y Espi.

Aquellos que aparecen al final de los créditos, pero que son igual de importantes: la profesora Fátima Halcón Álvarez-Ossorio, que un día me propuso todo un *Duelo de titanes*, no muy lejos del O.K. Corral, al dirigirme el Trabajo de Fin de Máster: *Evolución de la música del western*. Sin su ayuda, nunca habría encontrado mi Destino Manifiesto.

La guionista, yo misma. Dispuesta a morir con las botas puestas, y a punto de caer en la lista negra del resto del equipo. Lo sé. Parecía que estaba escribiendo *La historia más grande jamás contada* y *La historia interminable* al mismo tiempo, pero al fin llegaron los créditos. “Lo juro...”.

Y cómo no, el compositor: Dimitri Tiomkin, banda sonora omnipresente durante tres años. Echaré de menos las hojas verdes del verano de 2014, pero ya es casi medio día y el tren está a punto de llegar. El reloj da sus últimas campanadas. Es hora de tumbarse al sol, ponerse el sombrero y descansar: “just my rifle, my pony, and me”.

Si alguna vez las cornetas tocaron a “Degüello” no las quise escuchar.

Gracias a todos por no dejarme sola ante el peligro.

INTRODUCCIÓN

I- Justificación

Esta Tesis tiene como objeto analizar la música de Dimitri Tiomkin, uno de los máximos exponentes de la música cinematográfica durante la época clásica del cine hollywoodiense, para las películas de género western. La elección del tema viene justificada por diversos factores. En primer lugar, por nuestro interés en el mundo del cine -a nivel teórico, crítico y práctico- y la música cinematográfica, todo ello abordado desde el punto de vista de la Historia del Arte. Debido a nuestra especialización en esta materia y a nuestra formación musical hemos podido integrar ambos aspectos en el estudio.

En cuanto al tema concreto, ha sido relevante en nuestra elección la importancia y trascendencia del compositor Dimitri Tiomkin dentro de la historia de la música cinematográfica, y muy concretamente del western. Pese a la variedad de estudios existentes sobre el compositor, esta línea de trabajo no ha sido tratada en profundidad, no existiendo ningún trabajo completo al respecto más allá de capítulos muy concretos sobre un aspecto en particular de la amplia trayectoria del compositor en el western.

Otra de las razones por las que hemos decidido abordar este trabajo es la procedencia europea del compositor y su gran influencia en un género genuinamente americano. Una cuestión interesante que no se ha tratado en profundidad más allá de las aportaciones del italiano Ennio Morricone a partir de los años sesenta.

Observado esto, hemos creído necesario aportar una herramienta de trabajo eficiente para el análisis de las películas western musicadas por Dimitri Tiomkin y los aspectos que de las mismas abordamos en la investigación.

II- Objetivos

-Abordar el estudio de Dimitri Tiomkin como figura fundamental dentro de la Historia de la música cinematográfica, el cine y la Historia del Arte.

-Analizar en profundidad la contribución de Dimitri Tiomkin a la música del género western, desde el punto de vista de la música cinematográfica, el cine y la Historia del Arte.

-Analizar elementos específicos dentro de la música para western de Dimitri Tiomkin, ampliando la visión de los mismos, no solo dentro de este campo específico de su trabajo, sino de toda su obra para el cine.

-Construir un sistema de categorías exhaustivo y específico para el análisis de la música cinematográfica.

-Comparar el estilo, obras y contribución de Tiomkin con la de otros compositores, tanto coetáneos como anteriores y posteriores.

-Localizar y analizar antecedentes y consecuentes, poniendo especial atención en su influencia en películas posteriores, no solo en el western, sino también en la música cinematográfica en general, concluyendo de esta forma en una visión general y amplia de su importancia para la Historia.

III- Metodología y proceso de investigación

Para la realización de esta investigación hemos utilizado una combinación de métodos, procediendo del método deductivo al método inductivo, o sea, partiendo de la revisión de estudios ya realizados para obtener la conceptualización necesaria para desarrollar el estudio de la música para películas western de Tiomkin.

La selección de las películas a estudiar se ha realizado atendiendo a diversos criterios. En primer lugar analizamos los westerns por subgéneros cinematográficos, lo cual nos ha permitido confeccionar grupos a partir de los que poder trabajar de forma más objetiva, atendiendo a sus diferentes características. En este caso es importante aclarar la elección de las películas y su adscripción al género del Oeste, ya que muchas de ellas pueden aparecer categorizadas como de diferente género en otros trabajos.

A la hora de definir un western nos hemos basado no solo en las convenciones cinematográficas, sino también en los hechos históricos y en el propio mito. De esta forma, hemos ampliado el espectro, yendo más allá de la distinción estadounidense entre western y americana, así como de la categorización más tradicional. Prácticamente todas las películas analizadas son reconocidas como westerns, en cuanto a que acumulan las convenciones aceptadas para el mismo: cowboys, pistoleros, indios, caballos, persecuciones, duelos, batallas, hechos de la Guerra Civil Americana, grandes panorámicas del paisaje, la Frontera, la llegada de la civilización... Sin embargo, algunas de ellas pueden causar dudas al respecto, siendo las más polémicas *Soplo salvaje*, *Una bala en el camino*, *Gigante*, *La gran prueba* y *Tres vidas errantes*.

Soplo salvaje y *Gigante* comparten un elemento común: el petróleo. Como consecuencia directa de la expansión, la búsqueda de riqueza y la civilización, el petróleo y sus efectos inmediatos tienen cabida en la historia del Oeste. A ello se unen otros elementos más acordes con el género en su sentido más clásico. En el caso de *Soplo salvaje*, la banda de mexicanos a la cual debe hacer frente el protagonista. Un hombre, como esos antihéroes del western de los cincuenta, con un pasado misterioso y una especial psicología. En el de *Gigante*, la historia de Texas, la vida en una gran hacienda, el ganado, la chica del Este que debe adaptarse a las duras condiciones de su nuevo hogar... toda una primera parte que es, en forma y fondo, un western clásico; y una segunda parte que adelanta el western de tema contemporáneo.

En cuanto a *La última bala*, podríamos hablar de un western de tema contemporáneo con elementos clásicos. En él aparecen medios de transporte como el coche y los aviones, y ya hace mucho que se ha conquistado la costa Oeste. Pero junto a ello tenemos peleas y duelos entre dos hombres de pasado y motivaciones confusas, un rancho en medio de la enorme y amenazante naturaleza, y una chica inocente a la que su padre ha dejado sola por un tiempo y que debe hacer frente al peligro de los desconocidos.

La gran prueba, por su parte, trata el tema de la Guerra Civil, aunque desde un punto de vista muy diferente al bélico. A ello se une la visión de una comunidad concreta de entre todas las que poblaron el Oeste: los cuáqueros. Todo ello ofrece una recreación de la vida en una época determinada de la historia del Oeste americano.

Por último, *Tres vidas errantes*. El western australiano tiene su propia historia, muy similar a la americana. En ella aparecen muchos de los elementos propios del género: la vida nómada e inestable, el transporte de ganado, o la adaptación de la mujer a una vida de hombres.

Una vez justificada nuestra propuesta, hemos dividido los westerns en diferentes grupos, atendiendo al subgénero: western épico, western romántico, western psicológico, western cómico y western de serie B.

Para el análisis de la música de estas películas hemos empleado un *método deductivo* por el cual, partiendo del análisis histórico de la música cinematográfica y del cine, se ha pasado a concretar campos más específicos hasta adquirir los conocimientos y datos suficientes para poder centrarnos en el objeto de estudio: la música de Dimitri Tiomkin en el género western. La elección de este método viene justificada por la rama del conocimiento a la que pertenece nuestra investigación y por la naturaleza de la misma.

También se hace uso del *método inductivo*, que permite ir de lo específico a lo general, esto es, de la identificación de características en cada una de las películas analizadas que luego ha permitido elaborar conceptos generales, y rasgos comunes en la producción de Tiomkin dentro del género western y dentro de cada subgénero.

Tras ello, se ha vuelto al método deductivo en aquellos apartados cuyos datos son susceptibles de comprobación dentro de un contexto más general, ya sea histórico (música, cine, historia general), de un género cinematográfico específico o relación-comparación entre distintos compositores.

En primer lugar se ha procedido a la lectura y análisis de todas aquellas fuentes, tanto escritas como audiovisuales, que pudieran estar relacionadas con el objeto de estudio de una forma general: libros, artículos, partituras, entrevistas, críticas, tesis doctorales, posts de radio, programas de televisión, DVD de películas y CD de bandas sonoras. Ello ha servido para hacer una valoración del contexto general en el que se centra nuestra investigación: historia, etapas y evolución de la música cinematográfica, historia de la música, teoría musical, historia del cine, historia del género western, historia de Estados Unidos, historia del Oeste americano, biografías de compositores y

directores de cine, estudios sobre películas concretas, autobiografía, artículos y obra de Dimitri Tiomkin.

La bibliografía y documentación se ha ido ampliando y concretando conforme hemos ido avanzado, de forma que hemos extendido nuestra investigación a las bibliotecas de la Universidad de Sevilla (Biblioteca de Humanidades, Biblioteca General, Biblioteca del Departamento de Historia del Arte, Biblioteca de Ciencias de la Educación y Biblioteca Área de Comunicación) y al servicio de préstamo interbibliotecario con las bibliotecas de California State College (California), Pepperdine University ILL (Malibu) y Bodleian Libraries (University of Oxford). Así mismo, hemos consultado las hemerotecas de *The New York Times*, *Variety*, *Billboard*, *ABC*, *El País* y *Diario de Sevilla*.

En cuanto a las *fuentes documentales*, hemos consultado el archivo de la Diputación de Sevilla, que custodia el material correspondiente a los Encuentros Internacionales de Música Cinematográfica de Sevilla; y el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), donde se conservan expedientes de censura cinematográfica correspondientes a la recepción en España de varios westerns de Tiomkin.

Posteriormente, a comienzos de 2017 hemos realizado una estancia de investigación de veinte días en Los Ángeles, con el objetivo de estudiar las fuentes principales de información sobre el compositor, así como de la historia del Oeste Americano.

En primer lugar hemos accedido al material localizado en la Cinematic Arts Library de la University of Southern California (Los Ángeles), en cuyos archivos hemos consultado material original de la Dimitri Tiomkin Collection pertenecientes a la Cinematic Arts Library. En la misma universidad, hemos consultado el Warner Bros. Archive, donde se encuentra toda la documentación y partituras de los westerns de Tiomkin producidos por Warner Bros. Finalmente, hemos accedido a la Margaret Herrick Library en la Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (Los Ángeles), que alberga gran cantidad de información original sobre el compositor y sus películas (contratos, telegramas y cartas de producción, correspondencia personal, artículos de hemeroteca y otros). Finalmente hemos tomado contacto, mediante una entrevista en persona y a través de correspondencia digital, con Warren Sherk, archivero de la Margaret Herrick Library, principal experto en Dimitri Tiomkin y autor de la página web oficial del compositor.

Junto a ello hemos realizado visitas a dos museos relacionados con la época del Oeste, entre cuyas colecciones hemos encontrado material interesante para nuestro trabajo. En primer lugar, el Autry Museum of the American West (Los Ángeles), en cuya sala dedicada al cine hemos podido tomar contacto con material original de los westerns de 1930-1940, con especial incidencia en el cowboy cantante; y entre cuya colección permanente sobre la época del Oeste hemos encontrado pinturas y otros objetos interesantes que sirven para ilustrar nuestro trabajo. Y en segundo lugar, el Courthouse Museum (Shasta), en el que se expone gran cantidad de objetos y mobiliario de los siglos XVII-XVIII, entre los cuales se encuentran instrumentos musicales que no solo sirven como ilustración, sino también como fuente de primera mano en relación a la historia de la música del Oeste.

Una vez obtenida toda la información general, hemos confeccionado tablas sobre los distintos compositores que alguna vez se han dedicado al western, incluido Dimitri Tiomkin, en las que hemos especificado los siguientes parámetros: datos biográficos, características, aportaciones al western, críticas positivas y negativas, observaciones, premios, orquestadores, músicos, directores y productores con los que más ha colaborado; filmografía (fecha, título de la película, director, estudio, productor, departamento musical, notas bibliográficas, enlaces virtuales a fuentes sonoras). Dichas tablas, que hemos podido completar conforme avanzábamos en nuestro estudio, nos han servido de consulta a la hora de analizar los casos concretos y compararlos con otros del mismo u otro compositor.

Seguidamente hemos diseñado una tabla para el estudio de los westerns en los que trabajó Tiomkin, que se ha constituido en una verdadera herramienta de análisis: el *sistema de categorías* que nos va a servir en nuestra investigación, tal como se propone en la metodología de análisis de contenido cualitativo¹, para posteriormente hacer un análisis cuantitativo de cada categoría de contenido. De este modo, podemos comparar los diferentes ítems entre sí de una forma directa. En dicha tabla se especifican los siguientes aspectos: título de la película, fecha, sinopsis, ficha técnica y artística, metraje (en segundos y minutos), porcentajes y análisis de diferentes elementos musicales (silencio, música, música diegética, falsa diégesis, música incidental, música preexistente, música anempática), análisis de leitmotivos, énfasis emocional y en la cámara, análisis de *Mickey-Mousing*, análisis del ruido, y análisis de volumen e

¹ SCHREIER, Margit: *Qualitative Content Analysis in Practice*. SAGE, London, 2012.

interrupciones. Finalmente, hemos incluido una tabla de análisis completa con los apartados: tiempo, tono, descripción de la escena, diegética-incidental, original-preexistente y observaciones.

Para obtener todos estos datos se han analizado pormenorizadamente cada uno de los veintiséis westerns cuya partitura fue compuesta por Dimitri Tiomkin. Aparte, y utilizando el mismo procedimiento, hemos analizado otras cincuenta y dos películas en las que participó y otros trece westerns de la época dirigidos por algunos de los directores con los que trabajó, con el objetivo de obtener una mayor cantidad de información a la hora de detectar contrastes, similitudes, diferencias e influencias. De esta forma hemos podido hacer un análisis comparativo completo y objetivo.

IV- Estructura de la Tesis

La Tesis se estructura en los siguientes capítulos:

-Capítulo 1. *Fundamentación teórica*. Este capítulo tiene el objetivo principal de introducir de una forma teórica, y contextualizada en el asunto de nuestro trabajo, los diferentes elementos de análisis de la música cinematográfica en los que nos hemos apoyado para el análisis posterior de la música western de Dimitri Tiomkin. A partir de aquí elaboramos el sistema de categorías de análisis que aplicamos a cada una de las películas objeto de este estudio. En él se presentan los modelos de tablas utilizados en cada caso, especificando los ítems correspondientes en cada grupo.

-Capítulo 2. *Dimitri Tiomkin. Un forastero en el Oeste*. Buscando un enfoque novedoso respecto al esquema tradicional de biografía, hemos partido del interrogante: “¿Cómo pudo un europeo entender tan bien la idiosincrasia americana?”, a partir del cual hemos ido desarrollando un contexto general de la música y el cine alrededor de la figura de los compositores europeos y, finalmente, de Dimitri Tiomkin, cuyo estilo pasamos a explicar a través de su vida e influencias, dividiéndolo en cuatro epígrafes: estilo de formación o europeo, estilo americanizante, estilo cinematográfico y estilo western. Consideramos que este esquema es mucho más claro a la hora de enfrentarnos a la figura de un compositor de cine con tantos matices como Tiomkin, al conectar de manera directa las distintas fases de su vida con las etapas de su carrera y estilo musical, en lugar de presentar ambas informaciones por separado.

-Capítulo 3. *Breve historia de la música del western*. Es imposible entender la figura de Tiomkin y su música para el western sin conocer la historia del género y su música. En este capítulo hacemos un recorrido por todas las etapas del western, contextualizándolo dentro de la historia universal, la historia del arte, la historia del cine y la música cinematográfica. De esta forma presentamos una visión conjunta de todo el contexto que rodeó cada etapa, para poder comprender en su totalidad, y de forma clara, el qué, el cómo, el porqué y el dónde de cada una de ellas.

-Capítulo 4. *Análisis de los elementos musicales de la música western de Dimitri Tiomkin*. Se trata de uno de los capítulos más importantes, base para el resto del trabajo. En él se analizan todas las características y elementos de la música western de Tiomkin. Los ítems y herramientas escogidas encuentran su justificación en su probada importancia y eficacia para el estudio de la música cinematográfica.

Se presenta aquí el proceso seguido en el análisis de los datos y la interpretación de los resultados obtenidos. Mediante tablas de análisis cuantitativo desarrolladas por nosotros, y de efectividad probada en otros trabajos nuestros, se presentan los porcentajes de los elementos musicales más importantes a la hora de enfrentarnos al estudio de la música cinematográfica: música, silencio, música diegética, falsa diégesis, música incidental, música preexistente y música anempática. Dichos valores, que a primera vista podrían parecer alejados del hecho musical, se han revelado útiles a la hora de comparar unas bandas sonoras con otras, teniendo especial relevancia en cuestiones de época, género cinematográfico y estilo.

La elección de los elementos a analizar se ha basado en criterios científicos, escogiendo aquellos que en los diversos estudios sobre música cinematográfica se han manifestado como más importantes. Como complemento a las tablas se exponen gráficas de evolución en las que se comprueba de una forma más visual el desarrollo de cada elemento durante la carrera de Tiomkin. Finalmente se exponen y desarrollan los ejemplos más destacados de los westerns del compositor en cada uno de los apartados.

Posteriormente, y teniendo como referencia de base los grupos anteriores, analizamos cada elemento musical por separado, comenzando por la relación música-silencio. Una relación esencial en la música cinematográfica en cuanto a su correspondencia con la música necesaria. El uso del silencio, al que los diferentes autores le conceden una importancia fundamental en el cine debido a sus múltiples virtudes, habla del estilo del compositor, delatando su capacidad de inteligencia, ingenio o su tendencia a la saturación.

El segundo de los elementos de análisis está constituido por la música diegética y la falsa diégesis, categorías ampliamente discutidas dentro del estudio de la música de cine. La primera está directamente relacionada con dos elementos tan necesarios en el western como la música necesaria y con la época –tanto de producción como dramática–, así como con el aspecto comercial, una característica esencial en la obra de Tiomkin. La segunda, dada su especial naturaleza, ha sido fruto de multitud de definiciones y categorizaciones, las cuales intentamos precisar, aportando una definición y categorización propia, con sus respectivos ejemplos dentro de nuestro tema de estudio.

El siguiente apartado, la música preexistente, está en íntima conexión con el anterior, debido a su relación con la diégesis y la contextualización y, por consiguiente, con el mismo western, cuyos *saloons*, cantinas, fiestas y trabajos están llenos de música. Así mismo, suele ser carne de falsa diégesis en aquellas películas de gran estilo formal.

Posteriormente analizamos la música anempática. Un elemento que habla de estilo, y que en los garitos del Oeste se da de forma especial.

Seguidamente a estos apartados, y en relación con el análisis de la música incidental, último de los elementos analizados mediante el proceso anterior, exponemos un completo desarrollo de distintas categorías propias de la música cinematográfica. La originalidad y la música necesaria, categorías que dan lustre a una buena banda sonora. El *Mickey-Mousing*, el leitmotiv, categoría importante para el estudio de los westerns de Tiomkin, de la cual extraemos varias conclusiones en relación a uno de los aspectos más discutidos de su estilo; y la distribución temática, tomando como referencia la “pirámide del poder” desarrollada por Conrado Xalabarder, a partir de la cual exponemos varias tablas de creación propia.

-Capítulo 5. *Directores*. A fin de ofrecer una visión lo más completa y objetiva posible del estilo western de Tiomkin, consideramos indispensable un capítulo donde se dilucide qué parte de cada una de las bandas sonoras pertenece al estilo del director de cada western. De esta forma no se le asignarán características falsas al compositor. Para ello emplearemos datos cualitativos y cuantitativos.

-Capítulo 6. *Estudios y productores*. Este capítulo es un complemento al anterior, para el cual se ha seguido el mismo proceso con un mismo objetivo.

-Capítulo 7. *Las canciones en los westerns de Dimitri Tiomkin: antecedentes, características y trascendencia en el género*. En un estudio sobre los westerns de Dimitri Tiomkin no puede faltar un apartado dedicado a sus canciones. Como principal representante de una tendencia que marcó el género, creemos necesario analizar las

canciones más importantes desde el punto de vista de la teoría musical y de la Historia del cine y su música. Previamente a este análisis, exponemos una breve historia de las canciones en el western, sin la cual no se puede entender el papel de Tiomkin en este campo.

-Capítulo 8. *El paisaje y la música en los westerns de Dimitri Tiomkin*. El paisaje es uno de los elementos más importantes del western a todos los niveles: histórico, geográfico, dramático, artístico y musical. La música del western, en consonancia con la música clásica americana, ha prestado especial atención al paisaje. Los westerns musicados por Tiomkin ofrecen una oportunidad sin igual para este tipo de análisis. La división de los paisajes en zonas geográficas establece una comparación más objetiva –dadas las grandes diferencias entre los paisajes del Oeste americano- a la vez que establece diferentes características musicales para cada uno, las cuales se revelan del análisis de sus temas.

-Capítulo 9. *Mujeres y música en los westerns de Dimitri Tiomkin*. A la música cinematográfica de las mujeres se le han dedicado varios estudios. Sin embargo, a unas mujeres tan especiales como las del western no se les ha prestado demasiada atención. Siendo iguales, pero diferentes, se les han aplicado las convenciones musicales femeninas tradicionales, a las cuales se les ha dado un sabor peculiar, propio del carácter de estas aventureras. Los epígrafes, divididos en situaciones concretas típicas de la mujer del Oeste, y a través del análisis de cada tema, revelan unos elementos peculiares propios, no solo del western, sino del mismo Tiomkin.

-Capítulo 10. *El tratamiento musical de los indios en la música western de Dimitri Tiomkin*. Estos personajes son otro de los elementos esenciales del cine del Oeste. Tratándose de un tema tan interesante y recurrente, la representación musical de los indios en el cine no ha sido estudiada lo suficiente. A través de estudios etnológicos y de su historia dentro de la música en general y de la cinematográfica en particular, se analizan los diferentes ejemplos presentes en los westerns de Tiomkin, obteniendo con ello unas características propias.

-Capítulo 11. *Música de duelos y batallas en los westerns de Dimitri Tiomkin*. Quizás, el menos estudiado desde el punto de vista musical de todos los elementos propios del cine del Oeste. Por su casi absoluta omnipresencia, y por su importancia dramática y simbólica, creemos necesario dedicarle un capítulo a la música que acompaña a estas secuencias, de las cuales se ha tomado verdadera constancia en los estudios a partir de Sergio Leone y Ennio Morricone, dejando a la etapa clásica con

poquísimo –casi ínfimo- material teórico al respecto. Con este capítulo pretendemos paliar esas carencias a través de una breve introducción y del posterior análisis de los duelos más interesantes de los western de Tiomkin.

-Capítulo 12. *Proyectos posibles, cambios, modificaciones, escenas eliminadas y censura en EE.UU. y en España.* Este tipo de capítulos coronan algunas de las biografías más interesantes sobre personajes del cine. En ellos se describen someramente aquellos proyectos que no llegaron a materializarse, completando la personalidad del personaje biografiado. Además de ello, y como complemento, nosotros hacemos una hipótesis, a través del método inductivo, de que cómo hubiera sido la música en algunos de estos westerns si finalmente hubiera sido Tiomkin el elegido para componer la partitura. Junto a ello, y como tema novedoso, tratamos el efecto de la censura en la música cinematográfica, asunto sobre el cual no ha tratado ningún trabajo anterior.

-Capítulo 13. *Influencia de la música western de Dimitri Tiomkin en otras cinematografías y compositores.* Parte de la importancia de un compositor se mide por su influencia, por ello es necesario incluir un apartado al respecto, en el que tratamos los precedentes, las auto-influencias y las la influencias en coetáneos y generaciones posteriores.

-Capítulo 14. *Conclusiones.* Finalmente, exponemos las conclusiones generales a las que hemos llegado tras la realización de nuestra Tesis Doctoral.

-*Bibliografía y fuentes consultadas.*

-*Anexos.* Como complemento, aportamos diferentes anexos: relación comentada de premios y reconocimientos a las obras western de Dimitri Tiomkin, fichas técnicas de las películas y análisis de las mismas –que hemos realizado de acuerdo con el esquema descrito al inicio-, tabla de contenido cuantitativo categorial de todas las películas analizadas de Tiomkin, tabla de contenido cuantitativo categorial de los westerns de Tiomkin, y tabla de contenido cualitativo categorial y análisis de las canciones.

1. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

1.1. Estado de la cuestión

Nuestra Tesis Doctoral ahonda en un aspecto muy específico de la carrera del compositor cinematográfico Dimitri Tiomkin: sus westerns. Un campo, el de la música del western, cuyo estudio no ha sido tratado de forma específica hasta el siglo XXI. Más exhaustivos y anteriores en el tiempo han sido los estudios sobre música cinematográfica, cuyo interés ha estado marcado por las cuestiones generales, con especial atención a los aspectos teóricos.

Los europeos serían los primeros en tratar el asunto durante la primera mitad del siglo XX. El pionero fue el musicólogo y compositor ruso Leonid Sabaneev, quien en 1935 publicaba *Music for the films*², un manual cuyo propósito era “proveer al compositor y director de música para el cine sonoro de consejos prácticos y técnicos”³. En él, junto a los conceptos e ideas propios de la época, trataba asuntos de asombrosa modernidad como la relación de la música con los planos cinematográficos o su relación-fusión con el ruido. Al año siguiente, el crítico alemán Kurt London publicaba *Film music*⁴, donde, en fechas tan tempranas, criticaba la moda de las canciones en el cine.

² SABANEEV, Leonid: *Music for the films*. Sir Isaac Pitman & Sons Ltd., London, 1935.

³ *Ibidem*, p. V.

⁴ LONDON, Kurt: *Film music*. Faber & Faber, London, 1936.

En la década de los cuarenta, el francés Pierre Poirier precedía, con *Musique cinématographique* (1941)⁵, a los que se convertirán desde entonces en la referencia fundamental de la teoría de la música cinematográfica: los alemanes Theodor Adorno y Hanns Eisler. En *El cine y la música* (1947)⁶ se atrevieron, desde la perspectiva de la filosofía y la musicología, a romper con las convenciones y criticar los recursos musicales más asentados. Si bien Sabaneev, mucho antes y en un contexto mucho más retardatario en cuanto a la teoría cinematográfica, ya adelantaba esta actitud desde un punto de vista menos radical.

Iniciando la segunda década del siglo XX, los franceses George Hacquard con *La musique et le cinema* (1959)⁷, y Henri Colpi con *Défense et illustration de la musique dans le film* (1963)⁸, trataban la música de cine desde una perspectiva funcionalista. Pero sería a partir de los años ochenta cuando se diera un verdadero impulso a la teoría de la música cinematográfica, cuyo foco pasaría de Europa a Estados Unidos.

Los autores americanos, procedentes del mundo académico y del cine, tratarían los mismos conceptos desde un punto de vista menos funcionalista y crítico, fundándose más en su definición, evolución y aplicación en un contexto contemporáneo. Destacan, por corrección, cercanía y similitud de sus puntos de vista, Claudia Gorbman, con *Unheard melodies: narrative film music* (1987)⁹, y Kathryn Kalinak, con *Settling the score: music and the classical Hollywood film* (1992)¹⁰. Junto a ellas, Fred Karlin y Rayburn Wright, cuyo trabajo *On the track. A guide to contemporary film scoring* (1990)¹¹ está más centrado en la práctica y la técnica que en la teoría. No hay que olvidar a Aaron Copland, quien en la edición revisada en 1985 de su libro *Cómo escuchar la música*, incluyó un capítulo sobre música de cine¹².

En Europa, por su parte, destacan dos nombres. En primer lugar, el músico francés Michel Chion, cuyo trabajo *La música en el cine*¹³ se colocará como uno de los

⁵ POIRIER, Pierre: *Musique cinématographique*. Maison Ferdinand Larcier, Brussels, 1941.

⁶ ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns: *El cine y la música*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1981; ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns: *Composing for the films*. Continuum, New York, 2005.

⁷ HACQUARD, Georges: *La musique et le cinema*. Press Universitaires de France, Paris, 1959.

⁸ COLPI, Henri: *Défense et illustration de la musique dans le film*. Serdoc, Lyon, 1963.

⁹ GORBMAN, Claudia: *Unheard melodies: narrative film music*. BFI Publishing, London, 1987.

¹⁰ KALINAK, Kathryn: *Settling the score: music and the classical Hollywood film*. University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1992.

¹¹ KARLIN, Fred y WRIGHT, Rayburn: *On the track. A guide to contemporary film scoring*. Schirmer Books, New York, 1990. Considérese también el trabajo en solitario: KARLIN, Fred: *Listening to movies*. Schirmer Books, New York, 1994.

¹² COPLAND, Aaron: *Cómo escuchar la música*. Breviario del Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

¹³ CHION, Michel: *La música en el cine*. Paidós, Barcelona, 1997.

referentes principales. Y por otro, el musicólogo italiano Sergio Miceli con *La música nel film* (1982)¹⁴. Ambos autores seguirán publicando en los años siguientes. El primero, ampliando su estudio de la música al campo del sonido con *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*¹⁵. Y el segundo, centrándose principalmente en la figura de Ennio Morricone, con quien en 2013 publicaría el volumen conjunto *Composing for the cinema*¹⁶, trabajo imprescindible para el estudio de la música de cine a partir de los años sesenta.

La importancia de estos estudios ha convertido a sus autores en verdaderos puntas de lanza de la teoría de la música cinematográfica contemporánea, papel que comparten con los inmortales Adorno y Eisler.

En la actualidad, Estados Unidos continúa siendo el núcleo principal del estudio de la música cinematográfica, siempre de parte de profesionales del mundo académico y del cine. Si bien ningún autor destaca en solitario como lo hicieron sus predecesores, cabe nombrar a David Neumeier¹⁷, George Burt¹⁸, Mervyn Cooke¹⁹ o Laurence E. McDonald²⁰.

Respecto a la música del western, aparte de las breves referencias en los volúmenes generales, los primeros estudios tuvieron lugar en Estados Unidos al inicio del siglo, centrándose en el análisis de obras o aspectos concretos, como el capítulo de Claudia Gorbman sobre la música de los indios “Scoring the indian: music in the liberal western”, publicado en el año 2000 dentro del volumen *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*²¹. Cuatro años más tarde se publicaba *Ennio Morricone’s The Good, the Bad and the Ugly: a film score guide*²², de Charles Leinberger, colocando a la música del spaghetti western como principal foco de interés dentro de la disciplina, por encima de la música del western clásico. No sería

¹⁴ MICELI, Sergio: *La musica nel film*. Discanto, Bagnacavallo, 1982.

¹⁵ CHION, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós, Barcelona, 2007.

¹⁶ MORRICONE, Ennio y MICELI, Sergio: *Composing for the cinema*. Scarecrow Press, Plymouth, 2013.

¹⁷ NEUMEYER, David: *The Oxford handbook of film music studies*. Oxford University Press, Oxford, 2014.

¹⁸ BURT, George: *The art of film music: special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin y Leonard Rosenman*. Northeastern University Press, Boston, 1994.

¹⁹ COOKE, Mervyn: *A history of film music*. Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

²⁰ MCDONALD, Laurence E: *The invisible art of film music: a comprehensive history*. Scarecrow Press, Plymouth, 2013.

²¹ GORBMAN, Claudia: “Scoring the Indian: music in the liberal Western”. En BORN, Georgina y HESMONDHALGH, David (Eds.): *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*. University of California Press, Los Angeles, 2000, pp. 234-253.

²² LEINBERGER, Charles: *Ennio Morricone’s The Good, the Bad and the Ugly: a film score guide*. Scarecrow Press, Maryland, 2004.

hasta 2007 cuando se abordara por primera vez el tema del western clásico en *How the West Was Sung: Music in the Westerns of John Ford*²³, de Kathryn Kalinak, un análisis exhaustivo de la música en los westerns de John Ford, en el que ya se dilucida un intento por componer las características y evolución de la música del western.

Fue precisamente dicho interés el que llevó a Kalinak, en 2012, a coordinar el volumen *Music in the Western: notes from the Frontier*²⁴, en el que a través de estudios de varios autores hacía un completo recorrido por la historia, características y evolución de la música del western, siendo el primero en tratar temas como la música en el western japonés y en el western contemporáneo. El mismo año se publica *Jerome Moross's The big country: a film score guide*²⁵, de Mariana Whitmer, mucho más centrado en la figura del compositor y la película concreta. Al tratarse de una de las obras clave del género en el aspecto musical, su análisis se hace esencial para el estudio de la historia de la música del western.

En España, sin embargo, el estudio ha venido marcado por aspectos generales, tanto desde el punto de vista cinematográfico como musical. Cabe destacar el temprano interés hacia la música cinematográfica en el ámbito sevillano, donde el historiador del arte Carlos Colón Perales publicaba, en 1992, *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*²⁶, al que seguiría cuatro años más tarde *Historia y teoría de la música de cine. Presencias afectivas*, escrito junto a Carlos Infante del Rosal y Manuel Lombardo Ortega²⁷. En ellos se mantiene el espíritu crítico y, de algún modo, más sentimental, de la tendencia europea, además de hacer un amplio recorrido por la historia de la disciplina tanto en Estados Unidos como en Europa, así como en lugares periféricos en la industria del cine. Junto a dichas publicaciones es importante señalar la organización, entre 1987 y 2005, del Encuentro Internacional de Música de Cine de Sevilla, que no hace sino confirmar la precocidad de la ciudad andaluza como foco de estudio de la música de cine.

²³ KALINAK, Kathryn: *How the West Was Sung: Music in the Westerns of John Ford*. University of California Press, Los Angeles, 2007.

²⁴ KALINAK, Kathryn (Coord.): *Music in the Western: notes from the Frontier*. Routledge, New York, 2012.

²⁵ WHITMER, Mariana: *Jerome Moross's The big country: a film score guide*. Scarecrow Press, Maryland, 2012.

²⁶ COLÓN PERALES, Carlos: *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*. Ed. Alfar, Sevilla, 1993.

²⁷ COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría de la música de cine. Presencias afectivas*. Alfar, Sevilla, 1997.

También en la década de los noventa, Joan Padrol publicaba *Pentagramas de película: entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras* y *Diccionario de bandas sonoras*²⁸. Actualmente, el autor más activo es Conrado Xalabarder, cuya página web dedicada a la música cinematográfica, Mundobso²⁹, contiene una enorme base de datos de compositores, siendo actualizada diariamente con noticias, editoriales y lecciones de música de cine. Sus libros *Enciclopedia de las bandas sonoras*, *El guion musical* y *Música de cine. Una ilusión óptica. Método de análisis y creación de las bandas sonoras*³⁰ se han convertido en referente principal de otros autores españoles. Junto a ellos, otros autores que, viniendo en muchas ocasiones de diferentes disciplinas (la música, el cine, el periodismo, la historia del arte, la sociología o la filosofía), contemplan entre sus publicaciones algunos artículos referentes a la música cinematográfica.

No hay que olvidar la labor de Enrique Encabo al frente del Congreso de Música y Cultura Audiovisual, organizado desde 2014 por la Universidad de Murcia, en el cual se presentan cada año interesantes comunicaciones sobre el fenómeno musical en el cine desde diferentes perspectivas, siendo lugar de encuentro e intercambio entre investigadores, estudiantes y profesionales.

Por su parte, el estudio de la música del western en España ha sido tratado de forma muy escueta y secundaria, desde el inicio, dentro de estudios generales sobre música cinematográfica, y más tarde en estudios sobre aspectos no musicales. Debido a la participación española en la producción de spaghetti westerns, son mayoría los estudios dedicados a este subgénero, en los que la música de Ennio Morricone ocupa un lugar especial. Ejemplo de ello son las monografías de Sergio Leone y Clint Eastwood escritas por Carlos Aguilar³¹ o los artículos como “El folklore imaginario” de Roberto Cueto, y “Confrontación. Más allá del duelo leoniano” de Miguel Ángel Rodríguez Villar³².

²⁸ PADROL, Joan: *Pentagramas de película: entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Nuer, Madrid, 1998, y PADROL, Joan: *Diccionario de bandas sonoras*. T&B Editores, Madrid, 2007.

²⁹ www.mundobso.com (Consultada el 8/04/2017).

³⁰ XALABARDER, Conrado: *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Grupo Zeta, Barcelona, 1997; XALABARDER, Conrado: *Música de cine. Una ilusión óptica. Método de análisis y creación de las bandas sonoras*. Versión digital de Libros en Red, 2006; y XALABARDER, Conrado: *El guion musical*. Createspace Independent Publishing Platform, 2013,

³¹ AGUILAR, Carlos: *Sergio Leone*. Cátedra, Madrid, 1999, y AGUILAR, Carlos: *Clint Eastwood*. Cátedra, Madrid, 2009.

³² CUETO, Roberto: “El folklore imaginario”. *Nosferatu. Revista de Cine*, 41, 2002, pp. 99- 117, y RODRÍGUEZ VILLAR, Miguel Ángel: “Confrontación. Más allá del duelo leoniano”. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 7, 2013, pp. 99-136.

No existiendo un referente en cuanto al estudio de la música del western en España, nuestros artículos sobre diferentes aspectos de la música del western publicados en diferentes revistas³³, inician una importante línea de investigación, en la que también se incluye la figura de Dimitri Tiomkin.

Centrándonos en la figura del compositor ucraniano, observamos que, al igual que ocurre con su música, su nombre aparece como uno de los pioneros también en cuestiones bibliográficas. Así, en cuanto a las monografías sobre compositores cinematográficos, el compositor Christopher Palmer publica en 1975 *Miklós Rózsa: a sketch of his life and work*³⁴, y en 1984, *Dimitri Tiomkin: a portrait*³⁵, cuyas versiones resumidas aparecieron ocho años más tarde en *The composers in Hollywood*³⁶, donde el mismo autor analizaba la vida y carrera de once compositores de la época clásica, entre los que también se encuentran Erich Wolfgang Korngold, Bernard Herrmann o Elmer Bernstein. Otros compositores clásicos de los que consta una monografía son Bernard Herrmann, Max Steiner o Henry Mancini³⁷. El que más interés ha generado, con cuatro monografías es, sin embargo, un compositor contemporáneo: John Williams³⁸.

En España, el interés por la figura del compositor cinematográfico comenzaría en los años ochenta, siendo el cine italiano, de nuevo, el que copara la atención. Así, Carlos Colón dedicaría su Tesis Doctoral a la colaboración entre Nino Rota y Federico

³³ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Del Japón Feudal al planeta Akir: Estudio comparativo de la música en “Los siete samuráis” y sus remakes americanos”. En AA.VV: *AVANCA CINEMA 2015*. Edições Cine-Clube de Avanca, Avanca, 2015, pp. 159-166; PÉREZ GARCÍA, Lucía y JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: “Harry Sukman y Sam Fuller. Música para un western de culto: Cuarenta pistolas (1957)”. *Pasaje a la Ciencia*, 18, 2016, pp. 9-19; JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Influencias de la música para western de Dimitri Tiomkin en el spaghetti western”. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 4, 2015, pp. 93-112; PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Play it again...Victor Young. Análisis de la música de Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)”. *Westernworld*, 2, 2016, pp. 50-58; PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Las canciones en el eurowestern”. *Westernworld*, 3, 2016, pp. 59-68, y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Pervivencias del western en la música de Brokeback Mountain (Ang Lee, 2005)”. *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*. Tagus-Atlanticus Associação Cultural, Lisboa, 2016, pp. 700-711.

³⁴ PALMER Christopher: *Miklós Rózsa: a sketch of his life and work*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1975.

³⁵ PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin: a portrait*. T. E. Books, London, 1984.

³⁶ PALMER, Christopher: *The composers in Hollywood*. Marion Boyars Publishers, London, 1993.

³⁷ SMITH, Steven C: *A heart at fire's center: the life and music of Bernard Herrmann*. University of California Press, Berkeley, 1991; CAPSS, John: *Henry Mancini: reinventing film music*. University of Illinois Press, Champaign, 2012, y WEGELE, Peter: *Max Steiner: Composing Casablanca, and the golden age of film music*. Rowman and Littlefield, Maryland, 2014.

³⁸ ASCHIERI, Roberto: *Over the moon-La música de John Williams para el cine*. Editado por Roberto Aschieri, Chile, 1998; VALVERDE, Andrés: *John Williams: vida y obra*. Editorial Berenice, Córdoba, 2013; BARTON, Tom (Ed.): *A Musical biography of John Williams*. Mall Publications, Galway, 2013, y AUDISSINO, Emilio: *John Williams film music: Jaws, Star Wars, Raiders of the lost ark and The return of the classical Hollywood music style*. The University of Wisconsin Press, Madison, 2014.

Fellini, publicada en 1981 con el título *Rota-Fellini*³⁹, a la cual seguiría la monografía sobre el mismo compositor del guionista y crítico cinematográfico José María LaTorre⁴⁰.

Continuando en el terreno monográfico, y como publicación única entre los compositores, en 1986 se editó *Dimitri Tiomkin: the man and his music*⁴¹, en cuya nota introductoria el editor Derek Elley califica al compositor ucraniano como el menos analizado de los compositores clásicos de cine, justificando su trabajo de compilación como un intento de colocar a Tiomkin en el lugar que se merece. Entre la valiosa información que proporciona esta publicación hay que destacar las entrevistas a los distintos directores y productores que trabajaron con el compositor, como Carl Foreman, Stanley Kramer o Fred Zinnemann.

De la misma forma, en el campo de la autobiografía Tiomkin se convierte de nuevo en el compositor pionero con *Please don't hate me*⁴², escrita con la ayuda de Prosper Buranelli y publicada en 1959, y de la cual podemos leer un extracto en *The Hollywood film music reader*, publicado en 2010 por Mervyn Cooke⁴³. Pese a no abarcar la totalidad de su carrera y obra, es la base principal para todos los estudios sobre el compositor, junto a sus artículos para las revistas *Films in Review*: "Composing for films"⁴⁴; y *Music Journal*: "The music in Hollywood", "Writing symphonically for the screen", "In response to Shostakovich" y "No boundaries in music"⁴⁵. A este le siguieron otros compositores como David Raksin y Henry Mancini⁴⁶.

Gracias al trabajo actual de Warren M. Sherk y Patrick Russ, Tiomkin se coloca como uno de los compositores clásicos cuya figura sigue más viva. El primero, compositor, orquestador y archivero de la Margaret Herrick Library, de la Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, es autor del libro *Film and televisión music*⁴⁷, y

³⁹ COLÓN PERALES, Carlos: *Rota-Fellini*. Ediciones Universidad de Sevilla, Sevilla, 1981.

⁴⁰ LATORRE, José María: *Nino Rota: la imagen de la música*. Montesinos editor, Barcelona, 1989.

⁴¹ ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man and his music*. The National Film Theatre, Dossier no.1, London, 1986.

⁴² TIOMKIN, Dimitri and BURANELLI, Prosper: *Please don't hate me*. Doubleday & Company, New York, 1959.

⁴³ COOKE, Mervyn (Ed.): *The Hollywood film music reader*. Oxford University Press, Oxford, 2010.

⁴⁴ TIOMKIN, Dimitri: "Composing for films". *Films in Review*, 2.9, 1951, pp. 17-22.

⁴⁵ TIOMKIN, Dimitri: "The music in Hollywood". *Music Journal*, 20.8, Nov 1, 1951, pp. 7-8; TIOMKIN, Dimitri: "Writing symphonically for the screen". *Music Journal*, 17.1, Jan 1, 1959, pp. 26 y 106; TIOMKIN, Dimitri: "In response to Shostakovich". *Music Journal*, 21.8, Nov. 1, 1963, p. 29, y TIOMKIN, Dimitri: "No boundaries in music". *Music Journal*, 27.4, April 1, 1969, pp. 25 y 69.

⁴⁶ RAKSIN, David: *David Raksin remembers his colleges, Hollywood composers*. Stanford Theatre Foudation, Palo Alto, 1995, y MANCINI, Henry: *Did they mention the music?: the autobiography of Henry Mancini*. Cooper Square Press, New York, 2001 (Primera edición en 1989).

⁴⁷ SHERK, Warren: *Film and television music*. Scarecrow Press, Plymouth, 2011.

principal responsable de la página web oficial del compositor: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*⁴⁸, para la que escribe periódicamente artículos y noticias de gran interés sobre el ucraniano, y donde podemos encontrar una completa galería de imágenes e información sobre casi todas sus películas como *cue sheets*, carteles, etc., con la limitación de que varios de los westerns no presentan este último apartado. Mientras que el segundo, también orquestador, es responsable junto al anterior de la página web, así como del libro *Dimitri Tiomkin. Anthology*⁴⁹, en el que también participa Paul Henning, donde se compilan numerosas transcripciones para piano y voz de las canciones para el cine de Tiomkin, incluyendo una introducción de dos páginas sobre esta faceta del compositor.

Así mismo, existen algunos artículos, conferencias y capítulos de libros que tratan precisamente la faceta western del compositor, siendo *Solo ante el peligro* su trabajo más estudiado. Es el caso de los londinenses Deborah Allison y Roger Parker. La primera, en el artículo “Do not forsake me: ‘The ballad of High Noon’ and the rise of the movie theme song” (2003)⁵⁰, justifica la validez de esta obra western de Tiomkin dentro de la música cinematográfica y sus aportaciones más allá de la comercialidad. Por su parte, el segundo desvela algunas de las claves de su música en la conferencia para el Gresham College de Londres, titulada “Film music: the western transcript” (2008)⁵¹. Por su arte, el estadounidense Jordan Carmalt Stokes, en el capítulo “The western as national epic: musical persona and narrative distance in High Noon”, del volumen *Music in epic film: listening to spectacle*, editado por Stephen C. Meyer en 2016⁵², la analiza desde una interesante perspectiva narrativa y enunciativa.

Sobre otro tema trata la reciente colaboración de Kathryn Kalinak al libro *Howard Hawks. New perspectives* con el capítulo “Scoring the West: Dimitri Tiomkin and Howard Hawks”⁵³. En él, si bien realiza un análisis interesante, no contempla

⁴⁸ www.dimitritiomkin.com/ (Consultada el 30/03/2017).

⁴⁹ RUSS, Patrick; HENNING, Paul and SHERK, Warren M: *Dimitri Tiomkin. Anthology*. Hal Leonard Corporation, Milwaukee, 2008.

⁵⁰ ALLISON, Deborah: “Do not forsake me: ‘The ballad of High Noon’ and the rise of the movie theme song”. *Senses of Cinema*, October 2003. http://sensesofcinema.com/2003/cinema-and-music/ballad_of_high_noon/ (Consultada el 26/10/2016).

⁵¹ PARKER, Roger: “Film music: the western transcript”. Conference at Gresham College, London, Jun 21, 2008. <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/film-music-the-western> (Consultada el 26/03/2016).

⁵² STOKES, Jordan C: “The western as national epic: musical persona and narrative distance in High Noon”. En MEYER, Stephen C: *Music in epic film: listening to spectacle*. Routledge, New York, 2016, pp. 210-235.

⁵³ KALINAK, Kathryn: “Scoring the West: Dimitri Tiomkin and Howard Hawks”. En BROOKS, Ian: *Howard Hawks. New perspectives*. Palgrave, 2016, pp. 157-171.

ciertos puntos y fuentes de información importantes, y deja *Río de sangre* en un plano muy secundario.

No hay que olvidar los párrafos dedicados a Tiomkin en la práctica totalidad de los manuales de historia de la música cinematográfica, en estudios como las disertaciones *Heroes, dames, and distress: constructing gender types in classical Hollywood film music* de Rebeca Naomi Fülöp, donde se analiza de forma exhaustiva la música del personaje de Perla de *Duelo al sol*⁵⁴; y *Musical collaboration in the films of David O'Selznick, 1932-1957* de Nathan R. Platte⁵⁵, en la que se extiende en el análisis de *Duelo al sol* y *Jeannie*, proporcionando una valiosísima información sobre la personalidad del compositor; y en los testimonios de distintos personajes como Howard Hawks en la biografía escrita por Joseph MacBride⁵⁶; John Wayne en la biografía escrita por Michael Munn⁵⁷; o el editor Jack Wallace en su artículo “Dimitri Tiomkin as I remember him”, disponible en la página web del compositor⁵⁸.

Sin embargo, pese a toda la información disponible, mucha de ella referente al género del Oeste –principal, y casi exclusivamente, a sus westerns más famosos, *Solo ante el peligro* y *Río Bravo*-, no existe ningún estudio completo y pormenorizado sobre la totalidad de sus westerns, parte concreta y fundamental de la obra de Tiomkin.

1.1. Funciones y elementos de la música cinematográfica

La música no es un elemento más del cine. La música también es cine. ¿Puede existir una película sin música? Sí. ¿Es mejor una película con música que una en total silencio? Depende. ¿De qué? De si el compositor, además de músico, es cineasta. “Un buen compositor de cine no es que mejor música escribe, sino el que logra hacer mejor cine con ella”, afirma Conrado Xalabarder⁵⁹. Tan difícil es hacer una película llena de

⁵⁴ FÜLÖP, Rebeca Naomi: *Heroes, dames, and distress: constructing gender types in classical Hollywood film music*. Dissertation, University of Michigan, 2012, pp. 94, 135-163.

⁵⁵ PLATTE, Nathan R: *Musical collaboration in the films of David O'Selznick, 1932-1957*. Dissertation, University of Michigan, 2010, pp. 310-419.

⁵⁶ MCBRIDE, Joseph: *Hawks según Hawks*. University Press of Kentucky, Lexington, 2013.

⁵⁷ MUNN, Michael: *John Wayne: the man behind the myth*. New American Library, New York, 2003.

⁵⁸ WALLACE, Jack: “Dimitri Tiomkin as I remember him”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, April 24. <http://www.dimitritiomkin.com/5427/may-2013-dimitri-tiomkin-as-i-remember-him/> (Consultada el 26/01/2016).

⁵⁹ XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 7.

música como dejarla en completo silencio. Y es por ello por lo que de su buen uso depende, en muchas ocasiones, el resultado final.

Raúl Arévalo, hablando sobre su debut como director en *Tarde para la ira* (2016), reconocía que “en un principio, pensaba que no sabía qué música iba a tener, pero yo quería que tuviera poca o ninguna. Luego te das cuenta de que hay que hacerlo muy bien para ello”⁶⁰. Palabras que recuerdan a las pronunciadas por Dimitri Tiomkin hace más de medio siglo: “Cada vez que un productor o un director se da cuenta de que ha rodado una escena débil, decide poner algo de música”⁶¹. Ambas afirmaciones hablan del papel de la música en el cine. Un papel que no ha cambiado y que cobra mayor importancia cuanto menor es la inmersión –en cuestiones tanto de emoción, como de conocimiento y experiencia- cinematográfica del espectador.

¿Por qué decimos esto? Porque el buen conocimiento de los entresijos de la música cinematográfica permite ver de otra manera. Ver, no solo escuchar, pues la música hace visibles imágenes y conceptos que la cámara no enseña, o no puede enseñar, y viceversa. Y lo hace mediante recursos tanto inconscientes como adquiridos. De ello, de nuestro conocimiento y experiencia de la música de cine, puede depender que disfrutemos plenamente –o simplemente que disfrutemos o no- de una película. Una circunstancia de la que ya se hacía eco el propio Aaron Copland en 1940:

“Pienso que la razón principal por la que tan poca gente es consciente de la música que escuchan desde la pantalla es que el público aún no ha sido completamente informado sobre el tema. Hace solo unos años la mayoría de los espectadores no eran conscientes de la importancia de la dirección, pero hoy en día hay varios directores de Hollywood cuyos nombres tienen un mayor poder en la taquilla que los de muchas estrellas”⁶².

⁶⁰ LÓPEZ, Nacho: “Hablamos con Raúl Arévalo con motivo del estreno de 'Tarde para la ira'”. *Blog de Cine*, 2 de septiembre, 2016. <https://www.blogdecine.com/entrevistas/hablamos-con-raul-arevalo-con-motivo-del-estreno-de-tarde-para-la-ira> (Consultada el 18/03/2017).

⁶¹ KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 11.

⁶² COPLAND, Aaron: “The aims of music for films”. *The New York Times*, March 10, 1940. <http://www.nytimes.com/books/99/03/14/specials/copland-aims.html> (Consultada el 18/03/2017).

Copland vuelve a incidir en ello en el capítulo dedicado a la música de cine de su libro *Cómo escuchar la música*: “¿Debería uno escuchar la música de una película? Si eres músico no hay problema, no tienes otra opción que escuchar. Más de una vez una mala música me ha arruinado una buena película. ¿Has tenido la misma experiencia? Entonces, debes felicitarte: eres definitivamente músico”. Véase COPLAND, Aaron: *Cómo escuchar...*, op. cit., p. 229.

Por ello consideramos importante analizar detalladamente la música para el western de Dimitri Tiomkin, pues sus innovaciones, aportaciones y estilo personal no se pueden valorar completamente sin su pleno conocimiento dentro de un marco histórico, científico, teórico y social. Una visión interdisciplinar que permite no solo apreciar en profundidad la obra de un magnífico compositor, sino reafirmar o rechazar ideas anteriormente expuestas y aportar nuevas perspectivas para su estudio y el de la música cinematográfica en general.

Para llevar a cabo nuestra investigación hemos recurrido a las principales funciones, componentes, elementos, recursos y técnica de la música cinematográfica, así como a diversos agentes cinematográficos que afectan al elemento musical, los cuales se han constituido en categorías de análisis.

1.2.1. Funciones de la música cinematográfica

Las funciones de la música cinematográfica han sido expuestas por numerosos autores, haciendo un mayor énfasis en los aspectos emocionales o en los formales. Una indeterminación que hace imposible una clasificación definitiva, pero de la que se pueden extraer seis funciones básicas:

1. Función de continuidad⁶³: es una de las funciones principales. En este sentido, la música está en relación directa con el montaje, actuando en diversos planos: unificando la narración, dando unidad a las transiciones entre escenas y secuencias, o resaltándolas, para lo cual existen diferentes y numerosos recursos. En el western de Tiomkin, el ejemplo más claro es el de *Solo ante el peligro*.

2. Función narrativa⁶⁴: una función muy relacionada con la continuidad, a la que aporta sentido, estructurando el relato y dándole un sentido de finalización. Tiomkin fue un maestro en este aspecto, aportando su especial forma de concebir una banda sonora a través de una canción.

⁶³ COPLAND, Aaron: *Cómo escuchar...*, op. cit., pp. 231-232; CHION, Michel: *La audiovisión...*, op. cit., pp. 45-50; KALINAK, Kathryn: *Settling the score...*, op. cit., pp. 80-81; PAYRI, Blas y PRÓPER, José: "Aplicación de la música para estructurar el montaje: fundidos y cadencias musicales en Desayuno con diamantes". *Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia*, 6, 10, Enero-Junio 2011, pp. 25-27; RADIGALES, Jaume: *La música en el cine*. Editorial UOC, Barcelona, 2008, pp. 38-39.

⁶⁴ KALINAK, Kathryn: *Film music...*, op. cit., p. 21; RADIGALES, Jaume: *La música...*, op. cit., p. 47; XALABARDER, Conrado: *Música de cineí*, op. cit., p. 62.

3. Función subjetiva⁶⁵: es decir, la creación de un estado emocional en el espectador. Una función que definen muy bien Carlos Colón, Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo, al otorgarle a la música de cine el doble sentido de expresión subjetiva por sí misma, y de invocadora de la emotividad y receptividad del espectador, cuya implicación da sentido al filme⁶⁶. Dentro de esta función cabe incluir lo que Aaron Copland denomina el subrayado de los refinamientos psicológicos de los personajes y situaciones⁶⁷, por el cual la música hace visibles las emociones y sentimientos que a la imagen le están vetados, o que el director ha decidido no mostrar. Esta función está en íntima relación con los clichés y convenciones musicales, así como con la experiencia personal del espectador. Tiomkin aprovechó magníficamente esta capacidad de la música en películas como *El Álamo*.

4. Función contextual y atmosférica⁶⁸: recreación o asentamiento del contexto histórico en términos temporales y espaciales, así como el tono general de la película. Una función esencial en el género western.

5. Función hedonista⁶⁹: de disfrute de la música por la música. Una función que engloba también la faceta comercial de la música de cine y que se encuentra entre las principales características de la música de Tiomkin.

6. Función espectacular⁷⁰: Colón, Infante Del Rosal y Lombardo hablan de una función espectacular que extrae la materialidad de la imagen y la hace envolvente, haciendo aún más partícipe al espectador en las emociones. Tiomkin supo extraer la espectacularidad del western como nadie en películas como *Duelo al sol* o *Gigante*.

Para cumplir dichas funciones, el compositor utiliza diferentes tipos de música y diversos recursos y elementos. De entre ellos, vamos a priorizar los que consideramos

⁶⁵ COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL; Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría...*, op. cit., p. 232; KALINAK, Kathryn: *Film music: a very short introduction*. Oxford University Press, Oxford, 2010, p. 4; ROMÁN, Alejandro: *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión Libros, Madrid, 2008, p. 89; PAYRI, Blas y PRÓPER, José: “Aplicación de la música para estructurar el montaje...”, op. cit., p. 22; TAN, Siu-Lan; SPACKMAN, Matthew P. y BEZDEK, Matthew A: “Viewers’ interpretations of film characters’ emotions: effects of presenting film music before or after a character is shown”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 25, 2, 2007, pp. 135.

⁶⁶ COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL; Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría...*, op. cit., p. 232.

⁶⁷ COPLAND, Aaron: *Cómo escuchar...*, op. cit., p. 231.

⁶⁸ COPLAND, Aaron: *Cómo escuchar...*, op. cit., p. 231; KALINAK, Kathryn: *Film music...*, op. cit., pp. 90-91; RADIGALES, Jaume: *La música...*, op. cit., p. 48.

⁶⁹ PAYRI, Blas y PRÓPER, José: “Aplicación de la música para estructurar el montaje...”, op. cit., p. 22.

⁷⁰ COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL; Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría...*, op. cit., p. 247.

más efectivos dado su carácter teórico y científico a la hora de analizar una banda sonora.

1.2.2. *Silencio y música (música incidental y música diegética)*

Abriamos este capítulo hablando sobre el silencio y su relación con la música, de la cual forma parte. Al igual que aquella, el silencio cumple diversas funciones que, bien aplicadas, pueden ayudar a elevar su valor y efectividad. No hay motivo, pues, para ignorar este elemento. Mucho menos en un género, el del Oeste, marcado por el silencio: el del desierto, el de la soledad, el del cowboy...

Junto a él, la música, la cual podemos dividir en dos grandes categorías: incidental y diegética.

Hablar de música incidental es hablar de un concepto subjetivo. Según Xalabarder, este tipo de música no tiene sentido realista, sino que “se ubica en lugares inconcretos como el ambiente, la psicología o las emociones de los personajes, y su duración no responde a criterios de exactitud, sino que se prolonga en función de las necesidades de cada escena, pudiendo interrumpirse y reanudarse mucho tiempo después”⁷¹. Hablamos, por tanto, de una música que puede ser interpretada de múltiples formas según el punto de vista. Elmer Bernstein decía que una película “conspira con tu imaginación para alejarte de la realidad presente y llevarte a un despreocupado viaje por tu subconsciente”⁷². Esta afirmación es más cierta cuanto más de original tiene la música pues, en el caso contrario, el componente social adquirido resta buena parte de sus posibles significados individuales subjetivos.

En cuanto a la diégesis, se trata de un concepto originalmente narrativo que se remonta a la teoría de Platón, quien establecía tres niveles de narración. El primero de ellos, al que da el nombre de narración simple, era definido como aquel en el que “habla el propio poeta, que no intenta siquiera inducirnos a pensar que sea otro el que habla”⁷³. Este concepto traspasado al cine equivaldría a los diálogos entre los personajes, así como a los monólogos en voz alta. Y fue precisamente en el cine donde nació como tal la palabra diégesis, que se extendería a todas las artes representativas: teatro, ballet

⁷¹ XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 33.

⁷² BURT, George: *The art of film music...*, op. cit., p. 10.

⁷³ Los otros dos niveles eran narración imitativa y la mezcla de ambas. Véase PLATÓN: *La República*. Alianza Editorial, Madrid, 2008, p. 183.

figurativo, literatura, pintura y escultura de segundo grado y música descriptiva⁷⁴. Sería la francesa Anne Souriau en 1950, en el contexto de la investigación estética del Instituto de Filmología de la Universidad de París, quien definiera diégesis como “el universo de la obra, el mundo establecido por una obra de arte, de la cual representa una parte”⁷⁵.

Aplicada a la música cinematográfica, Conrado Xalabarder define la música diegética como aquella que proviene de fuentes naturales que el espectador puede reconocer físicamente en la película y es oída tanto por este como por los personajes. Como características menciona su carácter realista, su ubicación en un lugar concreto, su duración exacta y su espacialidad finita⁷⁶. Sería, pues, aquella que es interpretada por un personaje a través de la voz o de cualquier instrumento, o la que proviene de aparatos como una radio, un ordenador o la televisión. Esta definición se puede completar con el concepto de diégesis propuesto por Gerad Genette, quien incluye dentro del universo diegético “la estructura social de la historia, su significado y el contexto de su futura regeneración (social, ideológico, económico, cultural...)”⁷⁷. En términos musicales: la música necesaria⁷⁸.

Dentro de la diégesis, Chion diferencia entre los sonidos acusmáticos, o aquellos que se oyen sin ver la fuente originaria del sonido –y que no deben de confundirse con una falsa diégesis-, y los visualizados, que se acompañan de la visión de la causa del mismo⁷⁹. Dos conceptos a través de los cuales se pueden desarrollar diversos recursos musicales generadores de tensión e inquietud, atendiendo a su trayecto: visualizado al inicio y posteriormente acusmático, o viceversa⁸⁰.

⁷⁴ SOURIAU, Étienne: *Diccionario Akal de Estética*. Akal, Madrid, 1998, p. 445.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 445.

⁷⁶ XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 33.

⁷⁷ MYER, Clive: *Critical cinema: beyond the theory of practice*. Columbia University Press, New York, 2011, pp. 12-13.

⁷⁸ Xalabarder define la música necesaria como aquella que “se necesita para una escena en concreto” con la que se consigue “establecer una conexión intelectual con el espectador, a quien se le da una información precisa. No se trata tanto de provocar una emoción como de aportar un conocimiento. Por tanto, no da lugar a distintas alternativas, sino que es específica”. Véase XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 28.

Sin embargo, no toda la música necesaria puede considerarse puramente diegética, ya que en muchas ocasiones se presenta de forma incidental. Estaría, pues, dentro de la diégesis narrativa, pero fuera de la diégesis musical.

⁷⁹ CHION, Michel: *La audiovisión...*, op. cit., p. 62.

⁸⁰ *Ibidem*. Harry Sukman y Samuel Fuller juegan con estos conceptos en la presentación diegética de las canciones de *Cuarenta pistolas*. La primera canción, “High Ridin' Woman”, se escucha primero como acusmática –combinada con una falsa diégesis que hace que el volumen sea el mismo en todos los rincones de la ciudad-, para posteriormente ir revelando poco a poco las diferentes fuentes del sonido: el personaje de Jidge Carrol y un guitarrista. Lo mismo ocurre con la canción compuesta por Victor Young, “God has his arms around me”, donde la falsa diégesis viene dada por la ausencia de guitarrista.

Ambos conceptos, música diegética e incidental, requieren una atención primaria en el estudio de la música cinematográfica. No solo por tratarse del elemento musical propiamente dicho, sino porque dentro de ellos se engloba el resto de componentes.

La música diegética juega un papel importante en el western, principalmente en términos de contextualización, es decir, de música necesaria, lo cual dará lugar a hablar de música preexistente. Pero en el western de Tiomkin adquiere un papel diferente –y en muchas ocasiones principal- debido a que muchas de sus bandas sonoras para el género incluyen canciones originales o están concebidas en base a una o varias de ellas. Por ello creemos importante dedicar especial atención a este aspecto, tanto en términos cualitativos –significado, simbolismo, función, utilidad-, como cuantitativos –porcentaje y evolución-, poniendo especial atención en las canciones originales, las cuales serán analizadas ampliamente en un capítulo aparte.

Debido a esta especial idea de la música cinematográfica, en los westerns de Tiomkin la música incidental está íntimamente relacionada con la diegética. La importancia de ambas, pues, se coloca a un mismo nivel. Sin embargo, debido al predominio de esta frente a la diegética, el análisis cualitativo y cuantitativo debe ser más extenso, atendiendo a distintos factores, que también quedarán contemplados, dada su relación, en la diégesis.

1.2.2.1. Música original y música necesaria

Chion habla del valor añadido, un “valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo <<natural>> de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen”⁸¹. Si bien se refiere en primera instancia al sonido, la música puede funcionar en el mismo nivel. Es decir, hay músicas que hablan más de la imagen que la imagen misma, e incluso muestran cosas que de otra forma no veríamos, haciéndonos creer que las tenemos delante. Si bien en muchas ocasiones esta música se presenta en forma de cliché⁸², en otras el carácter necesario se alcanza acudiendo a la innovación, tanto formal como melódica.

⁸¹ CHION, Michel: *La audiovisión...*, op. cit., p. 16.

⁸² Pese a que realmente se está refiriendo a música de carácter preexistente, una de las funciones que Xalabarder asigna a la música necesaria, también podría aplicarse a los clichés, entendidos estos dentro de

Esta relación necesaria de imagen y música tiene que ver con la asociación que esta última tiene con el resto de elementos narrativos –guion, fotografía, angulación de cámara, secuencias, escenas y planos, etc.-⁸³, circunstancia por la que muchas veces encontramos bandas sonoras cuya escucha es imposible fuera de su contexto visual. Por el contrario, existen otras cuya belleza no justifica su inclusión dentro del contexto de la película. Es entonces cuando podemos hablar de música necesaria y no necesaria dentro del sustrato incidental de carácter original.

Una de las principales características de Tiomkin es la innovación, lo cual incide en la originalidad de su música y, por consiguiente, en su carácter necesario. Una pauta que en el western adquiere una importancia fundamental en términos de contextualización, y que el compositor aborda de diversas maneras, tanto de forma original como preexistente.

1.2.2.2. Música anempática

Decía el director francés Jean Renoir (1894-1979) que prefería “el contrapunto en materia de acompañamiento de películas”, que “con las palabras ‘Te quiero’ habría que poner una música que expresara ‘Me importa un comino’”⁸⁴. Como él, muchos directores consideraban la música anempática un recurso eficaz⁸⁵. Pero ¿qué entendemos por música anempática? Michel Chion la define como aquella que produce

un contexto original: “ahorra explicaciones innecesarias, que se pueda dinamizar el ritmo o hacer elipsis”. Véase XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 28.

⁸³ “La información <<imagen visual con sonido musical>> es un todo indivisible, pero en el film la unión hay que entenderla con el resto de elementos expresivos de los que ella misma forma parte y que en su conjunto denominamos expresión”. Véase DE AGUILERA, Miguel y SEDEÑO, Ana: *Comunicación y música I. Lenguaje y medios*. Editorial UOC, Barcelona, 2008, p. 144.

⁸⁴ Citado por COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría...*, op. cit., p. 254.

⁸⁵ Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov teorizaban sobre este efecto en los primeros años del sonoro: “Solo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas a su no coincidencia con las imágenes visuales. Solo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones y de imágenes-sonidos”. Véase EISENSTEIN, Sergei; PUDOVKIN, Vsevolod y ALEXANDROV, Grigori: “A statement”. En WEIS, Elisabeth y BELTON, John (Ed.): *Film sound. Theory and practice*. Columbia University Press, New York, 1985, p. 84.

Akira Kurosawa fue otro director que practicó con asiduidad este recurso. “Cambié mi modo de pensar sobre los acompañamientos musicales desde el momento en el que Hayasaka Fumio comenzó a trabajar conmigo de compositor de los temas de mis películas (...) Desde *El ángel ebrio* en adelante he usado música rápida en algunas escenas clave de tristeza. Mi modo de utilizar la música difiere de la norma: no la pongo donde la mayoría de la gente la pondría. Al trabajar con Hayasaka comencé a trabajar en términos de contrapunto entre imagen y sonido, en vez de unión de imagen y sonido”. Véase KUROSAWA, Akira: *Autobiografía (o algo parecido)*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1989, p. 298.

un efecto contrario al propuesto por las imágenes⁸⁶. Una definición que toma como referencia Xalabarder⁸⁷. Pero se queda solo en su vertiente emocional. Es decir, cuando la música contradice la emoción sugerida por la imagen: “música apacible en escenas tensas, melodías agradables para imágenes duras, o a la inversa”⁸⁸. Jaume Radigales completa la definición dotando a la música anempática de una doble variante temporal: interna, cuando las imágenes son rápidas y la música lenta –o viceversa-; y externa, cuando el contraste se establece entre el montaje y la música⁸⁹. Pero son, quizás, Colón, Infantes del Rosal y Lombardo quienes proponen una definición más completa: “el contrapunto constituye la primera forma en la que la música toma alas en el análisis funcional porque, aunque en relación negativa con lo visual, adquiere una mayor libertad formal, no tiene que rendir pleitesía con sus movimientos ni limitarse a trasponer en el lenguaje musical el contenido visual”⁹⁰. Junto con Alejandro Román, quien diferencia entre varios conceptos: contraste –música que se opone a la imagen para crear un ambiente definido-, contrapunto –la música actúa por sí sola, enriqueciendo pero no oponiéndose a la imagen-, música anempática –fondo sonoro neutro en una situación plenamente dramática, que amplifica y multiplica el dramatismo-, disonancia audiovisual –música que se propone un recurso original, alejándose del cliché establecido para una situación dada- y “cuerpo extraño” –cuando la única relación entre música e imagen es que comparten espacio-⁹¹. De esta forma, podemos concluir que la música anempática es aquella que viaja en sentido contrario a la imagen, ya sea en términos emocionales o temporales; o actúa de forma autónoma y original respecto a lo que se espera de ella.

Como responsable de uno de los momentos de carácter anempático más famosos de la historia del cine (*Extraños en un tren*, Alfred Hitchcock, 1951), es interesante analizar la relación de Tiomkin con este tipo de música.

1.2.2.3. Mickey-Mousing

⁸⁶ “La música anempática muestra [...] una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera irregular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. Y sobre el fondo mismo de esta <<indiferencia>> se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción, sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico”. Véase CHION, Michel: *La audiovisión...*, op. cit., p. 19.

⁸⁷ XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 39.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ RADIGALES, Jaume: *La música...*, op. cit., pp. 27-28.

⁹⁰ COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría...*, op. cit., p. 254.

⁹¹ ROMÁN, Alejandro: *El lenguaje musivisual...*, op. cit., pp. 268-269.

La nomenclatura de este recurso como *Mickey-Mousing* viene del cine de animación⁹². Su uso en el cine clásico suele asociarse con Max Steiner quien, sin embargo, se defendía tanto de las críticas como del término en cuestión: “Es tan tonto. Piensa en soldados marchando. ¿Qué vas a hacer? ¿La música por un lado y la imagen por otro? Sería de locos. Se necesita una marcha. Tiene que ir con la marcha de los pies. Por tanto, si lo llamas *Mickey-Mousing* me resulta gracioso”⁹³. Y es que fueron más las críticas que las alabanzas a un recurso que, pese a todo, fue utilizado por la práctica mayoría de los compositores de la época dorada.

El compositor Maurice Jaubert (1900-1940) fue uno de sus críticos más feroces. Hasta el punto de afirmar que “un procedimiento como este prueba un total desconocimiento de la esencia misma de la música”⁹⁴. Para el director Jean Cocteau (1889-1963) era la más vulgar de las técnicas de la música cinematográfica⁹⁵. Años más tarde, Michel Chion seguiría mostrando rechazo por él: “si la obligamos (a la música) a seguir a los hechos y gestos que son discontinuos y no obedecen a un ritmo definido sino a reacciones fisiológicas y psicológicas, destruimos aquello que la convierte en lo que es, en música, para reducirla a su elemento primario inorgánico, el sonido”⁹⁶. Sin embargo, y pese a que el *Mickey-Mousing* es un recurso en desuso en el cine actual, ha ido ganándose su lugar en la historia del cine. Autores como Claudia Gorbman y Kathryn Kalinak llaman a una mirada más actual respecto al tema y rechazan el excesivo énfasis puesto en su crítica y análisis⁹⁷. Un camino similar siguen Lea Jacobs o Emilio Audissino, enfocándolo desde su importancia histórica como avance técnico. Jacobs afirma que “la inventiva del *Mickey-Mousing* recae en la síntesis inteligente de música y movimiento, no en la mimesis musical de la descripción de la acción”⁹⁸.

⁹² La primera película en la que se utilizó fue *El botero Willie* (Walt Disney y Ub Iwerks, 1928), la primera película protagonizada por el ratón Mickey. Véase WEGELE, Peter: *Max Steiner...*, op. cit., p. 37.

⁹³ SCHREIBMAN, Mirl A: “On gone with the wind, Selznick and the art of Mickey-Mousing. An interview with Max Steiner”. *Journal of Film and Video*, 56.1, 2004, pp. 43.

⁹⁴ COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría...*, op. cit., p. 112.

⁹⁵ WEGELE, Peter: *Max Steiner...* op. cit., 37.

⁹⁶ CHION, Michel: *La música...*, op. cit., p. 128.

⁹⁷ Para Claudia Gorbman: “El número restringido de posibilidades de relación cine/música como motivo de discusión por muchos estudiosos parece excesivamente primitivo, limitándose a los conceptos de paralelismo y contrapunto [...] ¿No hay otra manera de calificar la música de cine de otra forma que no sea dentro de esos opuestos, sino fuera de ellos?”. Citada por KALINAK, Kathryn: *Settling the score...*, op. cit., p. 29. Mientras que para Kathryn Kalinak: “Para el oyente actual puede ser excesivamente obvio e incluso una distracción, pero irónicamente fue una práctica fundada en el mismo principio de la no audibilidad”. Véase KALINAK, Kathryn: *Settling the score...*, op. cit., pp. 29 y 86.

⁹⁸ Por síntesis inteligente se refiere a la complejidad de la organización rítmica y la manipulación de los compases que los compositores deben llevar a cabo para seguir el movimiento de la imagen. Véase

Mientras que Audissino recuerda la revolución que supuso para una música cinematográfica que estaba prácticamente limitada a la diégesis: “en los inicios, cuando la música incidental era sospechosa de no ser transparente ni demasiado motivadora, Steiner tuvo esta idea: si la música pareciera emanar de los movimientos de los actores, quizás los espectadores no se distraerían preguntándose de donde viene”⁹⁹.

Se trata, pues, de un elemento que ha dado, y sigue dando, mucho que hablar entre los estudiosos de la música de cine, y que nosotros vamos a tratar como un recurso que tuvo su importancia y razón de ser durante una época determinada y cuya vida siguió el mismo camino que la de todas las modas: tras el exceso, vinieron el cansancio y la caída.

Como compositor de la era clásica de Hollywood y como amante del ballet, Tiomkin escribía de forma muy visual. Sus partituras adquieren una relación muy particular con este recurso que traspasa la mera sincronización para instalarse en la interrelación música-imagen.

1.2.2.4. Leitmotiv

Este recurso, que deriva de las óperas de Wagner y que venía utilizándose en el cine desde la etapa silente, fue instaurado finalmente por Max Steiner. Tuvo tantos seguidores como detractores, dividiéndose normalmente en europeos y americanos. Entre los primeros, uno de los más acérrimos fue el polaco Franz Waxman (1906-1967), quien alababa su poder de continuidad y creía fielmente “en la fuerza de los temas que son fácilmente reconocibles, y que pueden ser repetidos y variados en consonancia con las exigencias de la película”¹⁰⁰. No sin precauciones: “Pero estas variaciones deben ser expresivas y nunca complicadas”¹⁰¹. Del lado contrario encontramos a los americanos Jerry Felding: “No creo que la audiencia, a no ser que esté predispuesta musicalmente, pueda retener melodías en tan poco tiempo”¹⁰²; Alfred Newman: “Era un concepto muy wagneriano. Personalmente, nunca estuve muy de acuerdo”¹⁰³; o Aaron Copland: “En su peor aplicación, los leitmotivs interrumpen una importante función del estilo clásico:

JACOBS, Lea: *Film rhythm after sound: technology, music and performance*. University of California Press, Oakland, 2015, p. 66.

⁹⁹ AUDISSINO, Emilio: *John William's film music...*, op. cit., p. 35.

¹⁰⁰ XALABARDER, Conrado: *Enciclopedia...*, op. cit., p. 25.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 73.

¹⁰³ XALABARDER, Conrado: *Enciclopedia...*, op. cit., p. 90.

la habilidad de la música de producir continuidad en la discontinuidad visual”¹⁰⁴. Sea cual fuere la opinión de cada uno, así como se imponía en el cine la tradición musical europea del siglo XIX, directores, productores y, principalmente, estudios, obligaban a seguirla más o menos fielmente.

Las opiniones encontradas no solo llegaron por parte de algunos compositores. Entre los estudiosos también encontramos controversia. Así, mientras que Adorno y Eisler no encontraban su justificación en el cine: “la utilización del leitmotiv cuando, como es el caso del cine, no puede desplegar todas sus consecuencias musicales, conduce a la extrema indignancia de la misma estructura compositiva”¹⁰⁵. André Bazin admiraba su poder simbólico¹⁰⁶.

Actualmente, como ocurre en el caso del *Mickey-Mousing*, el leitmotiv se analiza desde un punto de vista diferente. Alejados del cansancio o admiración de la época, los estudios contemporáneos se centran en su definición y aportaciones, entre las que destaca la continuidad defendida por Waxman. Para Chion, “el leitmotiv asegura al tejido musical una especie de elasticidad, de fluidez deslizante [...] cuando se renuncia a este uso en mayor o menor medida, no resulta nada fácil encontrar otra regla de juego”¹⁰⁷. Esta fluidez deslizante no es otra que la continuidad y la coherencia de las que habla Kalinak, quien añade otras virtudes del método: “a través de la repetición y la variación, los leitmotivs ligan una serie de partituras musicales desconectadas dentro de un todo integrado. Más allá de eso, los leitmotivs funcionan en interdependencia con el texto visual [...] finalmente, aumentan la respuesta del espectador por simple acumulación, cada repetición del leitmotiv trae asociaciones establecidas en hechos anteriores”¹⁰⁸. Lucio Blanco añade que “la reutilización del leitmotiv es una necesidad

¹⁰⁴ DICKINSON, Peter: *Copland connotations: studies and interviews*. The Boydell Press, Rochester, 2002, p. 53.

¹⁰⁵ Para ellos, el leitmotiv solo tenía sentido en su lugar original, la ópera: “Precisamente porque el leitmotiv en sí mismo no está musicalmente desarrollado, exige la amplitud de la forma musical para tener un sentido desde el punto de vista de la composición, sentido que supera la mera función de indicador. La atomización del material corresponde a la monumentalidad de la obra”. Una monumentalidad que, según ellos, se pierde en el cine debido al montaje y la brevedad. Véase ADORNO, Theodor y EISLER, Hanns: *El Cine...*, op. cit., pp. 19-20.

¹⁰⁶ “Piensa en el admirable leitmotiv de *El muelle de las brumas* (1938) de Carné, basado en la fatídica canción marinera “*Corsair/The great runner*”, cuando el personaje de Gabin camina por las calles de El Havre. Es la música, y casi exclusivamente, al que aporta el significado dramático de esta larga secuencia donde solo vemos al personaje de Gabin caminando ansiosamente por la ciudad. Si uno pudiera hacer el experimento de mostrar *El muelle de las brumas* solo con diálogo y sin música, se daría cuenta de que cada película, de este modo está aparentemente vacía de parte de su significado, que la psicología de los personajes se empobrece y que la propia acción es menos clara”. Véase BAZIN, André: *Bazin on global cinema, 1948-1958*. University of Texas Press, Austin, 2014, pp. 69-70.

¹⁰⁷ CHION, Michel: *La música...*, op. cit., p. 220.

¹⁰⁸ KALINAK, Kathryn: *Settling the score...*, op. cit., p. 104.

ya que la temporalidad del discurso lo dota de una temporalidad implícita”¹⁰⁹. Xalabarder, por su parte, se limita a dar una definición y habla de las conexiones intelectuales y su capacidad ilusoria y de anticipación¹¹⁰.

Kalinak habla sobre la capacidad de asociación del leitmotiv y el aumento de la respuesta del espectador ante su repetición. Afirmación que refuta la opinión de Fielding, para quien un espectador medio sin predisposición musical no se vería afectado en absoluto. La respuesta a esta cuestión y, por tanto, la eficacia o no del leitmotiv, hay que buscarla en la psicomusicología. Lipscomb y Kendall, en su estudio sobre el juicio perceptivo y la relación entre los componentes visuales en el cine, concluyen que en el proceso de percepción, un individuo trata de localizar las periodicidades para facilitar la reducción de datos¹¹¹. Para ellos, los compositores de más éxito manipulan la percepción del espectador enfatizando los momentos importantes sin causar una atención consciente, la cual se mantendrá de forma más prolongada atendiendo a las experiencias pasadas y al juicio individual ante un estilo adecuado con la situación y una relación auditiva y visual consonante¹¹². El leitmotiv, por tanto, no funciona directamente por propia naturaleza, sino según un contexto tanto social como individual en el que las convenciones tienen mucho que decir. Sin ellas, siempre tan criticadas, ni el leitmotiv ni la música en general provocarían efecto alguno.

En el caso de Tiomkin, veremos cómo las características de su música adquieren un significado concreto dentro del concepto de *leitmotiv*, enriqueciéndolo y dándole nuevas perspectivas que marcarán un punto de inflexión dentro de la música cinematográfica.

1.2.2.5. Distribución temática

Xalabarder habla de la pirámide del poder, en la cual se establecen las relaciones jerárquicas y de poder entre los distintos temas musicales que dan lugar a las bandas sonoras jerárquicas. En ella coloca ocho categorías temáticas: tema inicial, tema final,

¹⁰⁹ BLANCO, Lucio: “Música para...”, op. cit., p. 47.

¹¹⁰ XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., pp. 60-61.

¹¹¹ LIPSCOMB, Scott D. y KENDALL, Roger A: “Perceptual judgement of the relationship between musical and visual components in film”. *Psychomusicology: A Journal of Research in Music Cognition*, 13, 1-2, 1994, p. 89.

¹¹² LIPSCOMB, Scott D. y KENDALL, Roger A: “Perceptual judgement...”, op. cit., pp. 90-91.

tema principal, tema central, tema secundario, subtema y contratema, a los que acompañan motivos y fragmentos¹¹³.

A este sistema añade las bandas sonoras monotemáticas, compuestas, como indica su nombre, por un solo tema¹¹⁴. Estas se organizan en un tema principal que las engloba por completo. Son las variaciones armónicas, rítmicas e instrumentales, las que le dan variedad y van componiendo los distintos elementos. Así mismo, diferentes fragmentos pueden asociarse a elementos concretos en forma de motivo. A este tema pueden añadirse uno o varios temas diegéticos. La música de David Raksin para *Laura* (Otto Preminger, 1944) es considerada la primera de este tipo. Incluso precedente directo de *Solo ante el peligro*¹¹⁵. En ella, el tema de *Laura* aparece de forma diegética e incidental, repitiéndose unas treinta veces, junto con otras melodías¹¹⁶. El mismo Raksin, justificando este proceso, afirmaba:

“Creo firmemente en contribuir a la consistencia de la integración de una película mediante el uso sistemático del mismo material musical a lo largo de la misma, preferiblemente en aquellos lugares en los que resulta apropiado. En *Cautivos del mal* se utiliza el material temático de una melodía, pero se usa con numerosas apariencias. Toda la música está basada en el mismo material. Creo que es muy importante. Si puedes hacer que tu material suene como un scherzo (una pieza rápida) o como una pieza lenta, y no recurrir a recursos musicales tan simplistas como la tonalidad menor o el uso de la trompa porque la película está rodada en París, entonces, estás en gracia”¹¹⁷.

El análisis de ambos métodos, no solo saca a la luz nuevos significados y relaciones dentro de cada película, sino que sirve para estudiar la actitud de Tiomkin ante la música, dando lugar a la confirmación o refutación de las diversas teorías y opiniones acerca de su personalidad musical.

¹¹³ XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 51.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 50.

¹¹⁵ “Laura es, quizás, el ejemplo paradigmático de banda sonora monotemática, pero su fórmula fue duplicada con éxito por *Solo ante el peligro* (1952), *La colina del adiós* (1955) y *La vuelta al mundo en 80 días* (1956)”. Jeff Smith citado por GABBAR, Krin: “The vanishing love song in film noir”. En MIKLITSCH, Robert: *Kiss the blood off my hands: on classic film noir*. University of Illinois Press, Springfield, 2014, p. 63.

¹¹⁶ XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 61.

¹¹⁷ RAKSIN, David: “Raksin on film music”. *Journal of the University Film Association*, 26, 4, 1974, p. 70.

1.2.3. Falsa diégesis

Un concepto que Xalabarder define como aquel con el que puede superarse el carácter realista de la diégesis, insertando mucha más música e intensidad que la que objetivamente debería escucharse¹¹⁸, pero que, en nuestra opinión, puede abarcar un espectro más amplio:

1. Aumento irreal de la instrumentación y la intensidad musical: es la definición más extendida –la misma que da Xalabarder- y, por tanto, de la que más casos podemos encontrar¹¹⁹.

2. Continuación, introducción o acompañamiento diegético de la música incidental: un recurso tachado de ingenuo por Adorno y Eisler¹²⁰, y que Xalabarder pone en duda¹²¹, pero que sin duda estaría funcionando parejo al ejemplo tantas veces citado –Xalabarder incluido- de la orquesta aumentada.

3. Distorsión del volumen: al definir la música diegética, Xalabarder hace hincapié en su ubicación en un lugar concreto y la imposibilidad de expandirse¹²². Pero en ocasiones el cine nos muestra situaciones en la que por cuestiones dramáticas la música diegética se extiende, sin variar de volumen, por un espacio mucho más amplio que el que le correspondería en la realidad.

4. Metadiégesis: Claudia Gorbman define la música metadiegética como aquella que funciona como la expresión de la experiencia subjetiva de los personajes¹²³. Un

¹¹⁸ XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 36. Azzam Gómez, basándose en Xalabarder, la define como una exageración de las posibilidades sonoras reales. AZZAM GÓMEZ, Marcos: *La música...*, op. cit., p. 210.

¹¹⁹ Sería interesante preguntarse: ¿Podría considerarse la música de las películas silentes falsa diégesis? Si fuera así, en el primer western de la historia, *Asalto y robo de un tren*, encontraríamos falsa diégesis en la escena del baile, donde la música que se escucharía en las salas de cine no tendría relación real con los instrumentos vistos en pantalla.

¹²⁰ “La pobreza del recurso queda patente en esas secuencias en las que el protagonista acompaña <<con naturalidad>> los primeros ocho compases de su canción al piano, momento en el que un coro y una gran orquesta acuden a aliviarle de esa tarea sin que por eso el decorado se haya modificado en lo más mínimo. Resulta evidente que, en la medida que esta costumbre dominante en los principios del sonoro tenga actualmente alguna vigencia, impide que la música se utilice de una forma verdaderamente constructiva y creadora de contrastes. La música se pone a nivel de la acción y queda convertida en un requisito, en una especie de mueble acústico”. Véase ADORNO, Theodor y EISLER, Hanns: *El cine...*, op. cit. p. 27.

¹²¹ “En otros casos la música diegética puede compartir su espacio con la incidental, en una suerte de falsa diégesis, aunque no lo sea exactamente. Si por ejemplo un personaje toca una flauta (diégesis) y la melodía del instrumento se refuerza con la misma melodía orquestal (incidental), no estaríamos ante una falsa diégesis, porque el personaje solo escucha una de las dos músicas, en tanto que el espectador escucha ambas: una sirve a sus propósitos realistas; la otra, abstractos”. Véase XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 36.

¹²² Ibidem, pp. 33-34.

¹²³ WIERZBICKI, James Eugene: *Music, sound and filmmakers: Sonic Style in Cinema*. Routledge, New York, 2012, p. 183.

concepto que Robynn Stilwell relaciona con la ruptura de la cuarta dimensión¹²⁴, bautizándolo como *Fantastical Gap*. Un término que “puede significar literalmente fantasía (cinematográficamente, un número musical, un sueño o un flashback) [...] pero también puede significar, musicalmente hablando, una improvisación, la libertad de jugar con las diferentes posibilidades”¹²⁵. Para Stilwell, estos momentos no se producen al azar, sino que “son momentos importantes de la revelación, de simbolismo y de compromiso emocional dentro y fuera de la película”¹²⁶. Muy relacionado con este concepto Chion propone el de sonido interno, es decir, aquel que “situado en el presente de la acción, corresponde al interior tanto físico como mental de un personaje”¹²⁷, pudiendo ser interior-objetivo (respiración, jadeos, latidos del corazón) u interior-subjetivo o interior-mental (voces, recuerdos)¹²⁸.

Dentro de la metadiégesis podríamos incluir un tipo de falsa diégesis en el que uno o más personajes escuchan la música incidental, refiriéndose en algún momento a ella. Suele emplearse para transmitir locura y desesperación, manifestadas en forma de alucinaciones acústicas¹²⁹.

5. Instrumentos falsos: un último tipo de falsa diégesis es la de la presentación en pantalla de instrumentos imposibles. Es un recurso propio de la animación, por lo que en estos westerns no vamos a encontrarlo. Un ejemplo de ello, no muy lejos del western, lo tenemos en *Bichos. Una aventura en miniatura* (John Lasseter y Andrew Stanton, 1998), donde tanto las hormigas como la banda mariachi de la cantina de los saltamontes utilizan instrumentos musicales de su tamaño, fabricados con plantas y restos de basura¹³⁰.

¹²⁴ “Cuando esta frontera entre diegético y no diegético es atravesada, siempre hay un significado [...] Un momento estamos en el realismo diegético y, en un abrir y cerrar de ojos, como cruzando el espejo de Alicia, estamos en el mundo no diegético del otro lado”. Véase STILWELL, Robynn J: “The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic”. En GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence y LEPPERT, Richard: *Beyond the soundtrack*. University of California Press, Berkeley, 2007, p. 186.

¹²⁵ STILWELL, Robynn J: “The Fantastical Gap...”, op. cit., p. 187.

¹²⁶ Ibidem, p. 200.

¹²⁷ CHION, Michel: *La audiovisión...*, op. cit., p. 65.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Un ejemplo interesante dentro de la filmografía de Tiomkin es el tema “God’s laugh” de *La caída del Imperio Romano*. En la escena en la que Cómodo le dice a Livio que si escucha atentamente podrá oír como se ríen los dioses. Una risa que Tiomkin simula dentro de la música incidental, y que es producto de la locura de Cómodo.

¹³⁰ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Del Japón Feudal...”, op. cit., pp. 159-166.

Al hablar de falsa diégesis, la innovación y la experimentación juegan un papel importante. A ello se une el aporte de riqueza y simbolismo que ofrece un recurso de estas características.

1.2. Nuestra propuesta de análisis

Basándonos en las propuestas de Fred Karlin, Michel Chion y Phillip Tagg, hemos creado un método de análisis propio a través de tablas de análisis cualitativo y cuantitativo, y gráficas de evolución. La validez de dichas herramientas ha sido probada en varios artículos publicados por nosotros durante el transcurso de esta Tesis Doctoral como: “Del Japón Feudal al planeta Akir: Estudio comparativo de la música en “Los siete samuráis” y sus remakes americanos”¹³¹, o “Harry Sukman y Sam Fuller. Música para un western de culto: Cuarenta pistolas (1957)”¹³².

1.3.1. Análisis de las películas

Con el objeto de realizar un análisis lo más completo y objetivo posible, hemos creado una herramienta múltiple que se compone de los siguientes apartados:

- Sinopsis y ficha técnica: la información obtenida con esta tabla permite establecer grupos temáticos (subgénero, director, productor, etc...).

SINOPSIS:	CARTEL
------------------	---------------

Director:	
Estudio:	
Productor:	
Guión:	
Fotografía:	
Dirección de arte:	
Vestuario:	
Sonido:	
Efectos especiales:	

¹³¹ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Del Japón Feudal...”, op, cit., pp. 159-166.

¹³² PÉREZ GARCÍA, Lucía y JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: “Harry Sukman y Sam Fuller. Música para un western de culto: Cuarenta pistolas (1957)”. *Pasaje a la Ciencia*, 18, 2016, pp. 9-19.

Departamento musical: -Compositor: -Director: -Letrista: -Editor: -Orquestación: -Cantantes: -Músicos:	
Reparto:	

-Análisis de los porcentajes musicales: a través de valores absolutos (minutos y segundos) y relativos (porcentajes). La división del metraje en dos o tres partes –según la longitud y configuración de la película-, revela los diferentes enfoques de la historia desde el punto de vista musical y dramático.

TOTAL: -Total metraje →sg-h -Total silencio →sg-min→% -Total música →sg-min→% -Total diegética →sg-min→% -Total falsa diégesis →sg-min→% -Total diégesis-falsa diégesis →sg-min→% -Total preexistente →sg-min→% -Total incidental →sg-min→%	
1ª MITAD: -Total metraje →sg-h -Total silencio →sg-min→% -Total música →sg-min→% -Total diegética →sg-min→% -Total F.diégesis →sg-min→% -Diégesis-F.diégesis →sg-min→% -Total preexistente →sg-min→% -Total incidental →sg-min→%	2ªMITAD: -Total metraje →sg-h -Total silencio →sg-min→% -Total música →sg-min→% -Total diegética →sg-min→% -Total F.diégesis →sg-min→% -Diégesis-F.diégesis →sg-min→% -Total preexistente →sg-min→% -Total incidental →sg-min→%

- Música original, preexistente, diegética e incidental: completan y aclaran de forma objetiva los porcentajes de cada elemento.

Música original (%)	Música preexistente (%))

Música diegética (%)	Música incidental(%))
-----------------------------	-------------------------------

--	--

- Leitmotifs: muestra, de forma clara y directa, el número de veces que se repite cada motivo, sus variaciones, el momento exacto en el que se escucha y la imagen asociada a cada una de las apariciones.

	Tiempo	Tono	Escena	I/D	Instrumentación	Din.
1						
2						
3						
4						
5						
6						
7						
8						
9						
10						
11						
Temas en los que aparece insertado						
I						
I						
I						
I						
I						
V						
V						
V						
Fotogramas						

- Énfasis emocional, *Mickey-Mousing*, énfasis en la cámara, énfasis en la edición, silencio, ruido: la descripción de los momentos clave en términos argumentales y musicales. Cada uno de los elementos se muestra de forma individual en una tabla propia. En el caso del silencio, se hace una distinción entre las diferentes funciones (tensión, expectación, etc.).

Descripción	Imagen

- Interrupciones y volumen: descripción de las interrupciones de la música y de las características destacables del volumen, si las hubiera.

Interrupciones	
Volumen	

- Análisis: esta herramienta facilita la localización de un tema, detalle o escena en concreto, permitiendo la visualización gráfica en conjunto de la concepción de la banda sonora.

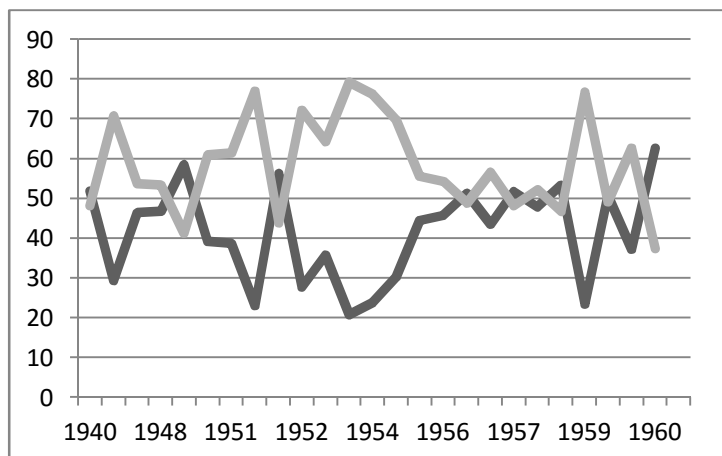
Tiempo	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones

1.3.2. Análisis de los elementos musicales

-Tabla de porcentajes por categoría: permite la comparación de diferentes películas componentes de un mismo grupo. La tabla completa se aplicará tan solo en los apartados concernientes al subgénero, los directores y los estudios y productores, así como en la visión general. Para el análisis por separado de cada uno de los elementos se expondrá una tabla reducida en la que solo se muestre la casilla del elemento a analizar.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.

-Gráfica de evolución: permite visualizar de forma gráfica la evolución en el tiempo de cada uno de los elementos musicales, completando la información de la tabla. El eje horizontal muestra el valor temporal (años) y el vertical el valor cuantitativo (porcentaje). También se utiliza para comparar la evolución de dos elementos.



1.3.3. Análisis de las canciones

-Tablas de análisis categorial cualitativo: permiten una visión general de todas las canciones así como su comparación y agrupación en diferentes tipologías.

TIPO O GRUPO				
Título	Tempo	Matiz din. dominante	Tonalidad	Compás

Canción	Letrista	Tonalidad	Compás	Tempo	Inicio	Final	Ámbito	Intervalos frecuentes	Anacrusa	Apoyaturas	Alteraciones cromáticas	Coro	Versión comercial

2. DIMITRI TIOMKIN: UN FORASTERO EN EL OESTE

“Un compañero ruso me preguntó:

‘¿Cómo puedes tú, un ruso del Conservatorio de San Petersburgo, escribir música para un western?’

‘Bien’, contesté en ruso, ‘¿Tuvo que saber nadar Johann Strauss cuando escribió El Danubio Azul?’”¹³³

Ucraniano de nacimiento y americano de adopción¹³⁴, Dimitri Tiomkin (Kremenchuk, 10 de mayo de 1884-Londres, 11 de noviembre de 1979) fue, durante la década de los cincuenta del siglo XX, el compositor clave del western americano. Copiado e imitado hasta la saciedad, su forma de concebir la música del género del Oeste marcó una época. Como los personajes de las películas a las que puso música, llegó de tierras lejanas para asentarse más allá de la Frontera. Tuvo amigos y enemigos, y como buen protagonista, se salió con la suya: “Creo que la gente del cine cometería asesinato por ganar un Oscar si asesinar ayudara. Probablemente yo lo haría”¹³⁵. No hizo falta. El cine no tuvo más remedio que rendirse ante aquel a quien nunca le dio miedo estar solo ante el peligro. El año 1952 supuso la culminación de una empresa que

¹³³ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 239.

¹³⁴ En 1937 se convirtió legalmente en ciudadano americano. Véase PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., p. 35.

¹³⁵ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 234.

había comenzado doce años antes¹³⁶. También el punto de inflexión de una carrera apoteósica cuyo color más característico sería el amarillo: el de los Oscar¹³⁷, y el de la arena del desierto.

¿Cómo pudo un europeo entender tan bien la idiosincrasia americana? Tiomkin no fue el primero ni el único. Durante la primera mitad del siglo XX las guerras y la represión política arrasaban el Viejo Continente. Los artistas vieron limitada su creatividad y su economía. Estados Unidos era la promesa de un nuevo comienzo. Emigrar hacia el oeste, la libertad. Igual que los primeros colonos, miles de europeos decidieron reconducir sus vidas en otro lugar. Igual que los primeros americanos en su sueño de cruzar la Frontera, los barcos se convirtieron en las nuevas carretas y el océano Atlántico en el desierto a vencer. Persistían la dureza del viaje y la melancolía de lo dejado atrás.

América se contagió del arte europeo. El cine se construiría sobre cimientos foráneos. ¿No fueron europeos los que empezaron a proyectar películas sobre una pantalla para disfrute del público?¹³⁸ ¿No fueron europeos los creadores de los grandes estudios?¹³⁹ Su música también lo haría. ¿No fue europeo el primero que compuso música original para una película?¹⁴⁰; ¿No era europeo Max Steiner, considerado padre de la música cinematográfica? ¿No fueron europeos buena parte de los mejores compositores del Hollywood clásico?¹⁴¹

¹³⁶ En 1940 compuso su primer western, *El forastero* (William Wyler) y conseguía su segunda nominación por *Caballero sin espada* (Frank Capra). Sus dos primeros Oscar llegarían en 1953 por *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann): mejor banda sonora y mejor canción.

¹³⁷ Durante toda su carrera obtuvo veinticuatro nominaciones y cuatro estatuillas en los premios de la Academia, de las cuales cinco nominaciones y dos estatuillas fueron gracias a westerns: ganador a mejor banda sonora drama o comedia por *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) y a mejor canción por “Do not forsake me oh my darling”, de la misma película; nominado a mejor banda sonora drama o comedia por *Gigante* (George Stevens, 1956), y mejor canción por “Thee I love” de *La gran prueba* (William Wyler, 1956); nominado a mejor canción por *The young land* (“Strange are the ways of love”) de *The young land* (Ted Tetzlaff, 1959); nominado a mejor banda sonora drama o comedia por *El Álamo* (John Wayne, 1960) y a mejor canción por “The green leaves of summer”, de la misma película.

¹³⁸ Edison se había negado a ello, creyendo que el público no presentaría ningún interés. Véase SADOUL, Georges: *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Siglo XXI Editores, Coyoacán, 2004, p. 8.

¹³⁹ Louis B. Mayer y Carl Laemmle alemanes, Samuel Goldwyn y Harry Warner polacos, William Fox húngaro, Charles Chaplin inglés...

¹⁴⁰ En 1908. La sociedad de producción francesa Le Film d'Art encargó música original para la película *El asesinato del Duque de Guisa* (André Calmettes y Charles Le Bargy) al también francés Camille Saint-Saëns. Véase CHION, Michel: *La música...*, op. cit., p. 20.

¹⁴¹ Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Ernest Gold y Hugo Riesenfeld austriacos; Miklós Rózsa húngaro, Franz Waxman alemán, Cyril Mockridge inglés, Bronislaw Kaper polaco, Dimitri Tiomkin ucraniano...

La música cinematográfica de la época clásica de Hollywood llevó consigo el peso de la tradición europea¹⁴², que se debatía por entonces entre los criterios clásicos y la innovación. Se tendía un puente entre el siglo XIX y el XX. Desde Austria, Francia y Rusia, la música tomaba nuevos senderos.

En Austria, donde el cambio de siglo supuso un hervidero cultural de intensa y radical actividad artística¹⁴³, Mahler se alzaba como último eslabón importante en la cadena de compositores sinfónicos austro-alemanes, que se extiende desde Mozart y Haydn, a través de Beethoven y Schubert, hasta Brahms y Bruckner¹⁴⁴. Siendo así mismo lazo de unión con la nueva generación que dominará la música desde mediados del siglo XX, representada principalmente por Arnold Schönberg. Sin dejar de preservar la tradición, compuso al final de su carrera obras revolucionarias, desarrollando las posibilidades formales y expresivas de la música sinfónica¹⁴⁵.

En Francia era Debussy el que daba el empujón definitivo para romper con el estancamiento musical, alargando a través del terreno musical la tradición vanguardista de la Francia del siglo XIX.

Por su parte, Rusia se debatía entre dos corrientes: la tradición occidental y el nacionalismo. La primera, representada entre otros por Anton Rubinstein. La segunda, por el radical Grupo de los Cinco: Mili Balakirev, Nicolái Rimsky-Korsakov, Aleksander Borodin, Modest Mússorgsky y César Cui. Cercano a este grupo estaba Aleksander Glazunov, discípulo de Rimsky-Korsakov y, a la postre, principal mentor de Dimitri Tiomkin.

Este cruzar el siglo trajo consigo, pues, una nueva concepción de la música como arte, fundamentada en la independencia frente al sistema, que permitió a los compositores desarrollar su individualidad, y el surgimiento de las corrientes nacionalistas. Sin dejar atrás el legado tardorromántico, se rompía definitivamente con el estilo internacional. Al mediar el siglo caerían los fundamentos estructurales de la tonalidad tradicional. La música europea estaba en plena efervescencia.

Pero el arte siempre está abierto a contagios. América es lugar de fusión de culturas. Todo lo que la tradición europea aportó a su nuevo hogar le fue devuelto en

¹⁴² No sería hasta la llegada de los grandes músicos europeos cuando se formaría una auténtica escuela norteamericana de composición cinematográfica. Véase COLÓN PERALES, Carlos, INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría*, op. cit., p. 35.

¹⁴³ Era la época de la Secesión de Viena, de los pintores Gustav Klimt, Oskar Kokoschka o Egon Schielle; de los arquitectos Otto Wagner y Adolph Loos, de los escritores Arthur Schnitzler y Karl Kraus...

¹⁴⁴ MORGAN, Robert P: *La música del siglo XX*. Akal, Madrid, 1999, p. 37.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 38.

forma paralela. La música americana llamó la atención de estos compositores. Charles Ives, a la vez referente americano y genio innovador. Los experimentos de Edgar Varèse, desde la liberación de la composición de la melodía, la armonía, el compás convencional, el pulso regular o la orquestación tradicional, a los sonidos electrónicos¹⁴⁶. La tradición americana de Virgil Thompson y Aaron Copland. El jazz, el swing y todas sus variantes, con nombres como George Gershwin, Paul Whiteman o Duke Ellington.

A la vez que se desarrollaba este huracán cultural de centro preeminentemente europeo y corrientes americanas, la llegada del sonoro en 1927 (*El cantor de jazz*, 1927) hizo que los grandes estudios incorporasen un departamento musical a los ya existentes. Se necesitaban compositores que aumentaran el gran espectáculo que era el cine. El público quería más. Había que dar al espectador lo que pedía: espectáculo, grandeza, emoción, diversión, evasión. Los músicos europeos, muchos de ellos venidos de Broadway, acudieron a la llamada atraídos por las oportunidades profesionales que esto ofrecía. No sin pensarlo dos veces, pues el negocio del cine, donde la industria tenía control absoluto, no era bien visto por los círculos artísticos. La creatividad estaba limitada a los estándares impuestos por los grandes estudios y sus fines comerciales¹⁴⁷. Aun así, y pese a que el elemento comercial no dejó nunca de estar presente, los compositores que se arriesgaron acabaron conquistando un espacio propio y ganándose el prestigio y la libertad que merecían¹⁴⁸.

Entre los músicos que pasaron por Hollywood hubo varios representantes de la Unión Soviética. Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky y Sergei Rachmaninoff aterrizaron en Los Ángeles hacia la misma época que Tiomkin¹⁴⁹. El primero venía de trabajar en el cine ruso y mostró gran interés por las técnicas americanas. El segundo compuso

¹⁴⁶ BURKHOLDER, J. Peter; GROUD, Donald J. y PALISCA, Claude V: *Historia de la música occidental*. Alianza Música, Madrid, 2011, p. 1098.

¹⁴⁷ Adorno y Eisler comentaban esta circunstancia en la que compositores de gran prestigio eran requeridos por los estudios para luego ver limitada su creatividad, debiendo comprometerse a cumplir con ciertas normas y estándares, y viéndose en la posición de ser instruidos por los productores y directores. Véase ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns: *Composing...*, op. cit., p. 54.

¹⁴⁸ En su autobiografía, Tiomkin afirmaba que: “al creador de la música se le está dando más espacio. La importancia de la banda sonora está siendo reconocida cada vez más. En Hollywood se suele decir que una película sin música no es nada, y a veces la gente dice, “¡Oh! La música salvará la película”. Lo dicen riendo, pero lo dicen en serio. Durante la crisis de la televisión nos dimos cuenta de que la que la música podía ayudar a la película de una forma inesperada”. Véase TIOMKIN, Dimitri. y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 231.

¹⁴⁹ Tiomkin lo hacía en 1933, Prokofiev en 1938, Stravinsky en 1940 y Rachmaninoff en 1942.

música para varias películas, aunque finalmente no fue utilizada¹⁵⁰. El estilo del tercero ejerció gran influencia en la música de cine americana¹⁵¹. Decenas de películas llevaban en su banda sonora temas de estos y otros compositores rusos¹⁵². La música de Tchaikovski, favorita durante la primera época de Hollywood, adquirió carácter patriótico, siendo utilizada para muchas de las películas pro-soviéticas producidas durante la primera mitad de la década de los cuarenta¹⁵³. La música rusa, en definitiva, fue extremadamente popular durante los años de la Segunda Guerra Mundial¹⁵⁴.

Y es que tras décadas en las que la Unión Soviética era vista como una amenaza al modelo capitalista americano, en 1941, la Batalla de Moscú y el ataque de Pearl Harbour convirtieron a norteamericanos y soviéticos en aliados contra la Alemania nazi. Ya no había razón para despreciar a las gentes del este de Europa. El cine, como reflejo de la sociedad, retrató y apoyó esta relación, no solo a través de la música, sino mediante la producción de películas y documentales propagandísticos pro-soviéticos, de los que Dimitri Tiomkin será partícipe¹⁵⁵.

Con la Guerra Fría todo volvió a su lugar. El anticomunismo creció progresivamente hasta culminar en la oscura etapa del maccarthismo (1949-1959). Con ello aumentó, por consiguiente, la actitud negativa hacia lo soviético. Durante las presidencias de Harry S. Truman (1945-1953) y Dwight D. Eisenhower (1953-1961) la americanización se convirtió en la nueva ideología. El modo de vida americano se

¹⁵⁰ Ejemplo de ello fue su sustitución por Alfred Newman en *La canción de Bernadette* (Henry King, 1943). La imposibilidad de obtener un completo control creativo le llevó a abandonar la música de cine pasada la década de los cuarenta. Véase ROBINSON, Harlow: *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: biography of an image*. Northeastern University Press, Boston, 2007, p. 129.

¹⁵¹ Ibidem, p. 130.

¹⁵² Uno de los mejores ejemplos es la película de animación *Fantasia* (Walt Disney, 1940), donde aparecen tres temas de origen ruso: “La consagración de la primavera” de Stravinsky, “Una noche en el monte pelado” de Mussorgsky y “El cascanueces” de Tchaikovsky.

¹⁵³ ROBINSON, Harlow: *Russians in Hollywood*, op. cit., p. 127.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 127.

¹⁵⁵ Tiomkin formó parte del equipo de Frank Capra, quien estuvo al frente del 834th Signal Service Photographic Detachment, unidad de la División de Información y Educación del Cuerpo de Transmisiones del ejército estadounidense, cuyo objetivo era la producción de películas documentales de carácter didáctico y propagandístico sobre el conflicto que estaba teniendo lugar: la Segunda Guerra Mundial. La unidad llegó a estar formada por 150 personas a finales de 1943, entre las cuales se encontraban: Carl Foreman, Walter Huston, Alfred Newman, Anatole Litvak y el mismo Tiomkin. Este compuso la música de varios de estos documentales, entre ellos, dos de carácter pro-soviético: *Our Russian front* (Joris Ivens, Lewis Milestone, 1942) y el quinto capítulo de la serie *Why we fight, La Batalla de Rusia* (Frank Capra y Anatole Litvak, 1943). De este último trabajo se conserva una carta de agradecimiento a Tiomkin de parte del U.S. War Department en la que se hace hincapié en que: “El elocuente tratamiento musical contribuye en gran medida a la eficacia de la película [...] esta película tendrá gran influencia en el sentimiento de la gente hacia nuestros aliados, ahora, y en los años que vienen”. Véase “Letter from the U.S. War Department referencing The Battle of Russia, October 5, 1943”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. <http://www.dimitritiomkin.com/gallery2/documents/nggallery/image/1695> (Consultada el 20/11/2015). Véase también GIRONA, Ramón: *Fran Capra*. Cátedra, Madrid, 2008, pp. 301-302.

proponía como ejemplo a seguir para toda sociedad civilizada. ¿Qué más americano que el western?

El western estuvo presente en el cine desde los inicios. Caminó siempre por una peligrosa línea con tremendas caídas y picos impresionantes. Permaneció casi en la sombra hasta los años treinta, cuando la Gran Depresión dejó respirar a los estudios y el incremento de producciones por año hizo florecer los westerns de serie B –que seguirán en boga, tanto en el cine como en la televisión, hasta los cincuenta- y recuperar el éxito de la serie A¹⁵⁶. Alcanzó su edad dorada durante los cuarenta, con John Ford y Raoul Walsh en la cima de sus carreras y todo un mito que apelaba a una nación llena de oportunidades, libertad y justicia, a la unión y la esperanza de un pueblo americano que no acababa de salir de la Segunda Guerra Mundial y se internaba en plena guerra fría. Logró su pleno desarrollo y grandiosidad en los cincuenta, con el avance de las tecnologías -los nuevos sistemas de sonido y de pantalla ancha- y la competencia con la televisión. Y caminó cuesta abajo en los sesenta, década en la que Tiomkin pondrá música a su último western: *Asalto al carro blindado* (Burt Kennedy, 1967).

Carlos Colón concentra todo este ambiente cuando habla del papel fundamental que en la canonización de las formas musicales del western tuvieron los europeos, con mucha mayor representación que en ningún otro género:

“Desde la obra pionera del austriaco Max Steiner, *Cimarrón* (Wesley Ruggles, 1931), uno de los primeros westerns sonoros; hasta *Centauros del desierto* (John Ford, 1956) o *Una trompeta lejana* (Raoul Walsh, 1964), compuesta al final de su larguísima carrera; pasando por su serie de partituras para los westerns románticos de Errol Flynn (*Dodge city*, Michael Curtiz, 1939; *Oro, amor y sangre*, Michael Curtiz, 1940; *Murieron con las Botas Puestas*, Raoul Walsh, 1941). Hasta la absoluta definición del género por obra de Dimitri Tiomkin (*Río Rojo*, 1948; *Río de sangre*, 1952; y *Río Bravo*, 1959; de Howard Hawks; o *Solo ante el peligro*, Fred Zinnemann, 1952), sin olvidar al holandés Richard Hageman, compositor de obras maestras (*La diligencia*, 1939; *Fort Apache*, 1948; *La Legión invencible*, 1949, todas de John Ford), o el inglés Cyril Mockridge (bastarán para consagrarlo como maestro de capilla del western sus partituras para: *Incidente en Ox-bow*, William A. Wellman, 1943; *Río sin Retorno*, Otto

¹⁵⁶ FINLER, Joe W: *The Hollywood history. Everything you wanted to know about the American movie business but didn't know where to look*. Octopus Books Limited, London, 1988, p. 21.

Preminger, 1954; o las monumentales y fordianas *Pasión de los fuertes*, 1946 y *El hombre que mató a Liberty Valance*, 1962). Evidencias ante las cuales decir que la música del western es obra de compositores europeos - ¿No era el folclore del Oeste derivación de los cantos de las tierras de origen de los pioneros?- no resulta abusivo”¹⁵⁷.

A una conclusión similar llegaba Gary Marmorstein al hablar de la música de los primeros westerns:

“Max Steiner en Warner y Hans Salter en Universal crearon “auténtica” música western. El compositor y arreglista francés Lucien Cailler (1891) hizo bandas sonoras western en masa para RKO, como lo hizo el violinista polaco, de formación berlinesa, Paul Sautel (1910), Karl Hajos (Hungría, 1889) dirigió la música de docenas de westerns para RKO y Paramount. Ozzie Coswell (Austria, 1913) trabajó principalmente para películas de cowboys en Monogram [...] Esos emigrantes confeccionaron el sonido western conforme llegaron. Estos emigrantes europeos compusieron música sinfónica para westerns como algo nuevo y original”¹⁵⁸.

Mucho antes, el crítico y teórico cinematográfico francés André Bazin, en su artículo “The Western: or the American film par excellence”, comparaba el Oeste Americano con Rusia:

“Como la conquista del Oeste, la Revolución Rusa es una colección de eventos históricos que señalan el nacimiento de un nuevo orden y una nueva civilización. Ambos han engendrado los mitos necesarios para la confirmación de la historia, ambos tuvieron que reinventar una moral que se convirtiera en su fuente de vida y antes de que llegaran la mezcla o la contaminación, la fundación de la ley, que pondría orden en el caos, separando el cielo y de la tierra. Pero quizás el cine era el único lenguaje

¹⁵⁷ COLÓN PERALES, Carlos: *VII Encuentro Internacional de Música de Cine, Sevilla 1992*. Fundación Pública Luis Cernuda, Diputación de Sevilla y Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla 1992, Sevilla, 1992, pp. 17-18.

¹⁵⁸ MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody. Movie music and his makers. 1900 to 1975*. Schirmer Books, New York, 1997, p. 298.

capaz de expresar esto, sobre todo de darle su verdadera dimensión estética”¹⁵⁹.

También Tiomkin profundizaría en dichas relaciones: “Una estepa es una estepa, es una estepa... los problemas del cowboy y del cosaco son muy similares. Comparten el amor por la naturaleza y el amor por los animales. Su coraje y sus actitudes filosóficas son similares, y las estepas de Rusia son muy parecidas a las praderas americanas”¹⁶⁰. Con esto, creo que podemos disipar todas las dudas respecto a Tiomkin y el Oeste Americano.

2.1. El estilo de Dimitri Tiomkin

El estilo de Dimitri Tiomkin se encuadra dentro del contexto de fusión anteriormente comentado. Los elementos e influencias que lo definen pueden dividirse, como su vida, en varias etapas, momentos o quizás, de una forma más clara, en varios apartados que si bien no constituyen periodos cronológicos estrictos dentro de su biografía, se puede hablar de ellos como conjuntos con significado concreto.

2.2.1. Estilo de formación o europeo

Omnipresente en todas sus composiciones para el cine¹⁶¹, el piano fue el instrumento predilecto de Tiomkin. Instrumento que le acompañará toda su vida, con el que compondrá toda su música para cine y que haría necesario un fiel grupo de orquestadores que permanecerán junto a él durante toda su carrera (Paul Marquardt, George Parrish, Herbert Taylor o Manuel Emanuel, todos ellos grandes músicos)¹⁶², siendo capaces de traducir sus intrincadas partituras. Sus primeros contactos con las teclas se debieron a su madre, Marie Tartakovsky. Como profesora de música, le enseñó

¹⁵⁹ BAZIN, André: “The Western: or the American film par excellence”. En GRAY, Hugh (Comp.): *What is Cinema?* Vol. II. University of California Press, Los Angeles, 1972, p. 148.

¹⁶⁰ Citado por PALMER, Christopher: *The Composers...*, op. cit., p. 127.

¹⁶¹ Destacando las bandas sonoras de *When strangers married* (William Castle, 1944), *Con las horas contadas* (Rudolph Maté, 1950), *Retorno al paraíso* (Mark Robson, 1953), *36 horas* (George Seaton, 1954) o *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1964).

¹⁶² Algunos de ellos dejaron testimonio de su trabajo con Tiomkin, haciendo ver esta especial característica del compositor. Es el caso de Bernhard Kaun, quien comentaba: “Dado que era pianista, uno tenía que repensar sus ideas de forma orquestal”. Citado por LARSON, Randall D: *La musique fantastique: a survey of film music in the fantastic cinema*. Scarecrow Press, Plymouth, 1985, p. 53.

a tocar el piano desde niño. Quería que su hijo fuera músico. Deseo profético donde los haya. A los siete años, su padre, Zinovie Tiomkin, quien no tenía ningún interés en la música, lo llevó a San Petersburgo para que pudiera estudiar. Empieza a modelarse un gran profesional.

Tras haber dado clases con Winkler: “un hombre con una feroz barba roja” que “instruía a sus pequeños pupilos sin piedad”¹⁶³, entró a los trece años en el Conservatorio de San Petersburgo: “sancta sanctorum de la gran tradición de la música rusa”¹⁶⁴, donde “el modernismo estaba mal visto”¹⁶⁵. Estudió piano con Felix Blumenfeld¹⁶⁶, y armonía y contrapunto con Alexander Glazunov. En 1917, las malas condiciones de vida en la Rusia de la Revolución le llevaron a trasladarse a Berlín con su padre. Allí estudió piano con Ferruccio Busoni, al que conoció gracias a Michael Khariton, con quien formará un dúo de piano que recorrerá París y, a partir de 1925, también Estados Unidos.

Tiomkin resume estos años de formación de la siguiente manera:

“Fui educado en un estilo sobrio de piano. En el conservatorio, mi profesor de piano, el profesor Blumenfeld, inculcaba economía de movimiento en sus pupilos, y la influencia de Glazunov iba en contra de la vistosidad y el espectáculo. Busoni, sobre todo, era un enemigo desdeñoso del exhibicionismo. Consecuentemente, mi manera de tocar era tranquila, discreta: evitar cualquier exhibición innecesaria de la personalidad y dejar que la música hable por sí misma”¹⁶⁷.

Considerando a Glazunov y a Busoni como sus dos principales maestros: “Mis estudios con Busoni completaron mi educación musical. Glazunov me educó en el entusiasta espíritu romántico; Busoni me dio la estricta disciplina del académico”¹⁶⁸. De ellos, pues, proviene buena parte del estilo que acabará desarrollando Tiomkin.

Glazunov, discípulo de Rimsky-Korsakov y seguidor del Grupo de los Cinco, amaba a los clásicos y sentía antipatía por la vanguardia y las innovaciones,

¹⁶³ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 17.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 10.

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 27.

¹⁶⁶ Erróneamente, Luis Miguel Carmona dice que el profesor de piano de Tiomkin fue Felix Blumenthal. Véase CARMONA, Luis Miguel: *Diccionario de compositores cinematográficos*. T&B Editores, Madrid, 2008.

. 502.

¹⁶⁷ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 114.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 96.

especialmente por Debussy y Scriabin¹⁶⁹. Su magisterio y personalidad dejaron una huella profunda en el ucraniano, que hablaba de sí mismo en términos similares: “Soy clasicista por naturaleza y si examinas mis bandas sonoras encontrarás fugas y *passacaglias*... no simpatizo con la áspera música atonal de hoy día, es demasiado lacerante para los oídos”¹⁷⁰. Y sin embargo, al contrario que su maestro, Tiomkin se interesará por la vanguardia, sobre todo por los impresionistas franceses. Estaba, pues, “interesado en lo nuevo y lo antiguo”¹⁷¹.

En cuanto a su faceta más clásica. Ese interés por lo “antiguo”, comenzó antes de entrar en el conservatorio y continuó por la línea de sus maestros. Antes de recibir una educación oficial su gusto se orientaba en estos términos. La pieza que tocó en la prueba de admisión del conservatorio fue una pequeña composición propia “en el estilo del sentimental Schumann”¹⁷². Eligió a uno de los compositores más importantes del romanticismo, autor de lieder llenos de sentimiento y de piezas fantásticas repletas de efectos y contrastes, cuyos títulos sugerían una idea¹⁷³. Todo ello características perfectas para un futuro compositor de música de cine.

De Glazunov, no solo obtuvo el espíritu romántico. Le enseñó: “teoría musical con estricta insistencia en las sutilezas de la escritura, la exactitud de suspensiones y modulaciones ¡Y cuidado con las quintas consecutivas!”¹⁷⁴. Fue, por encima de todo, su maestro más querido y apreciado. Al describir su música como simple, romántica,

¹⁶⁹ Tiomkin contaba que Glazunov: “Tenía especial antipatía por Debussy, cuya música consideraba nebulosa y neurótica, con innovaciones diseñadas para sorprender y para el sensacionalismo del bizarro. Si asistía a un concierto y Debussy estaba tocando, él simplemente salía”. Lo mismo ocurría con Scriabin: “Decía que las ideas de Scriabin eran tonterías nebulosas, su música extravagancia experimental [...] Cuando se tocaba música de Scriabin, Glazunov se iba”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 28 y 57.

¹⁷⁰ Citado por EWEN, David: *American Songwriters: an H.W. Wilson Biographical Dictionary*. H. W. Wilson, New York, 2006, p. 401. Sin embargo, Tiomkin se alejaría ligeramente de la tonalidad en algunos de sus temas para el cine cuando estos lo requirieran. Es el caso del tema principal de *El enigma de otro mundo* (Christian Nyby, 1951), el vals de *La sombra de una duda* (1943), el tema de Bruno de *Extraños en un tren* (1951) o el de Otto Keller en *Yo confieso* (1953), las tres de Alfred Hitchcock.

¹⁷¹ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 28.

¹⁷² *Ibidem*, p. 11.

¹⁷³ El lied es la principal forma de canción de los siglos XIX y XX y quintaesencia del romanticismo, caracterizado por la fusión de música y poesía, y centrado sobre todo en la expresión de sentimientos individuales. Los compositores de lieder más destacados fueron Franz Schubert, Robert Schumann y Johannes Brahms. Véase BURKHOLDER, J. Peter; GROUD, Donald J. y PALISCA, Claude V: *Historia...*, op. cit., pp. 723 y 725.

¹⁷⁴ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 12.

melódica y cautivante en la forma y la imaginería, llena de emoción y alma, podría estar hablando de la suya propia¹⁷⁵.

El verano de 1919, por mediación de Glazunov, lo pasó en casa de la princesa Bariatinsky, cuyas canciones acompañaba al piano. Cada día repetía la misma rutina: el “Estudio Op. 10, nº 3” de Chopin y el aria “Vissi d'Arte”, de la ópera “Tosca” de Puccini. Dichos temas no fueron fruto de su elección, pero décadas más tarde, Chopin será uno de los autores al que más recurra a la hora de elegir la música preexistente de sus películas¹⁷⁶.



Figura 2.1: Alexander Glazunov y Ferruccio Busoni.

Ese mismo año Tiomkin llegaba a Berlín. Allí recibirá clases de Busoni, compositor y teórico. Interesado en “la filosofía de la música, la arquitectura de la armonía y el contrapunto en el piano con especial referencia a Bach”¹⁷⁷, pues Bach era “su dios musical [...] Había transcrito para piano el gran corpus completo de la música de órgano de Bach”¹⁷⁸. Bajo su docencia Tiomkin tuvo que revisar su técnica, desde la posición de los dedos a la sucesión de los mismos a la hora de ejecutar las escalas. Y,

¹⁷⁵ SHERK, Warren M: “Alexander Glazunov: Mentor, Teacher, Petrogradezt”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, January 2010. <http://www.dimitritiomkin.com/3604/january-2010-alexander-glazunov-mentor-teacher-petrogradezt/> (Consultada el 2/11/2015).

¹⁷⁶ Concretamente, utilizó temas de Chopin en siete películas: *Las manos de Orlac* (Karl Freund, 1935), *Vive como quieras* (Frank Capra, 1938), *Juan Nadie* (Frank Capra, 1941), *Justicia corsa* (Gregory Ratoff, 1941), *A gentleman after dark* (Edwin L. Marin, 1942), *El falsario* (Julien Duvivier, 1944), *Hombres* (Fred Zinnemann, 1950) y en el western *Dakota Lil* (Lesley Selander, 1950).

¹⁷⁷ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 95.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 94-95.

sin embargo, para el pianista italiano el énfasis recaía no tanto en la doctrina como en el sonido¹⁷⁹. Bach estará presente, de alguna manera, en las composiciones de cine de Tiomkin, en esas fugas y *passacaglias* a las que hacía referencia. También heredará de Busoni el sentido de la emoción y la disciplina, ambos intrínsecos al cine.

Tiomkin nunca abandonaría a los clásicos cuando de interpretarlos se tratara. En sus muchos recitales siempre acudiría a ellos. Desde su presentación con la Filarmónica de Berlín en 1923, con el “Segundo Concierto para Piano” de Liszt, pieza que también interpretaría, junto a otras de Bach y de diversos franceses modernistas, en el concierto del estreno europeo del “Concierto en Fa” de Gershwin, en 1928; hasta los numerosos recitales a dúo con Khariton. Tampoco en sus películas los obviaría. Entre los temas preexistentes que pueblan sus bandas sonoras aparecen decenas de piezas clásicas, con especial insistencia en Chopin, Johann Strauss, Richard Wagner y Franz Schubert; y algunos temas están inspirados en piezas clásicas, como la canción principal de *La Noche Eterna* (Anatole Litvak, 1947), basada en la 5ª Sinfonía de Beethoven. Curiosamente, pese a su educación en un entorno totalmente dominado por la tradición rusa, no son los clásicos rusos los que más abundan en el repertorio de Tiomkin. Acudió a ellos en los recitales junto a Michael Khariton en París¹⁸⁰, así como en algunos conciertos como el que ofreció junto a la Filarmónica de Los Ángeles en 1939. Pero siempre prefirió a los impresionistas franceses. En cuanto a sus bandas sonoras, aparecen pocas referencias más allá de *Resurrección* (Edwin Carewe, 1931), donde se basó explícitamente en la canción cosaca “La Batalla de Rusia”, así como la 5ª y 6ª sinfonías de Tchaikovsky, la 7ª de Shostakovich, y otras canciones rusas para componer algunos de los temas; *The happy time* (Richard Fleischer, 1952), donde utiliza dos piezas de Rimsky-Korsakov, o de su última película, *Tchaikovsky* (Igor Talakin, 1969).

Pareciera, pues, como si lo ruso ocupara el espacio más pequeño de su personalidad musical, pero nada más lejos de la realidad. Si de forma preexistente o explícita no encontramos suficientes referencias, sí podemos hacerlo escondidas en su estilo personal¹⁸¹. Según Christopher Palmer, principal estudioso del compositor ucraniano: “La música de Tiomkin es, de hecho, profundamente rusa, no tanto en el

¹⁷⁹ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 95

¹⁸⁰ En su autobiografía afirma que su repertorio consistía en música rusa y alemana. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p100.

¹⁸¹ Jack Sullivan, en su análisis de la música de *Extraños en un tren*, alude en varias ocasiones a compositores rusos para definir algunos de los temas de Tiomkin para la película. Así, habla de “una variación tchaikovskiana de “Guy and I”, y de la dignificación del tema “Bruno’s death” por “sombrias campanas mussorgskianas”. Véase SULLIVAN, Jack: *Hitchcock's music*. Yale University Press, New Haven, 2006, p. 161.

sentido de reminiscencia real como en la manera de pensar, sentir y reaccionar musicalmente”¹⁸². El mismo autor, basándose en el estudio de los compositores rusos de Gerald Abraham¹⁸³, habla sobre las similitudes de la música de Tiomkin con la música rusa. A saber: tendencia a la repetición con modificaciones, realismo, atracción por la música popular, cromatismo, especial uso del contrapunto, empleo de cuartas descendentes, fuerza contenida, franqueza en la expresión y entusiasmo¹⁸⁴. Todo ello fácilmente visible en sus composiciones para el cine, y concretamente en el western. La repetición, en la forma en la que concibe muchos de los temas, basando la banda sonora en variaciones de uno o varios temas que van siguiendo el argumento. El realismo, en los temas épicos que acompañan los paisajes o en aquellos que sugieren el concepto de ferrocarril, frutos ambos de impresiones personales. La música popular, desde *Horizontes perdidos* (Frank Capra, 1937), pasando por el documental *Search for paradise* (Otto Lang, 1957), hasta sus numerosos westerns, repletos de sabor americano¹⁸⁵. El cromatismo, en la capacidad de utilizar y combinar variados instrumentos tradicionales y exóticos con la orquesta, adelantándose incluso a su tiempo, desde los tambores de agua y la flauta de bambú usados en *Soberbia* (Albert Lewin, 1943), hasta los numerosos instrumentos utilizados en sus westerns: banjo, armónica, acordeón, arpa de boca, marimba, tololoche, guitarrón o cencerro. El contrapunto a la manera rusa, simplemente combinando dos temas, en las escenas finales de *Horizontes perdidos* (Frank Capra, 1937), *Río Rojo* o *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1964). Las cuartas descendentes, en muchos de sus temas, pero de forma muy clara en *Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson, 1961), o en la canción de *Gunslinger* (1961). La fuerza contenida, en el empleo inteligente de los matices dinámicos, evitando en lo posible el *fortissimo*¹⁸⁶, sin restar por ello energía y vigor a sus temas. La franqueza, en la expresión directa de la idea, sin rodeos, sin tapujos. Y el entusiasmo, clarísimo, palpable, emocionante.

¹⁸² Citado por PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., p. 65.

¹⁸³ ABRAHAM, Gerald: *On Russian music*. Faber & Faber, London, 2013.

¹⁸⁴ Ibidem, pp. 65-70; PALMER, Christopher: *The Composers...*, op. cit., pp. 127-131.

¹⁸⁵ Aunque Elmer Bernstein señalara luego un “sabor ucraniano” en sus partituras para el género, contrapuesto al más puramente americano que este encarnaba. Véase PADROL, Joan: *Diccionario...*, op. cit., p. 284.

¹⁸⁶ Tiomkin siempre esquivó el *fortissimo* en su música. En los dúos con Khariton se reservaba los pasajes líricos y las melodías cantantes, dejando a su compañero las partes fuertes y enérgicas. Más tarde, en el cine, intentará por todos los medios no recurrir a estos matices. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 171.

Al serle entregado, en 1955 el Oscar por la banda sonora de *Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954), Tiomkin dio gracias en su discurso a una serie de compositores: Johannes Brahms, Johann Strauss, Richard Strauss, Mozart, George Gershwin, Richard Wagner, Tchaikovsky, Rimsky Korsakov...¹⁸⁷ ¿Alguien puede dudar de su filiación clásica?

Respecto a ese otro interés, el que él mismo define como por “lo nuevo”, y que se desvía del camino trazado por Glazunov, comienza asimismo bien temprano, en el café *The Homeless Dog (Brodiachaia Sabaka)*¹⁸⁸. Lugar de reunión de la bohemia y la vanguardia artística de San Petersburgo, como lo fueron *Els Quatre Gats* en Barcelona o *Le Dome* y *La Coupole* en el parisino barrio de Montparnasse¹⁸⁹. Allí Tiomkin tomó contacto con las últimas tendencias artísticas, venidas sobre todo de París: “en pintura el cubismo, en literatura el verso libre. ¿En música? [...] por aquel tiempo en Rusia, Debussy era el más controvertido de los modernistas. En el *Homeless Dog* sus últimas piezas de piano eran interpretadas con un silencio de aprobación por su impresionismo de tonos pastel, escalas de tonos enteros y quintas aumentadas”¹⁹⁰. Entre los artistas que frecuentaban el café se encontraban Meyerhold: “un joven y brillante director de escena, lleno de ideas novedosas para teatro, ballet y ópera”¹⁹¹, el poeta futurista Mayakovsky, miembro del grupo de poetas que había escrito el manifiesto “A slap in the face on the public taste”¹⁹², el poeta simbolista Alexander Blok, el bailarín Fokine, “responsable de la transformación de la danza clásica en su forma rusa más dramática”¹⁹³, o el músico Prokofiev, “el *enfant terrible* del conservatorio” que ya como estudiante componía “música salvaje con ritmos violentos, ásperas discordancias y melodías frías como

¹⁸⁷ *Bing Crosby at the 27th Annual Academy Awards (1955)*. <https://www.youtube.com/watch?v=mdMYGGhBijc> (Consultada el 2/11/2015).

¹⁸⁸ Tiomkin lo traduce así en su autobiografía, mientras que Christopher Palmer, en su libro sobre el compositor, lo denomina “The Stray Dog”. La traducción de Tiomkin vendría a ser “El Perro Sin Hogar”, mientras la de Palmer sería “El Perro Callejero”. En el presente trabajo se utilizará el término del compositor.

¹⁸⁹ De nuevo Luis Miguel Carmona comete un tremendo error. Al hablar de *The Homeless Dog*, se refiere a él como algo que consistía en ir interpretando por locales y calle música popular de bandas americanas. Véase CARMONA, Luis Miguel: *Diccionario...*, op. cit., p. 502.

¹⁹⁰ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 27.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 30.

¹⁹² Literalmente: “Bofetada en la cara”. Influenciado por el artista italiano Marinetti, este grupo pedía a los poetas, entre otras cosas, odiar furiosamente el lenguaje anterior y utilizar palabra arbitrarias y derivados. El manifiesto complete puede leerse en BURLIUK, David; KRUCHENYKH, Alexander; MAYAKOVSKY, Vladimir y KHLEBNIKOV, Victor: “A slap in the face of public taste”. En LAWTON, Anna y EAGLE, Herbert: *Words in revolution. Russian Futurist manifestoes, 1912-1928*. New Academia Publishing, Washington D.C, 2005, pp. 51-52.

¹⁹³ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...* op. cit., p. 34.

alambres de acero”¹⁹⁴. En tal ambiente Tiomkin empleaba las noches: largas charlas, discusiones, interpretaciones musicales, lecturas... todo lo que un artista joven necesita para despertar su interés.

Todo este batiburrillo de novedades no podía más que calar en el futuro estilo de Tiomkin. Sin llegar a la radicalidad ideológica de sus compañeros de tertulia, agarró varios de los elementos motivo de discusión por aquellos días. El Tiomkin del cine podría ser consecuencia tardía de los revolucionarios de la vanguardia. Hombre singular y genio ante la pasmosa mirada del resto del mundo¹⁹⁵. Fuerte personalidad. Tanta o más como para afirmar sin tapujos: “En general, le digo ‘sí’ a todo el mundo, y luego voy y escribo lo que me da la gana”¹⁹⁶. Ironía. Prueba de ello, el título de su autobiografía: *Please don't hate me*. Originalidad, capacidad de creación e innovación. Como la demostrada en su música para el western, rompedora dentro de la tradición y convertida en tendencia durante más de una década. Tan solo el olfato comercial abandona esta línea que, sin duda, lo equipara, dentro de su campo y limitaciones, a estos especiales fenómenos artísticos.

En lo referente a su estilo musical propiamente dicho, el interés por la vanguardia le llevó a estudiar a los compositores franceses, con especial atención a Debussy, Ravel y el grupo de *Les Six*¹⁹⁷, y especial predilección por los dos primeros, de cuyo estilo impresionista se impregnó, siendo patente esta particularidad en su dominio del color instrumental y de los matices dinámicos. Ambos compositores aparecieron en los programas de varios de sus recitales¹⁹⁸. Incluso llegó a conocer al

¹⁹⁴ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...* op. cit., p. 31.

¹⁹⁵ Tiomkin era conocido por su sentido del humor, su extravagante acento inglés, sus maneras grandilocuentes y sus pequeñas excentricidades. Todo ello hacía de él un *showman* dentro de un mundo que no era otra cosa que eso: espectáculo. No solo las decenas de anécdotas de aquellos que lo conocieron personalmente, sino su forma de contarnos su autobiografía y los testimonios audiovisuales que nos han llegado, confirman todas estas características. Prueba de ello, son sus vivitas a diferentes programas de televisión. Véase el programa *Jack Writes Song. The Jack Benny Program (1961)*. <https://youtu.be/jaX1GfEmFfQ> (Consultada el 16/12/2015).

¹⁹⁶ Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 12.

¹⁹⁷ El grupo francés *Les Six* (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Erik Satie) se formó alrededor de las ideas de Satie, quien creía que la música francesa debía liberarse de las influencias foráneas, nacer de la vida cotidiana y caracterizarse por una deliberada simplicidad. Véase RANDEL, Michael: *The Harvard biographical dictionary of music*. The Belknap Press of Harvard University Press, London, 1996, p. 31.

¹⁹⁸ Entre otros ejemplos, el “Arabesque” de Debussy cerró el programa del primer concierto de Tiomkin junto a Khariton en París, en 1924; cuatro años después, Tiomkin dio un recital entero de Ravel en Nueva York, cuya pieza *La Valse*, fue tocada por primera vez en Estados Unidos por Tiomkin. Ese mismo año, 1928, en el segundo concierto de la premier europea de Gershwin, Tiomkin interpretó piezas de Ravel y de compositores del grupo de Les Six como Poulenc o Milhaud.

segundo, al que admiraba, en persona¹⁹⁹. En el cine, Debussy fue el referente principal para la banda sonora de *Jennie* (William Dieterle, 1948), basada enteramente en piezas del compositor francés²⁰⁰, que Tiomkin arregló y adaptó con la maestría del que conoce la fuente a la perfección²⁰¹. Por su parte, Ravel le sirvió de inspiración para el arreglo de “The Merry Widow Waltz” en *La sombra de una duda* (Alfred Hitchcock, 1943)²⁰². Sin embargo, en ninguna de las películas a las que puso música aparece un tema preexistente de estos compositores. Tan solo en *Gigante* (George Stevens, 1956) se puede escuchar varias veces “Claro de luna” de Debussy, una pieza contra la que Tiomkin luchó sin resultado, defendiendo el tema principal compuesto por él por encima del del francés²⁰³.

Pero no fueron solo los franceses. Tiomkin sucumbió, en contra de los ideales de su maestro, a compatriotas más innovadores como Alexander Scriabin, Sergei Prokofiev y Dimitri Shostakovich. Scriabin tenía la teoría de que la música debía combinarse con otras artes, y experimentaba con el color y los tonos. Tiomkin puso su música al servicio del que sería considerado con el tiempo el séptimo arte. Sus innovaciones en cuanto al color ya nos son conocidas. Prokofiev, pese a su frialdad y salvajismo musical, tenía un estilo que Tiomkin describía como: “Claro, brillante y percusivo”²⁰⁴, características que se pueden observar en la música de Tiomkin, más claramente en el western. Como Shostakovich, Tiomkin se impuso a las limitaciones procedentes de sus superiores. En el caso de aquél fue el Estado Soviético. En el de Tiomkin, directores y

¹⁹⁹ Tuvo la oportunidad de conocer a Ravel en la recepción de honor que él y Albertina dieron tras la premier europea del “Concierto para piano en Fa” de Gershwin, en París, en 1924. Del compositor francés opinaba: “¡Su música suena tan bien! Él es el epítome de todo lo que es elegante y aristocrático en música”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 141.

²⁰⁰ Si bien es cierto que la decisión de basar la música en Debussy fue idea de David O. Selznick, siempre tan involucrado en el aspecto musical de sus producciones. Citando un artículo de *Los Angeles Times*, Nathan R. Platte cuenta cómo se le ocurrió la idea al productor: “El libro de Robert Nathan llegó a manos de Selznick mientras estaba convaleciente de una enfermedad sin importancia. Un amigo le trajo un álbum de música de Debussy, y Selznick se encontró escuchando una y otra vez sus temas en la época en la que estaba pensando en *Jennie*. Él decidió que era la única música para la película”. Véase PLATTE, Nathan R: *Musical collaboration*, op. cit., p. 318.

²⁰¹ Esta faceta de Tiomkin era una de las que Selznick más valoraba: “siempre que Tiomkin entiende que no hay que hacer música original, sino que se trata de un trabajo de edición (seleccionar, cortar, arreglar), es brillante”. Citado por PLATTE, Nathan R: *Musical collaboration*, op. cit., p. 328.

²⁰² SCHROEDER, David: *Hitchcock's ear, music and the director's art*. Continuum, New York, 2012, p. 107.

²⁰³ “Cuando trabajé en *Gigante* tuve una discusión con el productor George Stevens. Había un momento en la película donde yo quería poner la melodía del tema principal que yo había compuesto, pero alguien sugirió a George que “Claro de Luna” de Debussy sería la música adecuada para ese momento, y él pensó que la idea era un hallazgo. Yo me opuse, luchando por mi canción western [...] y propuse que escucháramos las dos piezas con la película en mente [...] “Claro de Luna” se colocó en la película”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 188-189.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 32.

productores autoritarios y controladores. Ambos compositores supieron sobreponerse con paciente adaptación y brillante talento para crear por ellos mismos. Las relaciones son claras. No solo en sus conciertos interpretó piezas de estos compositores²⁰⁵. El cine lo delata. Varios temas de *La batalla de Rusia* están inspirados en “Alexander Nevsky” de Prokofiev y en la “7ª Sinfonía” de Shostakovich, y el tema que acompaña el primer encuentro Jim y Bonne, los protagonistas de *Río de Sangre*, remite en cierta manera a “Pedro y el lobo” de Prokofiev. Además, el estilo percusivo de estese puede asimilar al uso que hace Tiomkin del piano durante las escenas de mayor tensión de buena parte de las películas en las que participó.

Para concluir este apartado, nada mejor que unas escuetas líneas del propio Tiomkin: “Vivía una doble vida, pasaba las noches en el *Homeless Dog* y por la mañana volvía a clase al conservatorio. Estaba interesado en ambas cosas, lo nuevo y lo antiguo, y era joven”²⁰⁶.

2.1.2. Estilo americanizante

Dos son las vías por las que Tiomkin conocerá la música americana. La primera, una vía indirecta que le proporcionará los primeros contactos a partir de elementos a los que estará expuesto en segunda instancia y que despertarán su interés: partituras, modas, corrientes, personajes... Y una segunda vía, más directa, por la que conocerá profundamente y de primera mano el folclore americano. La primera comenzará en su adolescencia en Rusia. La segunda tendrá que esperar hasta su llegada a Estados Unidos.

Todo comienza, de nuevo, con Glazunov. Sin él, Tiomkin no habría conocido al Conde Sheremetev. Amigo de su maestro, músico amateur y director de una orquesta propia, a quien Tiomkin, equivocadamente, otorga el mérito de haber introducido las marchas de Sousa en Rusia²⁰⁷. Sea como fuere, gracias a los conciertos de este curioso personaje tuvo su primera impresión de los Estados Unidos. ¿Cuál fue?: “La gente nunca había oído algo tan americano, tan lleno de impetuosa ingenuidad como *The*

²⁰⁵ Ejemplo de ello son el pequeño recital que dio en la temporada estival de música de una ciudad al norte de Petrogrado poco antes de emigrar a Estados Unidos o el ya aludido concierto en París de 1928.

²⁰⁶ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 28.

²⁰⁷ John Philip Sousa (1854-1932) iniciaría una gira por todo el mundo en 1903. Entre las paradas se encontraba San Petersburgo donde, pese a las dificultades iniciales, fue recibido con grandes aplausos y peticiones de repetición de algunas piezas. Véase BIERLEY, Paul Edmund: *The incredible band of John Philip Sousa*. Board of Trustees, Champaign, 2006, p. 27.

Stars and Stripes Forever”²⁰⁸. En su época de Hollywood, Tiomkin recurriría a Sousa para varios trabajos. Podemos escuchar algunos temas en las películas del siempre americanísimo Frank Capra *Caballero sin espada* (1939) y *¡Qué bello es vivir!* (1946) o en *El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1964). Incluso en algunas donde no aparecen dentro de la banda sonora, existen documentos que revelan su uso como fuente, como es el caso de *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963)²⁰⁹.

Sheremetev le mostró un mundo nuevo del que, sin saberlo, sacaría provecho muchos años después. Y no solo eso, sino que le abrió las puertas para seguir indagando. Tiomkin dio clases a una de las amantes de este. Una chica negra de Nueva Orleans conocida como Miss Ruby, que había llegado a Rusia para cantar en un *minstrel show*²¹⁰. Enseñándole a leer música, Tiomkin entró por primera vez en contacto directo con la música popular americana: “La encontré extraña, con curiosos ritmos y síncopas. Nunca antes había oído nada como aquello, y era fascinante por el balanceo de las notas con puntillo y los acentos fuera de tiempo. Era ragtime americano del periodo anterior al jazz”²¹¹.

Durante los años de la Primera Guerra Mundial, Rusia entró en relaciones con América con el propósito de comprar suministros militares²¹². Para ello debían solventar, o al menos disminuir, las diferencias existentes entre los dos países, y no solo desde las alturas de la clase gobernante. Pese a que Tiomkin describe el ambiente de la época como desinteresado en temas bélicos y políticos, no obvia el hecho de que lo americano estaba de moda. Consciente o inconscientemente, esta circunstancia revela un intento de acercamiento al país benefactor. “Por algún tiempo se puso de moda lo americano en la capital de Rusia. Los estudiantes admirábamos a Poe, Mark Twain y Jack London, por no hablar de otro tipo de literatura americana que vino, traducida al ruso, en libros enormes y cuadrados con cubiertas melodramáticas. Yo mismo encontré gran fascinación en Pinkerton, el detective, y en las hazañas de Jesse James. Algunos comían gofres americanos, y en el *Homeless Dog* era inteligente mezclar vino caucásico

²⁰⁸ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 49.

²⁰⁹ USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, 55 days at Pekin, Box 26. *Favorite Marches by John Philip Sousa* (1956).

²¹⁰ Este tipo de música, interpretada ocasionalmente en cabarets, era el contacto que tenían los rusos con la música americana. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 51.

²¹¹ *Ibidem*, pp. 49-50.

²¹² Para más información acerca de este tema véase RIELAGE, Dale C: *Russian supply efforts in America during the First World War*. McFarland & Company, Jefferson, 2002.

con vodka a imitación de un cóctel americano”²¹³. Jesse James. He aquí un primer contacto con el Oeste Americano.

Como no podía ser de otra forma, el *Homeless Dog*, casa de bohemios, acogió dicha moda dentro de su peculiar carácter, cuyo mayor descubrimiento en este sentido fue la música, en forma de una partitura de “Alexander’s ragtime band” salida de una página perdida de una revista americana. Tiomkin describe su reacción ante el hallazgo de la siguiente manera: “Nosotros siempre estábamos preocupados por los efectos rítmicos, y nuestra música popular tenía ritmos fuertes y emocionantes. Pero “Alexander’s ragtime band” tenía un *swing* ruidoso y pegadizo que parecía completamente americano. Fue la primera vez que escuché a Irving Berlin”²¹⁴.

La Revolución acabó con la tendencia americana. Ya nadie pensaba en ropa, comida o música de un país tan lejano. El hambre y el terror asolaban las calles. Tiomkin pasó por Berlín. Allí América no tenía cabida. Sería en París, lugar al que llegaría animado por Khariton y su idea de hacer dinero ofreciendo recitales a dúo, donde la tierra de las oportunidades volvería a cruzarse en su camino, un camino que ya iba enfilando hacia el Oeste: “París estaba lleno de americanos [...] ellos me hablaron de la Prohibición, clandestinos, contrabandistas, bañeras de ginebra, las guerrillas de gánsteres de Chicago, “Scarface” Al Capone; de esto y de las películas western, yo tenía la idea de que Estados Unidos consistía en vaqueros y gánsteres”²¹⁵.

De nuevo la música. Esa música extraña que tanto le había fascinado. En la cabeza de Tiomkin se iban fraguando ideas: “escuché bandas de jazz americano e intenté atrapar el intrincado ritmo del piano. Era difícil. Los músicos europeos, entrenados en el tiempo exacto, eran rígidos y poco naturales cuando ensayaban el heterodoxo ritmo del jazz. Me pregunto si un músico académico podría dominar alguna vez el nuevo estilo”²¹⁶. No tardaría en obtener una respuesta.

Fueron años de descubrimiento de una música nueva que abriría los horizontes de Tiomkin, acoplándose a su estilo personal. Un estilo que había incorporado distintas características y elementos entre los que los nuevos ritmos no desentonarían. Su interés

²¹³ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 51.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ibid*, pp. 100-101.

²¹⁶ *Ibid*, p. 101. Esta dificultad se ve corroborada por Leonard Meyer cuando al hablar sobre la pluralidad de estilos afirma que: “Incluso dentro de una misma cultura y época es la excepción más que la regla que un estilo musical sea comprendido por todos los miembros de dicha cultura, lo que se ve corroborado por el hecho de que en nuestra propia cultura los devotos de la música <<seria>> tienen gran dificultad para comprender el significado y el sentido del jazz, y viceversa”. Véase MEYER, Leonard, B: *La emoción y el significado en la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 79.

por los modernistas y su particular inclinación hacia los impresionistas franceses les hacían especialmente dócil para absorber las peculiaridades del nuevo estilo²¹⁷.

En 1925 Tiomkin aterriza en Nueva York. Lo primero que hizo fue ir en busca de aquella extraña música cuyo sonido había podido experimentar de segunda mano en Europa. Descubrió, entre otros, a George Gershwin y su “Rhapsody in blue”. Tema de una época. “Obra maestra de la música americana”²¹⁸. Escucharla y estudiarla una y otra vez, en combinación con las clases que tomó con Henderson²¹⁹, le permitió acercarse a un estilo que acabará haciendo suyo y dominando: “El jazz moderno como se compone hoy en día es reflejo directo de la vida espiritual y mental de las personas”²²⁰. Palabra de un Tiomkin enamorado de la música americana. Luego llegarían los recitales, los conciertos y las composiciones propias. De los primeros, el más importante por su repercusión y trascendencia fue la presentación de Gershwin en Europa con el estreno del “Concierto en Fa” el 29 de abril de 1928 en París. De las segundas, sus primeras composiciones en tierras americanas, estrenadas en 1927: “Quasi-jazz” (Fig. 2.2), e “Impression of the blue”, ambas inconfundiblemente influenciadas por el jazz del primer al último compás.

²¹⁷ La relación del impresionismo con el jazz no es peregrina. Sin ir más lejos, el chamber jazz o jazz de cámara se inspira en la estética de la música impresionista. Véase GINER, Juan, SARDÁ, Joan y VÁZQUEZ, Enric: *Guía universal del jazz moderno*. Manotrope-Robinbook, Barcelona, 2006, p. 407. La relación del impresionismo musical con el jazz queda bastante clara en una afirmación de Tiomkin en relación al tour por Estados Unidos que realizó en 1929: “En los recitales del tour no aparecía como pianista jazz. El lugar para eso hubiera sido un Honky-tonk local, no el auditorio de conciertos. Lo cambié por modernista intérprete de música impresionista francesa, aunque incluí algunas piezas de jazz en el programa para demostrar que podía tocar “hot” piano”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p.145. El término hot está referido al estilo hot jazz, un estilo improvisatorio cuya estructura está sujeta a un modelo formal coherente que la impide caer en un completo caos. Consiste en la repetición una y otra vez de una frase armónica simple, con interpolaciones ocasionales de otras secuencias de acordes similares, formando una suerte de ostinato sobre el que se construyen las variaciones melódicas y rítmicas. En cada variación, se improvisa una nueva superestructura melódica y rítmica. Véase MEYER, Leonard B: *La emoción...*, op. cit., p. 84.

²¹⁸ Ibidem, p. 126.

²¹⁹ En opinión de Warren Sherk, este tal Henderson que impartió clases a Tiomkin, y al que solo hace referencia por su apellido, pudo ser Fletcher Henderson o su hermano Horace Henderson. Véase SHERK, Warren M: “Fascinating rhythms: Dimitri Tiomkin, African American music and early jazz”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, March, 2007. <http://www.dimitritiomkin.com/319/march-2007-fascinating-rhythms-dimitri-tiomkin-african-american-music-and-early-jazz/> (Consultada el 17/12/2015). Por su parte, Christopher Palmer, afirma que Henderson era un pianista negro sin formación musical, al que Tiomkin escuchó por la radio, poniéndose en contacto con él a través de una carta. Véase PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., p. 35.

²²⁰ Citado por SHERK, Warren M: “Tiomkin and all that jazz”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, May, 2013. <http://www.dimitritiomkin.com/4401/tiomkin-and-all-that-jazz-may-2012/> (Consultada el 17/12/2015).



Figura 2.2: Fragmento de la partitura de la primera composición americana de Tiomkin, en el que se pueden distinguir las notas de blues características del estilo. Fuente: SHERK, Warren M: “Fascinating rhythms: Dimitri Tiomkin, African American music and early jazz”.

Al recordar todo esto, Tiomkin no pudo más que afirmar: “El periodo del jazz fue valioso para mi carrera. Me dio otro implemento para mi caja de herramientas musical”²²¹. Y es que su amor por el jazz duraría toda su vida, como indican sus declaraciones allá por la década de los sesenta, cuando su carrera en el cine estaba cerca de terminar. En ellas, la recurrencia al jazz es casi omnipresente, confesando, entre otras cosas, que la música de Vincent Youmans, Irving Berlin y George Gershwin aún le seguía emocionando²²², y que amaba el jazz progresivo²²³.

Sin embargo, el jazz no es precisamente el estilo protagonista de su música para el cine. Pese a sus esfuerzos por estudiarlo e introducirlo en Europa, el privilegio de su introducción en el cine corresponde a sus compañeros americanos de la siguiente generación: Alex North con *Un tranvía llamado deseo* (Elia Kazan, 1951), Elmer Bernstein con *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, 1955) y Henry Mancini con *La pantera rosa* (Blake Edwards, 1963), y algunos *jazzmen* como Duke Ellington on *Anatomía de un asesinato* (Otto Preminger, 1959), fueron los principales representantes de la nueva tendencia que se vino imponiendo a partir de los cincuenta en el cine negro, el policiaco y el drama urbano. Aun así, e incluso antes de que esto ocurriera, Tiomkin utilizó sus conocimientos de jazz en diversos trabajos. Tanto de forma preexistente en películas de Frank Capra como *Juan Nadie* (1941), *War comes to America* (1945) o *¡Qué bello es vivir!* (1946)²²⁴, como de manera instintiva en sus propios temas, caso de

²²¹ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 145.

²²² Academ of Motion Pictures Arts and Sciences (AMPAS), Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. “Tiomkin tuning its ‘Requiem’ before New York faire even opens”. *Variety*, May 16, 1963, (s.p.).

²²³ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. CHAMPLIN, Charles: “Tiomkin: Tovarich of cinema”. *Los Angeles Times*, Feb 19, 1967, (s.p.).

²²⁴ En *Juan Nadie* aparece la canción de Cole Porter “Begin the beguine” interpretada de forma diegética. En *War comes to America*, “Rhapsody in blue” y “Fascinating rhythm” de Gershwin, “Don't get around

los solos de piano de *La noche eterna* (Anatole Litvak, 1947), o el tema “Fisherman’s Jive” de *Con las horas contadas* (Rudolph Maté, 1950). Más tarde, con el jazz plenamente asentado en el cine, Tiomkin compondría sus dos bandas sonoras más jazzísticas: *Viento salvaje* (George Cukor, 1957) y, principalmente, la genial *Ciudad sin piedad* (Gottfried Reinhardt, 1961). Incluso en el western, donde el jazz se convierte en un estilo extraño y anacrónico, se cuela en forma del tema romántico que acompaña a Feathers (Angie Dickinson) y Chance (John Wayne) en *Río Bravo*²²⁵.

Una de las principales, sino la más importante fuente del jazz y de la mayor parte de la música tradicional americana, fue la música negra, con la que Tiomkin tuvo contacto directo. Desde las partituras que utilizaba en las clases de Miss Ruby a su amistad con el director de coro Jester Hairston, fueron varios los músicos negros que trabajaron o estuvieron en contacto con Tiomkin, especialmente durante su etapa cinematográfica²²⁶. De todos ellos, fue Jester Hairston el que más años permaneció a su lado –concretamente veintidós años: de *Horizontes perdidos* en 1937, hasta *La gran prueba* en 1960- y con el que mantendría una profunda amistad²²⁷ (Fig. 2.3). La predilección de Tiomkin por los coros y la música vocal, así como su interés por las características únicas de las voces negras, se hace notar en buena parte de sus películas a las que el coro de Jester Hairston pone voz. Una voz que no se limitó tan solo al estilod e la música negra, sino que se expandió en melodías de estilo tradicional americano como puede ser el caso de los westerns (*Duelo al sol* o *Río Rojo*), piezas clásicas como el “Ave María” de Schubert en *Jennie* (William Dieterle, 1948) y *Luz roja* (Roy de Ruth, 1949), e incluso de corte exótico como ocurre en *Horizontes perdidos* (Frank

much anymore” de Duke Ellington y “This is the army Mr. Jones” de Irving Berlin. Mientras que en *¡Qué bello es vivir!* incluyó “This is the army Mr. Jones” y “Avalon” de Al Jolson, ambas de manera incidental.²²⁵ Posteriormente, otros compositores fusionarían el jazz con la música del western, con más o menos acierto. Así lo hicieron Nelson Riddle en *El Dorado* (Howard Hawks, 1966) y Quincy Jones en *El Oro de Mackenna* (J. Lee Thompson, 1969). El primero, en el único western de Hawks no musicado por Tiomkin, y el segundo es el primero en el que Tiomkin participó como productor. En Italia, dentro del encontramos ejemplos como el de los Spaghetti Westerns de Piero Piccioni.

²²⁶ Algunos de estos son: Hall Johnson en *Horizontes perdidos* (Frank Capra, 1937), Calvin Jackson y Phill Moore en *The negro soldier* (Stuart Heisler, 1944), William Grant Still en *The negro soldier*, *Heroínas snónimas* (John Rawlins, 1944) y *Victoria en Túnez* (Frank Capra, 1944); y Kitty White en *El último tren de Gun Hill* (1959) y *El viejo y el mar* (1958), ambas de John Sturges.

²²⁷ Jester Hairston fue un director de coro afroamericano que entró en el cine como miembro del coro de Hall Johnson. Durante la grabación de *Horizontes perdidos* sustituyó en sus labores a Johnson. A partir de entonces trabajaría asiduamente con Tiomkin. A finales de los cuarenta creó su propio coro para demostrar que era capaz de interpretar todo tipo de música sin limitarse a la música negra, algo que demostró en sus colaboraciones con el compositor europeo. Véase SHERK, Warren M: “Fascinating rhythms: Dimitri Tiomkin, African American music and early jazz”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, March, 2007. <http://www.dimitritiomkin.com/319/march-2007-fascinating-rhythms-dimitri-tiomkin-african-american-music-and-early-jazz/> (Consultada el 8/03/2017).

Capra, 1937) o con el tema “Pharaoh's procession” de *Tierra de faraones* (Howard Hawks, 1955)²²⁸.



Figura 2.3: Dimitri Tiomkin y Jester Hairston en una sesión de grabación de *Duelo al sol* (1946), donde utilizaron un coro compuesto por cuarenta cantantes blancos y veinte afroamericanos. Fuente: *Los Angeles Sentinel*, Thursday, March 13, 1947.

En términos musicales, *Horizontes perdidos* supuso un punto de inflexión en la aún joven carrera cinematográfica de Tiomkin. No solo significó su primera nominación al Oscar, sino el inicio de dos historias de amistad sin las cuales su música nunca hubiera sido lo que fue²²⁹. No es necesario volver a hablar de Jester Hairston. Frank Capra, en sus trece colaboraciones, le mostraría todo un mundo de folclore americano²³⁰.

²²⁸ La lista completa de trabajos conjuntos de Tiomkin y Jester Hairston es la siguiente: *Horizontes perdidos*, *Angel on my shoulder* (Archie Mayo, 1946), *Duelo al sol* (King Vidor, 1946), *¡Qué bello es vivir!*, *La noche eterna* (Anatole Litvak, 1947), *Río Rojo*, *Luz roja*, *Jennie*, *Clamor humano* (Mark Robson, 1949), *My six convicts* (Hugo Fregonese, 1952), *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954), *Tierra de faraones*, *La gran prueba*.

²²⁹ Capra, en su autobiografía, habla de Tiomkin como su descubrimiento y amigo para toda la vida. Pero no niega sus dudas iniciales. Así, hablando de su primera colaboración en *Horizontes perdidos*, donde Max Steiner trabajó como director de la música, comentaba: “El nervioso ruso me suplicó que escuchara y aprobara sus temas para la película. Yo me negué. Quería su música no al mía. Pero aposté contra un posible desastre contratando a Max Steiner”. Véase CAPRA, Frank: *The name above the title. An autobiography*. Macmillan, New York, 1971, pp. 152 y 192.

²³⁰ Ambos trabajarían juntos en: *Horizontes perdidos* (1937), *Vive como quieras* (1938), *Caballero sin espada* (1939), *Juan Nadie* (1941), *La batalla de Inglaterra* (1943), *La batalla de Rusia* (1943), *The nazi's strike* (1943), *La batalla de China* (1944), *Victoria en Túnez* (1944), *Here is Germany* (1945), *Two down and one to go* (1945), *War comes to America* (1945) y *¡Qué bello es vivir!* (1947).

A cambio de unas clases de teoría musical²³¹, Capra, intensamente americano a pesar de su origen italiano –las bandas sonoras de sus películas lo atestiguan²³²–, ayudó a Tiomkin a estudiar en profundidad la música del país: “Me instó a estudiar la vieja música americana, canciones de las montañas del sur, himnos de Nueva Inglaterra, canciones de vaqueros, canciones del ferrocarril, me introdujo en una tradición que se remontaba a los días de las colonias”²³³ (Fig. 2.4).

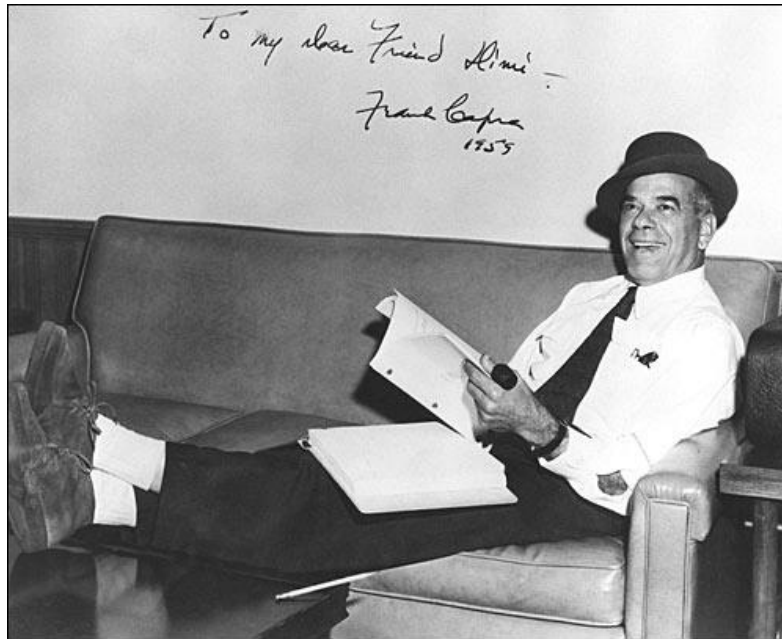


Figura 2.4: Fotografía de Frank Capra con dedicatoria a Dimitri Tiomkin: “A mi amigo Dimitri”. 1959. Fuente: TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't hate me*.

Tiomkin cita dos fuentes escritas que le sirvieron de guía en esta nueva etapa de aprendizaje: *What America Sings*, de Hendrik Willem van Loon y Grace Castagnetta (1936) y *The American Songbag* de Carl Sandburg (1927) (Fig. 2.5). Su utilidad como fuentes de referencia dentro de la cultura americana queda remarcada en la introducción que dedica Carl Sandburg a su libro: “Es tan intensa y vitalmente americano que algunos que han visto el libro han sugerido que debería ser material asociado al estudio

²³¹ Según Capra: “Nadie ha tenido nunca un profesor tan ilustre de composición musical –gratis- y con chistes irreverentes sobre la aristocracia del mundo del cine [...] las clases no solo fueron divertidas y una forma de pasar el rato, sino que despertaron en mí el deseo de escribir temas simples”. Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The maní*, op. cit., p. 44.

²³² Excepto en *Horizontes perdidos*, las bandas sonoras de las películas en las que Tiomkin trabajó con Capra, se caracterizan por el uso de música preexistente, la mayor parte de tipo tradicional americana, destacando *Vive como quieras* (1938) –aunque aquí aparecen bastantes piezas clásicas–, con un 76.60%; *Juan Nadie*, con un 72.71%; y *¡Qué bello es vivir!*, con un 60.47%. Datos obtenidos por Lucía Pérez García.

²³³ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 191.

de historia y geografía en las escuelas, institutos y universidades”²³⁴. En esta segunda compilación, que Tiomkin define como una joya, podemos encontrar 280 canciones de todas las regiones de América, organizadas según temática²³⁵. Cada una de ellas va acompañada de una pequeña introducción sobre su origen o sobre su descubrimiento por parte de Sandburg, la partitura con letra y acompañamiento al piano, y la letra completa al final, con una pequeña ilustración. Dicha estructura facilita su consulta a la hora de componer para cada tipo de western, según el lugar en el que se desarrolla la acción y el tipo de situaciones y personajes que en él aparecen. Un análisis en profundidad revela las similitudes de las canciones western de Tiomkin con las proporcionadas por estas fuentes, como la organización en versos de cuatro frases de ocho tiempos cada una, las armonías simples y el predominio de las tonalidades de Do, Sol y Fa mayor.

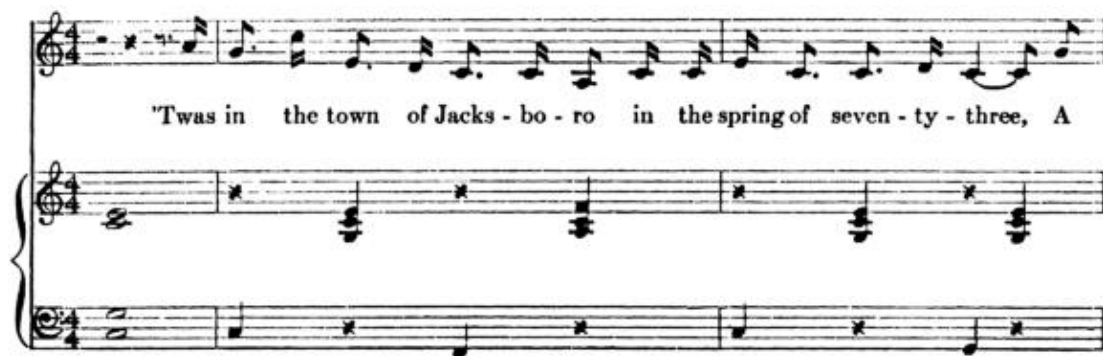


Figura 2.5: Primeros compases de la canción “Buffalo skinners” según el libro de Carl Sandburg *The American Songbag*. Tiomkin utilizó esta canción para componer algunos de los temas principales de *El Forastero* y *The Dude goes West* (Kurt Neumann, 1948).

Aparte de estas canciones, entre las que encontramos algunas de las que Tiomkin utilizaría posteriormente en sus bandas sonoras como: “Turkey in the straw”, “Oh bury me not on the lone prairie” o “Adelita”; Capra le introdujo en el mundo de Stephen Foster, por el cual sentía gran fascinación. Según el compositor Virgil Thomson, Foster

²³⁴ SANDBURG, Carl: *The American songbag*. Harcourt, Brace & Company, New York, 1927, p. VII.

²³⁵ Las canciones se agrupan en veinticuatro grupos: “Dramas and Portraits”, “The Ould Sad”, “Minstrel Songs”, “Frankie and her Man”, “Pioneer Memories”, “Tarnished Love Tales or Colonial and Revolutionary Antiques”, “Kentucky Blazing Star”, “The Lincoln and Hakses”, “Great Lakes and Erie Canal”, “Hobo Songs”, “The Big Brutal City”, “Prison and Jail Songs”, “Blues, Mellais, Ballets”, “The Great Open Spaces”, “Mexican Border Songs”, “Sourthem Mountains”, “Picnic and Hayrack Follies, Close Harmony, and Darn Fool Ditties”, “Railroad and Work Songs”, “Lumberjack, Loggers, Satonyboys”, “Sailorman”, “Bandit Biographies”, “Five Wars”, “Lovely People”, “Road to Heaven”. Véase SANDBURG, Carl: *The American...*, op. cit., pp. XIX-XXIII.

es: “parte de la cultura de todos los americanos”²³⁶. Según Tiomkin, un peso que Capra le cargaba a la espalda a la mínima oportunidad, y que tenía que soportar constantemente en cada emisora de radio²³⁷. Y no solo Capra, también David O. Selznick en *Duelo al sol* (King Vidor, 1946) le obligó a utilizar “Beautiful Dreamer” como leitmotiv del personaje de Laura Belle. Es de esperar, pues, que la influencia de Stephen Foster no fuera precisamente más allá de dichas obligaciones y de su estudio como parte de la historia musical americana²³⁸.

La indagación de Tiomkin en la música americana llegó mucho más allá. El encargo de la banda sonora de *Lobos del norte* (Henry Hathaway, 1938) le permitió explorar la música de los nativos americanos, que más tarde desarrollaría de forma personal en sus westerns. Su búsqueda no se limitó tan solo a fuentes etnográficas y etnológicas, para las cuales recurrió a la colección del Southwest Museum of the American Indian de Los Ángeles; sino que incluso tuvo contacto directo con nativos reales²³⁹.

Tiomkin no dejó ni un solo aspecto de la música americana al azar. Se había entusiasmado con el jazz, estudió en profundidad las canciones tradicionales de todos los rincones de Estados Unidos, se interesó por la música de los indios. Pero, ¿y la música culta americana? ¿Puso interés Tiomkin en estudiar a contemporáneos y compañeros en la industria cinematográfica como Aaron Copland, cuya influencia se le adjudica en varias composiciones? En su autobiografía no menciona su nombre ni el de ningún otro compositor de americana (Charles Ives o Virgil Thomson). No hace alusión a ellos cuando habla sobre su formación, experimentación, trabajo o gustos. Tan solo

²³⁶ NEZT, Richard: *Virgil Thomson: A Reader: Selected Writings, 1924-1984*. Routledge, New York, 2013, p. 111.

²³⁷ “Capra tenía una fascinación especial por las canciones de Stephen Foster, y al principio no las pude apreciar [...] La favorita de Capra era “Jeanie With The Light Brown Hair”, y estaba siempre detrás de mí para que la metiera en una banda sonora. Yo estaba obligado cuando podía, pero empecé a estar desesperadamente cansado de Jeanie”.

“En casa [...] puse la radio ¿y qué escuché? Jeanie. Cambie la emisora y probé con otra. Tras el noticiario venía la música. Jeanie de nuevo. Probé una tercera emisora y al poco, Jeanie con su cabello castaño claro y su exasperante melodía [...] parecía que los demonios se estaban burlando de mí”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 195 y 196.

²³⁸ Aparecen canciones de Stephen Foster en: *Juan Nadie, Caballero sin espada y War comes to America*, todas ellas de Capra, *Duelo al sol, so this is New York* (Richard Fleischer, 1948), *La pelirroja indómita* (Mervyn LeRoy, 1955), *Gigante* (George Stevens, 1956), *Ansiedad trágica* (Charles Marquis Warren, 1956), *Duelo de titanes* (John Sturges, 1957) y *El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1964). Los temas más utilizados son: “Jeanie with the light brown hair”, “Oh, Susanna!”, “Beautiful dreamer” y “Comptown races”.

²³⁹ Este aspecto será desarrollado más ampliamente en el capítulo 10.

expone que durante el concierto del estreno europeo de Gershwin en París, añadió una “pequeña pieza orquestal del modernista americano Copland”²⁴⁰.

En el caso de Copland, parece que Tiomkin conoció su etapa modernista. Por el tiempo en el que el concierto al que hace alusión tuvo lugar, en 1928, Copland aún no había compuesto las piezas que pasarían a la historia como referentes de la americana. Por entonces aún estaba en una etapa de coqueteo con las disonancias y tan solo empezaba a experimentar con la fusión entre modernismo y tradición. Sería en los años en los que Tiomkin comenzaba sus andanzas en el mundo del cine cuando Copland publicara sus más importantes trabajos dentro del terreno susodicho, lo que le permitió darse a conocer al gran público²⁴¹: sus ballets “Salon Mexico” (1936), “Billy the Kid” (1938), “Rodeo” (1942) y “Appalachian Spring” (1944), ganador del Pulitzer y premiado por el Círculo de Críticos Musicales de Nueva York; y “Fanfare for the common man” (1942). Mientras que para el cine realizaba *De Ratones y Hombres* (Lewis Milestone, 1939), *Sinfonía de la vida* (Sam Wood, 1940) o *El pony rojo* (Lewis Milestone, 1949), todas ellas dentro de su inconfundible estilo americano, que acabaría imponiendo una moda en Hollywood²⁴².

No hay datos ni testimonios que indiquen si Tiomkin asistió o no a los conciertos de Copland. Aunque cabe pensar, lógicamente, que si no estuvo presente, al menos escuchó su música con más o menos interés por su parte, pues Tiomkin estaba siempre a la última en lo que a música se refiere. Tampoco los hay que confirmen si estudió las partituras de Copland cuando compuso sus primeros westerns. Entonces, ¿hubo o no una influencia directa? La respuesta habría que buscarla en un análisis de estilo y de las posibles conexiones a través de terceros.

En primer lugar, hay que considerar una diferencia importante entre los dos compositores. Copland se dedicó en mayor parte a la música de concierto, mientras que será el cine el que otorgue el reconocimiento a Tiomkin. Esta circunstancia dificulta en cierta forma las comparaciones ya que la música para uno y otro campo es distinta.

²⁴⁰ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 140.

²⁴¹ Copland veía el año 1939 como un punto de inflexión en su carrera: “El año en el que mi nombre empezó a ser más conocido por el público americano”. Citado por CRIST, Elizabeth B. y SHIRLEY, Wayne: *The selected correspondence of Aaron Copland*. Yale University Press, New Haven, 2008, p. 121.

²⁴² El anterior estilo establecido, que Copland describía como ‘música general Dvorák-Tchaikovski’, fue reemplazado por la libertad de elegir entre todo tipo de estilos que pudieran evocar mejor un “paisaje específico”. El rango rítmico y de efectos instrumentales de Copland ‘se convirtió rápidamente en la moneda común de Hollywood’, y esa libertad ante la gran variedad se impuso durante las décadas siguientes. Véase AUSTIN, William W: “Copland, Aaron”, en SADIE, Stanley: *New Grove Dictionary of music & musicians*, Vol. 4. McMillan, London, 1995, p. 720.

También hay que tener en cuenta que la influencia suele darse en mayor medida en las generaciones posteriores que entre contemporáneos y, en este caso, también rivales en el mundo de la música cinematográfica.

En lo referente al estilo, encontramos ciertas confluencias en su formación. Ambos estuvieron en París durante los años veinte y se entusiasmaron con la obra de Debussy y Ravel. También durante la misma década, como Tiomkin, Copland empezó a interesarse por el jazz e introducir síncopas y *blue notes* en sus composiciones. En su caso con objeto de buscar un camino más americano. Y ambos compusieron música para ballets, lo cual les permitió una mejor adaptación a la hora de trabajar en el cine. Sin embargo, es precisamente en el empleo de las fuentes de la tradición americana en lo que difieren. Mientras que para Copland Stephen Foster era una fuente principal²⁴³, Tiomkin no era precisamente un fanático de sus canciones. Igualmente, mientras que Copland utilizó las canciones de Foster y otras canciones tradicionales americanas como préstamos para sus propias composiciones²⁴⁴, Tiomkin no empleó de forma sistemática este tipo de recursos²⁴⁵.

Centrándonos en el cine, medio común a ambos, Copland expuso en su libro *Cómo escuchar la música* cinco modos en los que la música sirve a la pantalla²⁴⁶:

1. Crear una atmósfera conveniente de tiempo y lugar: no caer en el error de utilizar el idioma romántico y postromántico para todo tipo de películas.
2. Subrayar los refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación.
3. Servir como una especie de fondo neutro: es decir, subordinarla a la narrativa visual.
4. Dar un sentido de continuidad.

²⁴³ En *Music and Imagination* (1952), Copland afirmaba: “Tenemos nuestro propio héroe nacional en Stephen Foster. Era escritor de canciones más que compositor, pero tiene una naturalidad y dulzura de sentimiento que transforma sus melodías en el equivalente de canción popular. Su simplicidad y sinceridad no son fáciles de imitar, pero es esa misma simplicidad y naturalidad la que inspira ciertos tipos de nuestra música del siglo veinte”. Citado por KOSTELANETZ, Richard: *Aaron Copland. A reader. Selected writings 1923-1972*. Routledge, New York, 2004, p. 72.

²⁴⁴ Ejemplo de ello son “Lincoln portrait” (1942), donde recurrió a canciones como “Springfield Mountain” y al minstrel de Stephen Foster “Camptown races”, o “Appalachian spring” (1944), en la que ni tan siquiera recurrió a variaciones. Véase AUSTIN, William W: “Copland...”, op. cit., p. 723. Incluso en sus composiciones para el cine utilizó este recurso, comprobable en el tema principal de *De Ratones y Hombres*, en el fragmento interpretado con el arpa de boca.

²⁴⁵ “No puedo recordar haber robado deliberadamente música de otros, excepto cuando ha sido de forma intencionada, legitimada y reconocida, como mis arreglos de música de Debussy para *Jennie* de David O. Selznick”. Véase TIOMKIN, Dimitri: “Composing for...”, op. cit., p. 18.

²⁴⁶ COPLAND, Aaron: *Cómo escuchar...*, op. cit., pp. 231-232.

5. Sostener la estructura teatral de una escena, y redondearla con un sentido de finalidad.

Además de ello, rechazaba los recursos del leitmotiv y el *Mickey-Mousing*, que veía como alteradores de dichos principios²⁴⁷. Tiomkin se aleja de su teoría en varios aspectos. Su música, más que limitarse a observar desde un segundo plano, se alza en igualdad con el guion. Consideraba, además, la música un elemento tan importante como la imagen, que no debía servir de mero acompañamiento. Por otra parte, sus partituras muestran una estrecha relación con la sincronización, y el leitmotiv forma parte intrínseca de sus composiciones para el cine, lo cual incide en la ocasional ruptura de la continuidad²⁴⁸.

Yendo un poco más allá, el análisis de las composiciones de uno y otro, dentro de lo que podemos considerar western, revela datos destacables. Mientras que en el sentido armónico ambos se expresan con la simpleza característica de la música americana, cuando se trata de la orquestación se observan diferencias destacables²⁴⁹. Ambos hacen un uso extensivo de la sección de metal y percusión, pero Tiomkin, en general, además de dedicar mucho menos espacio a la sección de cuerdas que el americano, emplea una percusión mucho más variada²⁵⁰, da gran protagonismo al piano, e introduce en mucha mayor medida instrumentos tradicionales de diferentes culturas, acudiendo casi siempre a coros masculinos o femeninos, que en la música de cine de Copland no aparecen²⁵¹. Este elemento vocal y de folclore dota a sus partituras de un color particular e inconfundible. Las similitudes son, por tanto, menores de lo que

²⁴⁷ BICK, Sally: "Copland in Hollywood". En DICKINSON, Peter (Ed.): *Copland connotations: Studies and interviews*. The Boydell Press, New York, 2004, p. 53.

²⁴⁸ No solo en el sentido continuo de repetición sin avance y desarrollo que se observa en algunos de sus westerns, sino en escenas concretas, como por ejemplo, la escena de *Duelo al sol* en la que Jesse y Perla hablan en el establo, donde la alternancia de varios leitmotivs hace que el tema musical sea un tanto inconexo en sí mismo.

²⁴⁹ Tiomkin no solía orquestar sus propias composiciones, pero en sus partituras aparecen numerosas anotaciones de instrumentos. Así mismo, contó durante toda su carrera con un equipo de fieles orquestadores que conocían su estilo a la perfección.

²⁵⁰ En el tema principal de *El pony rojo*, Copland utilizó cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones y una tuba, mientras que Tiomkin suele otorgar un mayor protagonismo a la trompeta dentro de esta sección, y poner un énfasis especial en la percusión, en la que incluye gran variedad de instrumentos: tímpano, címbalo, tambor, tom-tom, xilófono, marimba, gong, varios tipos de campanas...

Dentro del metal, Copland tenía predilección por el trombón y, sobre todo, por la trompa: "Si existe algún sonido más noble que el de ocho trompas que cantan al unísono y *fortissimo* una melodía yo no lo he odiao jamás". Véase COPLAND, Aaron: *Cómo escuchar...*, op. cit., p. 97.

²⁵¹ No así en su música para concierto. Aun no siendo una característica destacada de su estilo, podemos encontrar piezas como "Four motets" (1921), "In the begining" (1947) o "Canticle of freedom" (1955), en las que la voz humana es una parte importante. De hecho existe, como ejemplo de este aspecto de su música, un CD editado por Koch International Classics en 2007, titulado *Aaron Copland, Works for Chorus*.

podiera esperarse, pues los parámetros más coincidentes como la simpleza y claridad armónica pertenecen a la tradición anterior a Copland, la cual sí fue fuente de estudio confirmada de Tiomkin.

Si en términos generales el estilo personal de Tiomkin no parece tener grandes similitudes con el de Copland, cabría preguntarse qué papel jugaron las terceras personas que trabajaron con ellos a la hora de adjudicar a Tiomkin la influencia de Copland en sus composiciones. Ambos colaboraron con William Wyler y Lewis Milestone. Tiomkin trabajó para Lewis Milestone en *Unidos por la fortuna* (1940) solo un año después de que Copland compusiera *De ratones y hombres*. Pero tanto la historia como el tono de las películas son totalmente diferentes, por lo que no parece que el director pusiera la música de Copland como referencia. Además, Milestone solía dejar libertad a los compositores a la hora de trabajar²⁵², con lo que la exposición de *temp tracks* no estaría contemplada. Ese mismo año de 1940 Tiomkin compuso su primer western, *El forastero*, de William Wyler, con quien Copland trabajaría nueve años más tarde en *La heredera*. La música de este western, más allá del uso de canciones tradicionales como base para algunos temas, tiene poco que ver con un Copland que aún no había compuesto sus obras más importantes dentro de la americana. Ni la participación de Alfred Newman, compositor mucho más afín a su compatriota, o el hecho de que Lewis Milestone fuera consejero del productor Samuel Goldwyn²⁵³, le otorga ese sentido de similitud.

Por otra parte, la música de algunos de los mejores westerns de la historia estuvo pensada en primera instancia para ellos. *Río Rojo* (Howard Hawks, 1948), a la que se le suele adjudicar erróneamente la influencia de Copland²⁵⁴, fue pensada para el compositor americano, que acababa de ganar el Pulitzer. Sin embargo, fue el mismo director el que rechazó la propuesta, eligiendo en su lugar a Tiomkin, con quien ya había trabajado en *Sólo los ángeles tienen alas* (1939)²⁵⁵. De nuevo, aunque en términos

²⁵² En una carta dirigida a Virgil Thomson, Copland contaba: “Trabajé con Lewis Milestone quien me dejó hacer lo que quisiera. No había un director musical en el estudio de Hal Roach donde se rodó *De Ratones y Hombres*, por lo que no hubo el ‘consejo’ habitual. En otras palabras, tuve las condiciones ideales”. Citado por CRIST, Elizabeth B. y SHIRLEY, Wayne: *The selected...*, op. cit., p. 132.

²⁵³ FIELDS, Armand: *Fred Stone: circus performer and musical comedy star*. McFarland & Company, Jefferson, 2002, p. 277.

²⁵⁴ KALINAK, Kathryn: *Film music...*, op. cit. pp. 66-67; KALINAK, Kathryn (Ed.): *Music in the western...*, op. cit., p. 4.

²⁵⁵ MCCARTHY, Todd: *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*. Grove Press, New York, 1997, p. 419.

generales se dice que es la más cercana al estilo de Copland, la influencia vendría dada, en todo caso, por la americana en general, más que por un compositor en particular.

Años más tarde, convertidos en referentes, Copland de la americana y Tiomkin de la música del western, fueron las primeras opciones de dos de los westerns que marcarían las pautas del género hasta los años ochenta: *Horizontes de grandeza* (William Wyler, 1958) y *Los siete magníficos* (John Sturges, 1960). Finalmente, la suerte recayó en Jerome Moross y Elmer Bernstein respectivamente²⁵⁶. En ambos casos, las razones de la no adjudicación fueron diferentes para uno y otro compositor. En *Horizontes de Grandeza*, fueron los propios músicos los que rehusaron. Copland evitando repetirse a sí mismo. Tiomkin por estar demasiado ocupado con otros encargos. En *Los siete magníficos*, fue el director el que acabó decidiendo. No estaba de acuerdo con la opción de Tiomkin de introducir una canción. Copland fue tan solo una posibilidad. En la primera, Moross acabaría inspirándose en la música de Tiomkin para *Duelo al sol*. En la segunda, no cabe duda que Bernstein tuvo en mente a su maestro Aaron Copland.

Por último, coincidencias del destino les llevaron a cruzarse en varias ocasiones en la gala de los Oscar. La primera en 1940, donde Copland competía con *De ratones y hombres* y Tiomkin con *Caballero sin espada*. Dicha competencia se volvería a repetir tres años más tarde. Esta vez con *La estrella del norte*, por parte del americano, y *Soberbia* (Albert Lewin), por la del Ucraniano. El encuentro final tendría lugar en 1949, donde Copland se alzó con la estatuilla por *La heredera*, mientras que Tiomkin y su música para *El ídolo de barro* (Mark Robson, 1949) se iban de nuevo de vacío.

Dicho esto, Tiomkin y Copland parecen más compañeros y rivales que focos de influencia para ellos mismos. Es imposible negar ciertas similitudes entre ambos, probablemente debidas a las convenciones de la nueva música cinematográfica del western que empezaba a gestarse. Prueba de ello son los primeros westerns de Tiomkin, los pertenecientes a la década de los cuarenta: *El forastero*, *Duelo al sol*, *The Dude goes West*, *Río Rojo* y *Canadian Pacific*. En todos ellos, como en muchas de las piezas de la americana, las canciones tradicionales hacen su aparición de alguna manera –en ocasiones por imposición-, ya sea como cita, como base para la composición de temas,

²⁵⁶ WHITMER, Mariana: *Jerome Moross's...*, op. cit., pp. 71-72; HANNAN, Brian: *The making of The magnificent seven*. McFarland & Company, Jefferson, 2015, p. 122.

o en forma de arreglo²⁵⁷. A partir de la década siguiente, cuando Tiomkin y el cine en general tomen un camino más independiente, el compositor desplegará un estilo totalmente diferente, alejado de la americana y de la corriente imperante en el western²⁵⁸.

Pero tampoco podemos negar que ambos crearon tendencia por sí mismos. Dos tendencias bien diferentes y claramente distinguibles. Cuando otro compositor se inspiraba en Tiomkin, incluso cuando la referencia era *Río Rojo* o *Duelo al sol*, no se hablaba del influjo de Copland, sino únicamente del ucraniano. Cuando la fuente principal era la música del americano, el nombre de Tiomkin quedaba lejos a la hora de enumerar las influencias. Copland subrayó y elevó las características de su país. Tiomkin reinventó su propio y personal Oeste desde la propia tierra americana.

2.1.3. Estilo cinematográfico o dramático

Este epígrafe hace referencia a todos aquellos aspectos de la carrera y la vida de Tiomkin que pudieron tener alguna influencia a la hora de enfrentarse a las necesidades dramáticas que precisa una partitura para el cine. La adquisición de los conocimientos y habilidades necesarias para ello no fueron fruto específico de su introducción en Hollywood, sino que desde muy joven fue construyendo una base que, inconscientemente, le llevaría a dominar la técnica de las bandas sonoras.

El ballet es, junto a la ópera, el tipo de composición musical que más se asemeja al cine. También es una de las manifestaciones más destacadas del arte ruso. Tiomkin, como alumno del conservatorio más apegado a la tradición, no podía más que estar familiarizado con este tipo de música. Cuánto más cuando posteriormente se casó con la bailarina y coreógrafa Albertina Rasch. Él mismo reconocería la importancia que este arte tuvo para su carrera en el cine:

²⁵⁷ En *El forastero* y *The Dude goes West*, un arreglo de la canción “Buffalo skinners” sirve como motivo de los colonos y del inicio de la aventura del Oeste, respectivamente. En esta última, también contemplan dicha función de motivo otras canciones como “Old than tucker” o “Trail to Mexico”. Por otra parte, en *Duelo al sol* y *Río Rojo*, son las citas de “Beautiful dreamer” y “Oh Susanna!” las que recorren algunos de los temas principales.

²⁵⁸ La opinión de Christopher Palmer reafirma esta teoría: “Ciertamente recibió esta tradición, trabajando dentro de sus límites, y sus primeros westerns (*Río Rojo* y *Duelo al sol*) emplean esas convenciones; pero rápidamente estampó en ellos su propia marca distintiva, y trabajos posteriores como *Duelo de titanes* y *El último tren de Gun Hill* carecen casi por completo del estereotipo de Hollywood”. Véase PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., p. 62.

“Tras algunos años componiendo sinfonías y música de concierto, empecé a interesarme por el ballet. Siempre había sido una de mis artes favoritas, pero en aquel momento de mi vida empezó a fascinarme la sorprendente correlación del sonido y la vista, la música y el movimiento, que es la esencia del ballet... escribí considerablemente para el ballet... pienso en ello como mi introducción a la composición de música de fondo”²⁵⁹. Tanto es así que pensaba en las películas como en “un ballet con diálogo”²⁶⁰.

En 1925 el productor de Broadway Morris West ofreció a Tiomkin y Khariton la oportunidad de realizar una gira de vaudeville por Estados Unidos acompañando al conjunto de bailarinas de Albertina Rasch. La carrera y la vida de Tiomkin tomarían a partir de entonces un camino inesperado que daría sus frutos en el futuro: “La experiencia del vaudeville fue una buena escuela... el paso del tiempo me ha hecho darme cuenta cada vez más del valor de esos seis meses de incesante contacto con las audiencias, observando sus formas, midiendo sus reacciones a la música”²⁶¹.

Su matrimonio con Albertina años después sería la confirmación de esta nueva senda²⁶². No solo le permitió seguir componiendo piezas para sus espectáculos, con el consiguiente aprendizaje y la posibilidad de reutilizarlas posteriormente en sus bandas sonoras²⁶³, sino que también fue ella la que le introdujo en el mundo del cine. La obligación de ajustar los tiempos a los de las bailarinas, de adaptar la música a sus movimientos, así como los experimentos que realizaba durante los ensayos y entrenamientos de Albertina, fueron lecciones valiosas para Tiomkin²⁶⁴. Como también lo fue la insistencia de esta para que mostrase su trabajo a los estudios. Tarea nada fácil: “Yo, un concertista de piano, debía ir a los productores y mostrarles mi música como un

²⁵⁹ TIOMKIN, Dimitri: “Composing for...”, op. cit., p. 19.

²⁶⁰ Ibidem, p. 19.

²⁶¹ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 125.

²⁶² Se casaron en mayo de 1926 en Nueva York.

²⁶³ Tiomkin recordaba que durante finales de los años veinte y principios de los treinta: “Estuve escribiendo piezas para piano, para voz, para orquesta, algunas serias, algunas populares, algunas ‘jazzy’... el resto de mis composiciones estaban apiladas y llenaban baúles. Más tarde, escarbé entre ellas, obteniendo música antigua que podía utilizar en mis bandas sonoras”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 153.

²⁶⁴ La incursión de Tiomkin en Broadway fue muy bien recibida por la prensa, en la cual se destacaban dos facetas que le acompañarán durante toda su carrera: “En la adaptación de su formación clásica al nuevo medio, Tiomkin ha demostrado una gran comprensión del espíritu de la época, reflejándolo en su música”. Véase “Dimitri Tiomkin, a new Broadway personality”. *The New Leader*, April 9, 1932, p. 4.

pianista haciendo promoción de una canción de Tin Pan Alley, ¡No! ¡Por Glazunov y Busoni, no!”²⁶⁵. Finalmente, ella salió victoriosa. Tiomkin también²⁶⁶ (Fig. 2.6).



Figura 2.6: Dimitri Tiomkin (al piano, a la izquierda) y la compañía de ballet de Albertina Rash en el Hipódromo de Nueva York. Espectáculo para el que transcribió para dos pianos *Rhapsody in Blue* de Gershwin. Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

El Crack de 1929 había acabado con los recitales y los espectáculos de Broadway. Albertina encontró un lugar seguro en el cine que, lejos de caer en la depresión, estaba viviendo un momento dorado. La llegada del sonoro trajo consigo una ingente cantidad de musicales, en los cuales las coreografías espectaculares eran las protagonistas absolutas. El ballet de Albertina fue bien recibido en Hollywood, donde apareció en numerosas producciones, la mayor parte de ellas de Metro Goldwyn Mayer,

²⁶⁵ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 153. El concepto del compositor de cine, aun décadas más tarde de esta exclamación de Tiomkin, era visto de forma negativa por algunos hombres del mundo de la música. Prueba de ello es el artículo publicado en la revista de música *High Fidelity* por Murray Schumach, en el cual incluso ponía como ejemplo a Tiomkin: “los compositores suelen ser buenos ejecutantes. Pero creo que son demasiado ansiosos para interpretar con seguridad. Consecuentemente, cuando separamos su música de la película, excepto por pequeños fragmentos, es débil. El señor Tiomkin, por ejemplo, en su música para *Gigante* (Capitol W773), no deja duda en cuanto a exteriores para vaqueros o momentos románticos de relax con débiles violines. Puede estrellarse y llorar con la melodía. Pero en una segunda escucha, la superficialidad se hace obstruida”. Véase SCHUMACH, Murray: “The music between”. *High Fidelity*, April, 1957, p. 85.

²⁶⁶ Hacia el final de su carrera, Tiomkin defendía con uñas y dientes a los compositores de cine de las críticas venidas del mundo musical: “Si los compositores de Hollywood están condenados a crear temas para sus héroes y heroínas dramáticos, deben estar satisfechos en el Valhalla con Wagner. No estoy comparando *Solo ante el peligro* con “Sigfrido”, pero ello ilustra el principio artístico. Si un crítico está empeñado a clasificar Hollywood como un desierto artístico, debe estar dispuesto a admitir que como en el desierto, hay flores exóticas y sorprendentes”. Véase TIOMKIN, Dimitri: “The music in...”, op. cit., p. 8.

estudio caracterizado por el esplendor de sus musicales. No pasaría mucho tiempo hasta que Tiomkin empezara a poner música a sus números²⁶⁷. La puerta estaba abierta. Dos años después de su debut en Hollywood, en 1931, Tiomkin consiguió su primer contrato para una banda sonora completa. Curiosamente no con la Metro, sino con Universal, para la película *Resurrección*, dirigida por Edwin Carewe.

Sin embargo, esta no fue la primera experiencia directa de Tiomkin con el cine. Mucho antes, en sus años de estudiante en el conservatorio, trabajó como pianista en las proyecciones de cine mudo. El acompañamiento musical del cine silente en Rusia era parte importante de la experiencia cinematográfica. Tanto es así que llegó a convertirse en un género independiente que recibía críticas específicas por parte de especialistas en el campo de la música y el cine. Pese a la existencia de *music sheets* y a que ya en 1908 se empezó a componer música específica para las películas²⁶⁸, una de las formas de acompañamiento más valoradas era la improvisación al piano.

El público asistía o no a una proyección según el pianista²⁶⁹. Y estos, o al menos aquéllos cuya capacidad se lo permitía, respondían a tal demanda con habilidad. Alexander Aroshchenko, periodista y acompañante musical, enumeraba las cualidades que debía tener un buen pianista a la hora de improvisar para el cine:

“No debe verse limitado por las leyes de la música abstracta y debe basar su método en excepciones a estas leyes. Extender y abreviar frases y oraciones, desplazar compases, cambiar constantemente el ritmo de la melodía y los acordes disonantes en los movimientos contrapuntísticos; decidir modulaciones armónicas; utilizar efectos de sonido y timbres de nuevos instrumentos; sonidos de voces; y mucho más. Todo esto les permite intensificar la impresión de la acción en pantalla”²⁷⁰.

²⁶⁷ La lista de piezas que compuso Tiomkin para los números de Albertina en el cine es la siguiente: “Love ballet” para *Devil-may-care* (Sydney Franklin, 1929), “Blue daughter of heaven” y “Ballet music” para *Lord Byron of Hollywood* (Harry Beaumont y William Night, 1930); “Fashion ballet” y “Mars ballet” para *Novias ruborosas* (Harry Beaumont, 1930); “Ballet music” para *La canción de la estepa* (Lionel Barrymore, 1930); *Snow* y *Violin* para *Broadway to Hollywood* (Willard Mack y Jules White, 1933); y “Chinese scherzo” y de nuevo “Blue daughter of heaven” para *Roast beef and movies* (Sam Baerwitz, 1934); todas ellas para Metro Goldwyn Mayer.

²⁶⁸ La primera película rusa con música original fue *Stenka razin* (Drankov, 1908), para la que Mikhail Ippolitov-Ivanov, discípulo de Rimsky-Korsakov, compuso un tema basado en una canción tradicional. Véase TSIVIAN, Yuri: *Early cinema in Russia and his cultural reception*. Routledge, Ney York, 1994, pp. 78 y 91.

²⁶⁹ En 1915, en una crítica del *Rostov-on-don Journal* se podía leer: “Muy a menudo uno oye a la gente decidir a qué cine ir dependiendo del acompañante que toque”. Véase, Yuri: *Early cinema*, op. cit., p. 81.

²⁷⁰ Citado por TSIVIAN, Yuri: *Early cinema*, op. cit., p. 99.

La velocidad de proyección de las películas y la moda, a partir de 1906²⁷¹, de introducir efectos de sonido lo confirman. ¿Puede haber una escuela mejor para un futuro compositor de música de cine?

Escuchando la música de Tiomkin, se pueden adivinar varios rasgos que tuvieron, o pudieron tener, su origen en esta etapa. En primer lugar, la habilidad de adaptarse a la imagen y al movimiento, destreza que aumentará con sus incursiones en el ballet. En segundo lugar, la creatividad a la hora de crear efectos de sonido y de experimentar con los timbres, tan característica de su producción²⁷². En tercer lugar, la capacidad de improvisación y la inventiva²⁷³. Y en cuarto lugar, la concepción de bandas sonoras basadas en una canción o un tema principal que acompaña el argumento a lo largo del metraje.

Este último aspecto, una de las características más reconocidas de Tiomkin, fue habitual en los inicios del cine ruso. Desde *Stenka razin*, muchas de las composiciones originales para el cine mudo soviético estuvieron basadas en variaciones sobre un tema que se iban repitiendo durante la película. Incluso muchas de estas películas tomaban por título el de la propia canción, como más tarde se hará constantemente en Hollywood. En este sentido, las palabras del crítico e historiador del teatro ruso I. N. Ignatov, pueden resultar sorprendentes:

“Coges dos o tres versos y compones una historia correspondiente con el tono de los mismos. En el momento clave, cuando la acción se acercaba al desenlace, las palabras de la balada eran visualizadas en los intertítulos y la película terminaba. La balada empezaría con las palabras ‘Driver, don’t flog the horses!’²⁷⁴, y ese sería también el título de la película. Un hombre mayor se había enamorado de una chica joven; él pensaba que ella también le amaba; que había redescubierto su juventud; que su vida era

²⁷¹ Tal es así que incluso algunas películas, como es el caso de *Lumbering Russia has stirred to defend the sacred cause* (B. Svetlov y G. Insarov, 1916), fueron distribuidas junto con un guion de efectos de sonido. Véase TSIVIAN, Yuri: *Early cinema*, op. cit., pp. 100-101.

²⁷² En este sentido resulta curiosa la anécdota que cuenta Tiomkin en su autobiografía: “En una escena de una película de Max Linder, una escena de un plano cerrado de una mujer recibiendo una descarga, su cabeza iba y venía. Mientras tocaba, no podía dejar de voltear la cabeza y emitir terribles gruñidos y ruidos. La audiencia rompió a carcajadas. El dueño del teatro me pidió que lo hiciera en cada espectáculo”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don’t...*, op. cit., p. 24. Las películas *Dillinger* (Max Nosseck, 1945), *Río Rojo* o *Río de sangre* (Howard Hawks, 1952), son ejemplo del posterior uso de esta habilidad en el cine.

²⁷³ “Tras esta experiencia (acompañar las películas del cómico Max Linder) aprendí que era más fácil, para mí, improvisar que recordar o usar trozos de música de los clásicos u otras fuentes”. Véase TIOMKIN, Dimitri: “Composing for...”, op. cit., p. 19.

²⁷⁴ “¡Conductor, no azotes a los caballos!”.

maravillosa. Todo caricias y amor. Pero entonces oía una conversación entre la chica joven y su hijo, y se daba cuenta de que sus esperanzas se habían desvanecido. Solo, tomaba el camino de vuelta a casa, y el conductor de la troika fustigaba a los caballos: ‘Driver, don’t flog the horses!’. No tengo prisa por llegar a ninguna parte ahora. Ya no tengo a nadie a quien amar”²⁷⁵.

Otra característica de Tiomkin en relación con el cine, por la cual se le ha tachado de compositor comercial en multitud de ocasiones, puede sonsacarse de estas experiencias: la capacidad para sacar el mayor rendimiento económico posible a su trabajo. Un instinto que dio sus primeras señales en su etapa parisina: “El dinero no parecía tan importante como los ideales del arte en los que había sido educado, la creencia de que lo único que contaba era el mayor logro del que uno era capaz [...] pero ahora Raskov (Khariton) presentaba una tentación [...] por primera vez fui seducido por el atractivo del dinero. Un instinto latente estaba despertando en mí”²⁷⁶.

La búsqueda de una reacción por parte de los espectadores que asistían a las proyecciones de cine mudo en las que él tocaba le descubrió el poder del espectáculo. Un poder cuya efectividad quedaría demostrada en sus años de vaudeville²⁷⁷, y que él mismo llegaría a perfeccionar con la experiencia hasta convertirse en el compositor que descubrió a Hollywood el potencial comercial de las bandas sonoras²⁷⁸. Ya daba señales de ello cuando en una de sus primeras incursiones en la industria decidió promocionar la película *Novias ruborosas* ofreciendo un espectáculo en directo en el Hollywood Bowl del “Mars ballet”, el cual aparecería posteriormente en la cinta. Pero el punto culminante que cambiaría por completo las estrategias de los estudios llegaría con *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) y la canción “Do not forsake me oh my

²⁷⁵ Citado por TSIVIAN, Yuri: *Early cinema...*, op. cit., pp. 91-92.

²⁷⁶ TIOMKIN, Dimitri. y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 97-98.

²⁷⁷ “Desde los primeros ensayos nos dimos cuenta de que para tocar el piano en el vaudeville la perfección no era suficiente. Se requería talento para el espectáculo”. Véase TIOMKIN, Dimitri. y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 114.

²⁷⁸ Franz Waxman, ganador de dos Oscar a mejor banda sonora por *El Crepúsculo de los Dioses* (Billy Wilder, 1950) y *Un Lugar en el Sol* (George Stevens, 1951), afirmaba: “A juzgar por las cartas que muchos de los compositores están recibiendo constantemente, la gente ha ido a ver la misma película tres, cuatro y cinco veces a fin de escuchar la banda sonora. Hay cientos de cartas en los archivos de varios departamentos musicales en los estudios de Hollywood de gente pidiendo copias y grabaciones de los temas de la música de las películas”. Citado por KARLIN, Fred: *Listening...* op. cit., p 227. Por su parte, Murray Schumach, en un artículo para la revista *High Fidelity*, afirmaba que el cine siempre había hecho un uso especial de la música, pero que fue por entonces –años cincuenta- cuando se descubrió su verdadero potencial comercial: “la industria cinematográfica ha buscado soporte y consuelo en un tipo especial de música –el *nickelodeon*, la orquesta, y ahora la banda sonora-. Lo asombroso, pues, no es que los magnates del cine se involucren en el negocio discográfico, sino que no lo hicieran antes”. Véase SCHUMACH, Murray: “The music...”, op. cit., p. 85.

darling”. La canción no solo resucitó la carrera del cantante Tex Ritter, sino que se grabaron numerosas versiones: Frankie Laine, Tex Ritter, Billy Keith, Lita Rose, Bill Hayes, Fred Waring, Walter Brennan, Sons of the Pioneers... alcanzó el puesto número diez en la lista de éxitos del Reino Unido en 1952²⁷⁹, ocupa el puesto número seis en la lista realizada por *Western Writers of America* de las cien mejores canciones western de la historia²⁸⁰, y fue, ante todo, la culpable de que fueran las películas musicadas por Tiomkin de las primeras en las que aparecía la edición discográfica de la banda sonora en los títulos de crédito²⁸¹ (Fig. 2.7). Después vendrían *Duelo de Titanes* (John Sturges, 1957), *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959) o *El Álamo* (John Wayne, 1960), con sus consecuentes éxitos musicales. Tiomkin abría así el camino hacia una nueva era de la música de cine. Y sin embargo, no todo era dinero: “Cuando digo que escribo música solo por dinero no es del todo cierto. La música de cine me da muchas oportunidades de componer en el mejor estilo de que soy capaz”²⁸². Y así lo hizo, no solo en las grandes producciones y películas más recordadas, sino incluso en las películas de menor presupuesto y otras hoy poco conocidas. Lo comercial no siempre está reñido con la calidad²⁸³.

En relación con lo anterior, cabría hacer mención a la situación de Tiomkin como compositor independiente. Durante sus años de recitales y vaudevilles adquirió unas habilidades sociales que serían imprescindibles en su etapa hollywoodiense. Ello le permitió labrarse una carrera como compositor independiente que le permitió alejarse

²⁷⁹ “Top 30 1952”. *UK.Charts.Top-Source.info*. <http://www.uk-charts.top-source.info/top-30-1952.shtml> (Consultada el 5/06/2015).

²⁸⁰ En esta lista se encuentran, además: *Ballad of the Alamo* en el puesto 31, *My Rifle, My Pony and Me* en el 42 y *Gunfight at the OK Corral* en el 50. Véase KANSAS, Jack: “The top 100 western songs”. *American Cowboy*, November 8, 2010. <http://www.webcitation.org/6RjFQXqGy> (Consultada el 5/06/2015).

²⁸¹ COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría...*, op. cit., p. 119.

²⁸² TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 220.

²⁸³ De hecho, debemos tener en cuenta que una de las justificaciones de la existencia de música en el cine fue su capacidad para atraer al público, lo que desembocaba en mayores ganancias para los productores. El negocio, por tanto, es intrínseco a la música cinematográfica. Véase SANJEK, Russell: *American popular music and his business: the first four hundred years*. Vol. III. From 1900-1984. Oxford University Press, Oxford, 1988, p. 48. Además, el mismo Tiomkin, defendiendo la calidad de la música de cine, y haciendo ver hasta dónde ha llegado su aportación a ella, aseguraba que: “La música y las canciones de cine han ido ganando aceptación. Las listas de ventas de álbumes de las revistas demuestran que un 20% de los favoritos son de películas. Muchas bandas sonoras vendidas al año, como la clásica”. Véase TIOMKIN, Dimitri: “The music...”, op. cit., p. 7.

de los cánones impuestos por los estudios y adquirir una mayor libertad, siempre dentro de los límites impuestos por los directores y productores para los que trabajó²⁸⁴.



Figura 2.7: Títulos de crédito iniciales de Amazonas negras (Don Weis, 1954), donde aparece la compañía discográfica del cantante, que se editará la *title song* de la película.

Su condición de independiente unida a su olfato comercial, llevaron a Tiomkin a asegurarse, desde bien temprano, no solo el derecho a elegir sus proyectos y trabajar donde y cuando quería, sino también la originalidad y los derechos de su música. Unos derechos que durante la historia de la música cinematográfica –incluso en la actualidad– han estado controlados por los estudios. De ahí que se mostrara extremadamente exigente y cuidadoso a la hora de firmar sus contratos y exigir sus derechos. Así lo demuestra, por ejemplo, la carta del bufete de abogados Zagon, Aaron and Sadler, confirmando a Tiomkin que el copyright de la canción “Matamoros” sería exclusivamente suyo, al haberla registrado sin la letra²⁸⁵; telegramas en los que se pide para el compositor un crédito por separado al inicio de la película o se especifican ciertos temas referentes a los derechos de la música²⁸⁶; o los contratos en los que el mismo Tiomkin tacha a lápiz los puntos donde se le exige exclusividad en el trabajo,

²⁸⁴ Este aspecto se desarrollará con mayor profundidad en los capítulos 5 y 6.

²⁸⁵ USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Dakota Lil, Box 14. Letter from Harold E. Aaron to Dimitri Tiomkin. Sep 6, 1949.

²⁸⁶ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Paramount Pictures contract summaries, Tiomkin, Dimitri, Box 16, f. 1520. Telegram from Louis R. Lipstone to Sidney Justin. Sep 9, 1953.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Paramount Pictures contract summaries, Tiomkin, Dimitri, Box 16, f. 1520. Telegram from Roy F. Jastad to Sidney Justin. Feb 27, 1956.

donde el estudio o productor se reservan el derecho de cambiar, adaptar, añadir o arreglar su música, o donde le obligan a cederle todos los derechos²⁸⁷.

Finalmente cabría comentar el proceso de composición que fue desarrollando y perfeccionando a lo largo de su carrera²⁸⁸. Cuando Tiomkin recibía un proyecto, al contrario que algunos de sus colegas, como Max Steiner²⁸⁹, si leía el guion. Y no solo eso, también leía los libros en los que estaban basados si era necesario, e incluso esperaba fases avanzadas de post producción para acumular la mayor cantidad de información posible²⁹⁰, una estrategia necesaria a la hora de componer canciones acordes con el argumento y afrontar partituras con un tema que va siguiendo la historia. Esta primera fase era completada con la búsqueda personal de fuentes y la experimentación²⁹¹. Su profesionalidad e implicación en el proceso de composición, al que se dedicaba desde la misma fecha del contrato²⁹², le permitieron trabajar de forma continuada y en un gran número de proyectos al año, llegando a participar hasta en nueve producciones en 1952 y ocho en 1953²⁹³.

²⁸⁷ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, King Bros. Production Records, DRUMS IN THE DEEP SOUTH - Tiomkin, Dimitri, Box 17, f.258. Dimitri Tiomkin's contract for Drums in the Deep South. Dec 12, 1950, pp. 2 y 3.

²⁸⁸ Sería interesante indagar sobre la relación de Tiomkin con la teoría de la música cinematográfica, especialmente cuando el primer libro sobre la materia fue editado en ruso por Leonid Sabaneev, con cuya teoría tiene bastantes puntos en común.

²⁸⁹ Max Steiner no solía leer los guiones de las películas para las que componía música: "Prefiero abordar la película sin prejuicio alguno... por lo que simplemente no leo guiones a no ser que sea absolutamente necesario para quizás una canción escrita para la película con alguna pregrabación". Citado por WEGELE, Peter: *Max Steiner...*, op. cit., p. 8.

²⁹⁰ PRESSER, Theodore: *Etude: The Music Magazine*. Vol. 71. T. Presser Company, Montgomery, 1953, p. XI; SCHROEDER, David: *Hitchcock's ear...*, op. cit., p. 107; TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit. p. 169.

²⁹¹ Ejemplo de ello es la exploración de la música de los nativos Americanos para películas como *Lobos del Norte* y *Río de Sangre*. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op.cit., pp. 96-98; y la fotografía de Enerst Bachrach: "Dimitri Tiomkin examines Native American instruments for The Big Sky". RKO, 1931. <http://www.dimitritiomkin.com/photo-gallery-2/photo-gallery/nggallery/image/dimitri-tiomkin-examines-native-american-instruments-for-the-big-sky-1951>

(Consultada el 23/11/2015). La fotografía se reproduce y analiza en el apartado dedicado a los indios.

²⁹² Algo que queda confirmado, por ejemplo, en la correspondencia de la producción de *Gigante*, donde las fechas del contrato y las de las diferentes cartas y telegramas relacionadas con los avances del trabajo Tiomkin, son realmente cercanas. AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 642. Dimitri Tiomkin's contract for Giant. Jun 6, 1955.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Letter from Dimitri Tiomkin to George Stevens (s.f.).

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Music plot (From estimating script dated 10/22/54). Feb 8, 1955, pp. 1-3.

AMPAS, Margaret Herrick Library., Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 642. Telegram from Ray Heindorf to J. L. Warner. Jan 4, 1956.

²⁹³ En 1952: *Río de sangre* (Howard Hawks), *El último baluarte* (Roy Rowland), *Alcoba nupcial* (Irving Reis), *The happy time* (Richard Fleisher), *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann), *The lady in the iron mask* (Ralph Murphy), *Motín* (Edward Dmytryk), *My Six Convicts* (Hugo Fregonese) y *Trampa de acero* (Andre L. Stone).

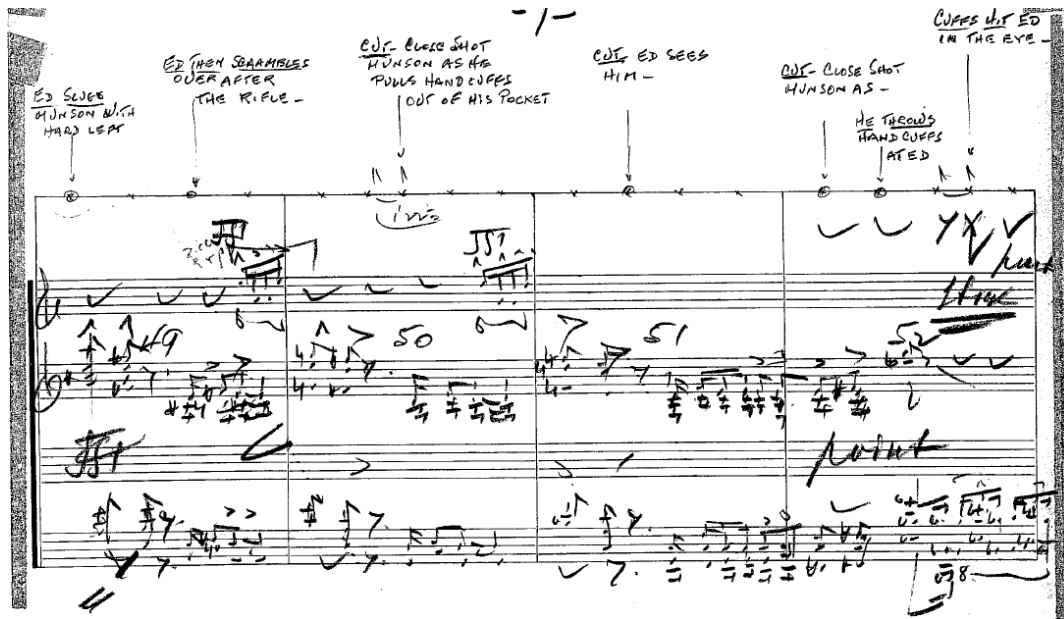


Figura 2.8: Detalle de una de las peleas de *Una bala en el camino* (1954). Fuente: USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *A Bullet is Waiting*, Music Box *A Bullet is Waiting*. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

Tiomkin componía siempre para piano. Sin embargo, sus bocetos originales desprenden gran cantidad de información, al incluir cientos de anotaciones referentes tanto a la instrumentación como a la acción. Del primer aspecto destacan aquellas películas con una instrumentación de carácter especial, como *Río Bravo*, donde se pueden leer notas acerca de instrumentos tan interesantes como el cencerro²⁹⁴. En cuanto a la acción, son especialmente interesantes las partituras de dos de sus westerns menos conocidos: *The Dude goes West* y *Una bala en el camino*. El detalle es tan cuidado que los bocetos adquieren carácter visual, especialmente *Una bala en el camino*, donde se puede seguir perfectamente el desarrollo de cada plano a través de anotaciones tan específicas y continuas como: “cuchillo”, “él busca las llaves”, “él se desata” o “lucha”, e incluso podemos encontrar material tan atractivo como las partituras de una de las peleas, el cual podría asimilarse a un *storyboard* sin dibujos. En ellas aparece señalado, con cada fragmento concreto del pentagrama, la descripción detallada plano a plano y el minuto, de modo que podemos seguir a la perfección el desarrollo de la pelea, sin perder detalle, ni visual, ni musical (Fig. 2.8)²⁹⁵. Esta

En 1953: *Cara de ángel* (Otto Preminger), *Soplo salvaje* (Hugo Fregonese), *Cease fire!* (Owen Crump), *Su majestad de los mares del sur* (Byron Haskin), *Astucia de mujer* (John Sturges), *Retorno al paraíso* (Mark Robson), *Yo confieso* (Alfred Hitchcock) y *Hombres de infantería* (Richard Brooks).

²⁹⁴ USC, Warner Bros. Archive, *Río Bravo*, Box 832, f. 1833. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

²⁹⁵ USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *A Bullet is Waiting*, Music Box *A Bullet is Waiting*. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

especificidad e implicación se extiende a los guiones musicales y *music timings*, en los cuales también aparecen anotaciones a lápiz del compositor acerca de diversos detalles como, por ejemplo, las veces que debe insertarse la versión cantada de “Do not forsake oh my Darling” en *Solo ante el peligro*²⁹⁶.

La instrumentación que Tiomkin tenía en mente a la hora de componer era variada y absolutamente personal, hasta el punto de convertirse en una de sus características más interesantes e innovadoras. Desde la más clásica, dentro de los patrones del Hollywood más tradicional, a la más exótica, repleta de sonoridades y timbres de lo más variado e inusual. De esta forma, era capaz de explicar musicalmente cada género a través de los instrumentos, no solo el western: trompas e instrumentos de percusión especiales para el Himalaya de *Horizontes perdidos*; tambores de agua y flautas de bambú para el Tahití de *La luna y seis peniques* (Albert Lewin, 1942); tambores y trompas exóticos para las tribus de *Tarzán y la sirena* (Robert Florey, 1948); theremin para el terror extraterrestre de *El enigma de otro mundo* (Christian Nyby y Howard Hawks, 1951), el orientalismo de *Amazonas negras* (Don Weist, 1954) y su sabor a Arabia, o *Tierra de faraones* (Howard Hawks, 1955), con sus especiales instrumentos y las voces de Egipto. (Fig. 2.9).



Figura 2.9: instrumentos egipcios que acompañan a la procesión de la llegada del Faraón y al espectáculo de la danza sudanesa en *Tierra de faraones* (1955).

USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Dude Goes West, Box 1. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

²⁹⁶ USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, High Noon, Box 33. Music timing.

Junto a ello, y estrechamente relacionado, Tiomkin analizaba expresamente el timbre de las voces de los actores para poder adaptar su música a los diferentes personajes y escenas. Un aspecto, este, de los más personales e interesantes del compositor:

“El diálogo, por supuesto, es prioritario a la hora de determinar el género de la música. Este implica problemas que deben ser superados, y pueden serlo solo con ciertas técnicas musicales. Es difícil para un lego darse cuenta de que las voces tienen diferentes variaciones de tono y el timbre. Puede parecer increíble, pero las voces de muchos actores, aun placenteras por sí mismas, e independientemente del tono, son incompatibles con ciertos instrumentos”²⁹⁷.

Una vez compuestos los temas, es el turno de la orquestación²⁹⁸. Comentamos anteriormente que Tiomkin no orquestaba sus propias composiciones, pero ello no le impidió mantener un estilo personal pues, como hemos visto, su implicación era absoluta: “Que recuerde, nunca discutimos la instrumentación de las secuencias. La facilidad con la que tocaba en el piano decía mucho acerca de cómo deseaba que sonara en la orquesta”, comentaba Robert Russell Bennett, orquestador de *Horizontes perdidos* (Frank Capra, 1937) y *Unidos por la fortuna* (Lewis Milestone, 1940)²⁹⁹. Detrás tenía un equipo de grandes músicos que trabajaron para él durante toda su carrera como colaboradores asiduos: Paul Marquardt, George Parrish, Herbert Taylor y Manuel Emanuel, con una media de unas treinta colaboraciones cada uno³⁰⁰, fueron los más cercanos al ucraniano. Los bocetos de Tiomkin llegaban a estos hombres que, película tras película, iban familiarizándose con el difícil estilo de escritura Tiomkin. Un trabajo realmente difícil, digno del mejor paleógrafo: “Es necesaria toda la vida de un orquestador para orquestrar una partitura de Tiomkin”³⁰¹.

En las partituras de los orquestadores podemos ver de forma más clara –en lo que a caligrafía se refiere– las intenciones de Tiomkin, si bien no son tan ricas en detalle, ni tan visuales, como los bocetos originales de aquel.

²⁹⁷ John Wayne, James Stewart y Jane Arthur son, según Tiomkin, los actores cuyas voces eran compatibles con cualquier instrumento. Véase TIOMKIN, Dimitri: “Composing...”, op. cit., p. 3.

²⁹⁸ El proceso de composición de las canciones se tratará en el apartado correspondiente.

²⁹⁹ Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 24.

³⁰⁰ Paul Marquardt trabajó con Tiomkin en 46 ocasiones, mientras que Manuel Emanuel lo hizo en 26.

³⁰¹ Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 23.

Tiomkin tampoco dirigió sus primeras bandas sonoras. Algunas fueron dirigidas por grandes músicos, como es el caso de Max Steiner en *Horizontes perdidos*³⁰². Pero la gran mayoría lo fueron por: “músicos rutinarios de segunda clase que habían pillado el truco del *timing* musical en el metraje y ni sabían ni se preocupaban por sacar lo mejor de nuestras bandas sonoras”³⁰³. Cansado de la forma en la que era tratada su música, Tiomkin decidió formarse como director con Bakaleinikov, un viejo amigo que tocaba el contrabajo y había dirigido alguna opereta en Rusia³⁰⁴.



Figura 2.10: Títulos de crédito de *El forastero*, en los que ya aparece Dimitri Tiomkin como compositor y director.

No queriendo arruinar ningún buen proyecto, hizo su debut como director el 16 de agosto de 1936 en el Hollywood Bowl, dirigiendo la suite de *Horizontes perdidos*, a lo que seguirían algunas películas menores. *Juan Nadie* (Frank Capra, 1941) fue su estreno en una gran producción. Sin embargo, no apareció como tal en los títulos de crédito, como sí ocurrió un año antes en su primer western, *El forastero* (Fig. 2.10). Desde entonces dirigió todas y cada una de sus composiciones. A su especial manera,

³⁰² “El director fue Max Steiner, que también era un compositor de primera línea. Normalmente, los compositores tienen celos unos de otros, como tenores rivales en una compañía de ópera; pero Steiner tenía solo una idea: sacar lo mejor de la banda sonora. Si le hacía una sugerencia, intentaba averiguar lo que pasaba por mi mente y hacerlo de esa forma. Fue responsable de gran parte del éxito de la película”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 204.

³⁰³ Ibidem, p. 202.

³⁰⁴ Bakaleinikov trabajó con Tiomkin en *Horizontes perdidos*.

como lo hacía todo. Cuando Tiomkin dirigía, según Capra: “los músicos hablaban tiomkinés y necesitaban una reeducación para enderezar su inglés”³⁰⁵.

A la hora de la grabación, los músicos solían ser asignados por el estudio, si bien Tiomkin adquirió, con los años, el privilegio de elegir personalmente a algunos de ellos, como atestigua el documento referente a la orquestación de *Río Bravo*, en el cual se deja a elección del compositor la mitad de los violonchelistas³⁰⁶. Las grabaciones se llevaban a cabo en los diferentes estudios, siendo Warner uno de los destacados, si bien *El Álamo* fue la última de sus películas en grabarse en Los Ángeles, tras lo cual pasaría a grabar principalmente en Londres³⁰⁷. Aun así, ese mismo año de 1960, para la música de *Los que no perdonan* (John Huston, 1960), acudió a la Orquesta de Santa Cecilia de Roma.

El último proceso después de la grabación es la edición. Tiomkin tuvo más de una mala experiencia con este escalón de la producción en el que el compositor no podía intervenir. No solo con los recortes por parte de directores y productores³⁰⁸, sino con el volumen y la intensidad de la música, así como con el equilibrio entre esta, el diálogo y los ruidos: “En aquellos primitivos días el músico no tenía permitido entrar en la sala de montaje, la misteriosa provincia de los técnicos de sonido, maestros de una nueva magia que hablaban en términos crípticos (niveles, decibelios, fundidos). Por su puesto, ellos no tenían ni idea de música [...] *Resurrección* fue mi primera experiencia en la constante guerra con los técnicos de sonido”³⁰⁹. Si Tiomkin hubiera tenido tiempo y ganas, ¿quién sabe? Quizás habría copado cada puesto de los departamentos relacionados con la música. No por casualidad un distinguido director, según el testimonio de Christopher Palmer, lo describió como “el mejor editor que conozco, y durante mi íntima colaboración y trabajo con él tuve la sensación de que mis ojos y mis oídos se abrían por primera vez”³¹⁰. La búsqueda de control sobre sus proyectos, además de las ganancias asociadas, fue uno de los aspectos básicos a la hora de lanzar su carrera como compositor independiente. En varias ocasiones ocupó el puesto de director y supervisor musical, e incluso al final de la misma se aventuró en el terreno de

³⁰⁵ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 207.

³⁰⁶ USC. Warner Bros. Archive. Rio Bravo, Box 2, f. 1057. Orchestration.

³⁰⁷ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. “Tiomkin, the tuning pix abroad, cracks ‘Eggheads’ who champion O’Seas Prod’n”. *Variety*, March 10, 1963, (s.p.).

³⁰⁸ Conocidas son las disputas con Frank Capra, las cuales les llevaron a la ruptura de su relación de amistad tras *¡Qué Bello es Vivir!* Véase PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., p. 51.

³⁰⁹ TIMOKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 158.

³¹⁰ Citado por PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., p. 74.

la producción con *El Oro de Mackenna* (J. Lee Thompson, 1969) y *Tchaikovsky* (Igor Talakin, 1970).

Pero aquí no acababa la contribución de Tiomkin. La promoción era uno de sus fuertes. La propia y la de las películas para las que trabajaba. La elección de los intérpretes de sus canciones, la negociación con sus agentes, sus contactos personales, la participación en los arreglos de las versiones comerciales, fiestas, recitales... nada escapaba a este músico emprendedor. Por algo figura como uno de los compositores mejor pagados de la historia del cine.

En este sentido, el sueldo más alto que llegó a cobrar fue en *Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson, 1961), donde alcanzó la cifra estratosférica de 50.000 dólares, récord de la industria del cine por aquellas fechas³¹¹. Por aquel entonces, Tiomkin era un compositor más que consolidado, con cuatro premios Oscar en su haber. Pero mucho antes de eso las cantidades eran bien diferentes. La suma más común en sus contratos oscilaba entre los 10.000 -*Pekin express* (Jacques Tourneur, 1948), *Cease fire!* (Owen Crump, 1953)³¹², *Soplo salvaje* (Hugo Fregonese, 1953), *Yo confieso* (Alfred Hitchcock, 1953) o *La pelirroja indómita* (Mervyn LeRoy, 1955)³¹³ - y los 9.500 dólares -*Su majestad de los mares de sur* (Byron Haskin, 1954) o *Crimen perfecto* (Alfred Hitchcock, 1954)³¹⁴-. Incluso en alguna película como *Drums in the Deep South* (William Cameron Menzies, 1951), llegó a cobrar tan solo 6.900³¹⁵, quizás por tratarse de una producción anterior a su éxito con *Solo ante el peligro*. Pero, en general, Tiomkin gozó de contratos importantes, como así lo atestiguan los 17.500 dólares cobrados por *Duelo de titanes* (John Sturges, 1957)³¹⁶, o los 30.000 dólares atesorados por *Gigante* (George Stevens, 1956) en el contrato más largo para un compositor hasta

³¹¹ PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., p. 52.

³¹² AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Paramount Pictures contract summaries, Tiomkin, Dimitri, Box16, f. 1520. Agreement details.

³¹³ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box52, f. 651. Letter from Joe McLaughlin to Music Departement. March 23, 1955.

³¹⁴ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box52, f. 651. Letter from Joe McLaughlin to Music Departement. March 23, 1955.

³¹⁵ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, King Bros. Production records. DRUMS IN THE DEEP SOUTH - Tiomkin, Dimitri, Box 17, f. 258. Dimtiri Tiomkin's contract for Drums in the Deep South. Dec 23, 1950, p. 1.

³¹⁶ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Paramount Pictures contract summaries. Tiomkin, Dimitri, Box 16, f. 1520. Telegram from Roy F. Jastad to Sidney Justin. Aug 29, 1956.

el momento³¹⁷, una cantidad, esta última, que sobrepasa a la estipulada por contrato en dicha película para un James Dean en la cumbre de su corta carrera³¹⁸.

Todos estos datos hablan del reconocimiento a un compositor que fue ganando prestigio con el paso del tiempo, hasta el punto de batir récords y superar a las estrellas protagonistas de sus películas. Aunque es imposible valorar la calidad de la música a través del dinero, el solo hecho de ser pretendido, escuchado y aceptado por productores y directores, pese a sus minuciosas y, en ocasiones, carísimas exigencias y condiciones, habla de éxito, fama, compromiso y, por supuesto –y porque también entra dentro del mercado-, de arte.

2.1.4. *Estilo western*

Todo lo descrito anteriormente sirve de introducción para analizar el estilo de Tiomkin a la hora de afrontar sus composiciones para el western. Con objeto de no repetirnos, nos limitamos a hacer una síntesis de aquellos aspectos comentados que tienen relación con este apartado, ya que en los siguientes capítulos hacemos un análisis individualizado y completo de los principales elementos y temas de sus westerns.

2.1.4.1. Color instrumental

Es uno de los elementos más destacados. Tiomkin no solo añadió a la orquesta, de forma sistemática: instrumentos tradicionales como el banjo, la guitarra española, el guitarrón y el tololoche mexicanos (*Río Bravo*³¹⁹); instrumentos de los indios (*The Dude goes West*³²⁰, o *Río de sangre*³²¹), instrumentos peculiares como el cencerro³²², u otros más experimentales y novedosos, sino que llegó incluso a suprimir prácticamente la

³¹⁷ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 642. Dimitri Tiomkin's contract for Giant. Jun 6, 1955, p. 3.

AMPAS, Margaret Herrick Library., Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 642. Telegram from Ray Heindorf to J. L. Warner. Jan 4, 1956.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 642. Telegram from Giant Productions to Dimitri Tiomkin. Jan 10, 1956.

³¹⁸ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 602. James Dean's contract for Giant. Jun 1, 1955, p. 1.

³¹⁹ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 832, f. 1833. Sketches by Dimitri Tiomkin.

³²⁰ USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Dude Goes Wets, Box 1. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

³²¹ USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Big Sky, Music Box The Big Sky. Conductor score.

³²² USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 832, f. 1833. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

sección de cuerdas en *Solo ante el peligro* y *Río Bravo*³²³, algo impensable en el Hollywood clásico³²⁴.

Entre los instrumentos novedosos se encuentran el novachord y la guitarra eléctrica. El primero, considerado el primer sintetizador polifónico, si bien se venía utilizando en Hollywood desde los años cuarenta –Franz Waxman en *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940) o *El orgullo de los marines* (Delmer Daves, 1945)³²⁵–, su especial sonido no era aplicable a todos los géneros cinematográficos, ni a todos los temas musicales de las películas. Tiomkin fue uno de los pioneros en su utilización, precisamente en el western, con *Duelo al sol*, donde lo incluye en tres temas: “Legend”, “Mss MCanles death” y “Lauras Belle’s letter”³²⁶, temas referidos al misterio y a la muerte. Posteriormente lo utilizará en otros como el tema “Recognition” de *El último baluarte* (Roy Rowland, 1952)³²⁷, en una escena de tensión y ocultación, o en “Ride to station” de *El último tren de Gun Hill* (John Sturges, 1959), transmitiendo las ansias de venganza de Matt (Kirk Douglas), que rozan la locura. Pero el uso más destacado lo vemos en *Solo ante el peligro*³²⁸, donde el novachord simula el traqueteo del tren, clave dramática y musical de la película. Fuera del western lo utilizará, por ejemplo, en *¡Qué bello es vivir!* (Frank Capra, 1946), para el tema que acompaña la confusión de George (James Stewart) y las apariciones del ángel Clarence (Henry Travers).

Más innovadora es, sin duda, la guitarra eléctrica, cuyo uso en el cine se regularizaría a partir de la década de los sesenta gracias, principalmente, a la llegada del rock and roll. El western tuvo mucho que decir al respecto dentro de la música incidental. Ello fue posible no solo gracias a la contribución de Ennio Morricone y sus

³²³ USC, Warner Bros. Archive, Río Bravo, Box 2, f. 1057. Orchestration.

³²⁴ Sobre *Río Bravo*, Tiomkin comentaba: “*Río Bravo*, con estrellas tales como John Wayne, Ricky Nelson y Dean Martin, era musicalmente un experimento en instrumentación. Prescindió por completo de las cuerdas, excepto ocho guitarras, creando así una atmósfera de sabor español. El resto del conjunto instrumental consistía en metales y viento madera, con la excepcional trompeta del maestro Manny Klein”. Véase TIOMKIN, Dimitri: “Writing symphonically...”, op. cit., p. 106.

³²⁵ NEUMEYER, David: *The Oxford handbook...*, op. cit., p. 138; HOWE, Blake; JENSEN-MOULTON, Stephanie; LERNER, Neil y STRAUSS, Nathan (Ed.): *The Oxford Handbook of music and disability studies*. Oxford University Press, Oxford, 2016, p. 874; WALKER, Elsie: *Understanding sound tracks through film theory*. Oxford University Press, Oxford, 2015, p. 353; SANJEK, Russell: *American popular...*, op. cit., pp. 47-48.

³²⁶ USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Duel in the Sun*, Box 17A. Conductor score.

³²⁷ USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Bugles in the Afternoon*, Music Box *Bugles in the Afternoon*. Conductor score.

³²⁸ USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *High Noon*, Box 33. Folders of orchestrations.

spaghetti westerns³²⁹, sino también a compositores como John Barry, quien en 1961 grabó una versión con guitarra eléctrica del tema de *Los siete magníficos* (John Sturges, 1960), o Jerry Goldsmith y sus westerns de los sesenta: *Río Conchos* (Gordon Douglas, 1964), anterior a la llegada del spaghetti a Estados Unidos³³⁰, o *Bandolero* (Andrew V. McLaglen, 1968). Sin embargo, antes que ellos, Harry Sukman, amigo personal de Tiomkin, ya la usó en *Fury at showdown* (Gerd Oswald, 1957) y *Cuarenta pistolas* (Sam Fuller, 1957)³³¹. El mismo año, este instrumento hacía una breve aparición en el tema “Men and their women” de una de las bandas sonoras cumbres de Tiomkin, *Duelo de titanes* (John Sturges, 1957). Pero el ucraniano la utilizará de forma mucho más extensa en *Río Bravo*³³² y en la canción de *Rawhide*³³³.

Aplicó, además, una gran creatividad a la hora de utilizar ciertos instrumentos como el piano, cuyo efecto percusivo a base de presionar varias teclas de forma simultánea con diversas partes del brazo se convirtió, desde *Solo ante el peligro*, en un sello personal. Dicha técnica, sugerida a Tiomkin por el pianista Ray Turner³³⁴, fue introducida por el californiano Henry Cowell en 1912 y bautizada con el nombre de *cluster*, convirtiéndose a finales de los cincuenta en un elemento básico de las

³²⁹ A partir de él, casi todos los compositores del spaghetti utilizaron la guitarra eléctrica en los temas que acompañaban a los créditos iniciales de sus películas. Algunos ejemplos son: Nico Fidenco en *Cazador de Recompensas (Per il Giusto di Uccidere; Tonino Valerii, 1966)*; Riz Ortolani en *El Día de la Ira (Il Giorni dell'Ira; Tonino Valerii, 1967)*; Roberto Pregadio en *Tierra de Gigantes (Il Pistolero dell'Ave Maria; Ferdinando Baldi, 1969)*; o Bruno Nicolai en *Llega Sartana (Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana; Giuliano Carnimeo, 1971)*. Véase JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Influencias de la...”, op. cit., p. 107.

³³⁰ *Por un Puñado de Dólares* (Sergio Leone, 1964) se estrenó en Los Ángeles el 18 de enero de 1967. Véase JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Influencias de la...”, op. cit., p. 107

³³¹ No en vano, muchos autores han señalado la influencia de Samuel Fuller en Sergio Leone. CUMBOW, Robert C: *The films of Sergio Leone*. Scarecrow Press, Plymouth, 1982, p. 144; GILI, Jean A.: *Los grandes directores del cine*. Manotroppo, Barcelona, 2006, p. 148; GIDDINS, Gory: *Warning shadows: Home alone with classic cinema*. W. W. Norton & Company, New York, 2010, p. 103; MEUEL, David: *The noir western: darkness on the range, 1943-1962*. McFarland & Company, Jefferson, 2015, p. 82.

Incluso algunos encuentran la relación más concretamente en *Cuarenta Pistolas*: SIMMON, Scott: *The invention of the western film: a cultural history of the genre's first*. Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 276; YOGGY, Gary A: *Back in the saddle: essays on western film and television actors*. McFarland & Company, Jefferson, 1998, p. 121; JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Influencias de la...”, op. cit., p. 107.

³³² Concretamente en: Reel 4 Part 3; Reel 5 Part 3; Reel 9 Part 2. USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 832, f. 1833. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

³³³ Concretamente en: Reel 1 Part 3, 4, 5; Reel 2 Part 1, 3, 4, 5; Reel 3 Part 1, 1a, 2; Reel 6 Part 3, 4; Reel 7 Part 1, 2, 4; Reel 8 Part 3; Reel 9 Part 1. USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Rawhide, Box 50. Song.

³³⁴ Ray Turner fue pianista principal de Paramount, donde además de otras funciones, se encargaba de doblar las escenas de piano de todas las estrellas del momento. Trabajó con Tiomkin en *Con las horas contadas* (Rudolph Maté, 1950) y *Solo ante el peligro*. Para más información véase “Ray Turner and Dimitri Tiomkin”, *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, August, 2015. <http://www.dimitritiomkin.com/10866/august-2015-ray-turner-and-dimitri-tiomkin/> (Consultada el 25/11/2015).

composiciones basadas en el timbre³³⁵. La sequedad y aspereza producidas, unidas a cierto toque disonante y al uso preferente de la mano izquierda y los intervalos bajos de la escala, sirvieron a Tiomkin para crear tensión e inquietud en los westerns de tono más serio y oscuro, como es el caso del de Fred Zinnemann³³⁶, así como para acompañar las escenas de acción.

Otros recursos tímbricos destacados son el uso de la voz de humana de formas variadas, los silbidos, la simulación de los ritmos de galope y ferrocarril, o la imitación e inclusión de sonidos reales y animales, entre otros. Muchos de estos recursos, como veremos en capítulos posteriores, adelantaron algunos de los procedimientos que más tarde se considerarían propios del spaghetti western, género encabezado musicalmente por el compositor italiano Ennio Morricone desde la década de los sesenta³³⁷.

2.1.4.2. Matices dinámicos

“¿Sabes que el 95% de los compositores tienen prohibida la entrada en la sala de doblaje? Mira lo que me hacen. Estoy siendo conocido como el compositor más estridente en América... yo, ¡Qué amo el *pianissimo!*”³³⁸. Vana protesta ante la industria de lo desmesurado, de lo enorme y colosal. Pero Tiomkin, poco amigo de los grandes estudios, casi siempre se salía con la suya. Sus westerns son prueba de ello.

En el recuerdo de todos está la impetuosa música de *Duelo al Sol*, los arrebatos pasionales de Perla y Lewt, y el apoteósico y trágico final³³⁹. Pero aquélla es un aparte en la producción de Tiomkin, donde la historia y, sobre todo David O. Selznick, tuvieron mucho que ver en la configuración final de la música. En general, pocos son los *fortissimos* que encontramos en sus westerns, reservados principalmente para algunos títulos de crédito -*El Forastero*, *Canadian Pacific*, *Retaguardia* o *Ansiedad Trágica*- escenas de acción, tensión -el incendio de la cosecha de *El forastero* o la

³³⁵ DIBELIUS, Ulrich: *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal, Madrid, 2004, pp. 270-271.

³³⁶ Este efecto será utilizado posteriormente, y de forma mucho más clara, por Harry Sukman en su primer western, *Fury at Showdown* (Gerd Oswald, 1957).

³³⁷ También puede incluirse dentro de esta lista el especial uso de la orquesta y los instrumentos tradicionales anteriormente comentado, llegando a prescindir por completo de la sección de cuerdas.

³³⁸ Citado por KARLIN, F: *Listening...*, op. cit., p. 59. Esta no es la única queja conocida de Tiomkin sobre este aspecto. En 1960, en una entrevista para la revista *Record and Show Mirror*, manifestaba: “ellos (los ingenieros de sonido) solo saben ser ruidosos. Yo compongo una pieza de música y aparece veinticinco veces más fuerte de lo que debería. Ellos han puesto *diminuendos* y *crecendos* que yo nunca soñé”. Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 79.

³³⁹ El director Martin Scorsese, para quien *Duelo al sol* es una de sus películas favoritas, recuerda que la primera vez que la vio de niño, la música le provocó miedo. Véase LOBRUTTO, Vincent: *Martin Scorsese: A Biography*. Greenwood Publishing Group, Westport, 2008, p. 17.

extracción de la bala en *Soplo salvaje*- o emoción exacerbada, principalmente en relación con la naturaleza –el tema “On to Missouri” de *Río Rojo* a la salida del sol, la escena de *Los que no perdonan* en la que Rachel se lanza al río para abrazar a Ben, o el momento culminante en el que Jett Rink observa sus tierras desde el molino en *Gigante*-. De entre ellas destaca, paradójicamente, la secuencia de la llegada del tren en *Solo ante el peligro*, en la que toda la tensión acumulada durante la película estalla en un magistral *crescendo* orquestal que permite a Tiomkin explotar las posibilidades de la falsa diégesis en el objeto del reloj, donde los segundos pasan de medirse con solo unas notas del piano a sonar como toda una orquesta³⁴⁰.

La tendencia general es, pues, a los matices suaves, sobre todo a partir de los cincuenta, cuando su fama le permitió una mayor libertad. Así, tras *Duelo al sol*, *Río Rojo* o *Canadian Pacific*, westerns más en la línea tradicional, llegaron la tranquilidad de *Río de sangre*, *La gran prueba*, *Río Bravo* o *Tres vidas errantes*³⁴¹, en los que se respira una calma casi continua y un *pianissimo* casi perenne. Esto ocurre no solo con los temas románticos, cuya tendencia general es a los matices débiles, sino también con las canciones y temas principales, así como durante diálogos medianamente tensos y situaciones de estrés e incertidumbre -quizás el mejor ejemplo de ello sea *Río Bravo*-.

Pero la aportación más importante en este sentido es la ruptura que encabezó Tiomkin con la convención de iniciar y terminar las películas con una fanfarria en *fortissimo* y en tono mayor. Tal fue la importancia de esta contribución a la música cinematográfica que incluso el periódico Los Angeles Times se hacía eco de la noticia en 1952, días más tarde del estreno de *Solo ante el peligro*:

“Probablemente, el mayor logro individual de Dimitri Tiomkin, compositor de más éxito en el campo del cine independiente, es que ha acabado con la fanfarria de trompetas (orquesta completa), una lacra que afecta a nueve de cada diez créditos iniciales de las películas. Como logro individual sobrepasa incluso la apertura de “High noon ballad” (“Do not

³⁴⁰ USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, High Noon, Box 33. Folders of orchestrations.

³⁴¹ Tal es la tranquilidad en esta película que Fred Zinnemann, en referencia a ella, contaba: “Le quería (a Tiomkin) para *Tres Vidas Errantes* a pesar de que al final pensé que su música era demasiado ligera, como si la película retratara un picnic en vez de la cruda existencia en Australia”. Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 36.

forsake me oh my Darling” que actualmente está barriendo el país [...] también *Río de sangre*³⁴².

Sus westerns son muestra de dicha ruptura, si bien antes ya lo había hecho en películas como *Hombres* (Fred Zinnemann, 1950). Los pioneros fueron *Solo ante el peligro* –curiosamente también de Zinnemann- y *Río de sangre*³⁴³, ambas de 1952. No por casualidad dos películas distribuidas por los estudios que más respetaron la individualidad de los directores: United Artists y RKO. A estas les siguieron *La gran prueba*, para la cual el pequeño estudio Allied Artist, en un esfuerzo por crecer, otorgó gran libertad a William Wyler³⁴⁴, *Río Bravo* y *Tres vidas errantes*, dirigidas por los mismos directores que dieron la primera oportunidad al compositor ruso –Howard Hawks y Fred Zinnemann-³⁴⁵.

2.1.4.3. Tonalidad

El uso de las tonalidades en la música de cine varía de una película a otra, según el tema de las mismas. En general, las tonalidades mayores están asociadas con los sentimientos de alegría y las menores con la tristeza³⁴⁶. De esta forma sería fácil asumir que las primeras irán vinculadas a “los buenos” y las situaciones alegres, mientras que las segundas se reservaran para “los malos” y las situaciones tristes o tensas³⁴⁷. Sin embargo, aun siendo esta la tendencia general, no existe una regla que obligue a tales

³⁴² AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. SCHEUER, Phillip, K: “Tiomkin soft-pedals fortissimo fanfare in film music”. Los Angeles Times, Aug 17, 1952, (s.p.).

³⁴³ USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Big Sky, Music Box The Big Sky. Conductor score.

³⁴⁴ BALIO, Tino: *United Artists: the company that changed the film industry*. The University of Wisconsin Press, Madison, 1957, p. 164.

³⁴⁵ Fuera del western, otras películas de Tiomkin las que empiezan y acaban *pianissimo* son *Yo confieso* (Alfred Hitchcock, 1953), *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963), *La caída del imperio romano* (Anthony Mann, 1964) y *El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1964).

³⁴⁶ LARSEN, Peter e IRONS, John: *Film music*. Reaktion Books, London, 2005, p. 72.

³⁴⁷ Marcos Azzam, en su estudio sobre la música en el cine de Ingmar Bergman, dedica unos párrafos a esta cuestión: “La ópera “Orfeo” de Claudio Monteverdi presenta pasajes con acordes menores para situaciones especialmente lacrimosas, como sucede con cualquier obra de Bach, Mozart, Beethoven...; el Romanticismo y su especial placer recreativo en las emociones marcadamente tristes reivindicó el tono menor en igualdad de condiciones que el mayor. A lo largo de los siglos se fue codificando una taquigrafía musical en occidente que acabó por tender unas asociaciones emocionales [...] Heredera de la tradición romántica, postromántica y en menor medida también impresionista, la música de cine acabó por asentar todas las emociones musicales que los principales compositores del siglo XIX, fieles continuadores de la tradición culta occidental que les precedió, expresaban con su música”. Véase AZZAM GÓMEZ, Marcos: *La música en el cine de Ingmar Bergman*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2013, pp. 146-147.

convenciones. Prueba de ello es la música anempática, o aquellas películas en las que incluso los protagonistas y el ambiente que les rodea se ven inmersos en una atmósfera más bien oscura.

En sus westerns, Tiomkin empleó con mayor frecuencia las tonalidades mayores. Sin embargo, una de sus bandas sonoras más aclamadas, *El Álamo*, está compuesta casi por completo en tono menor, justificado por la tristeza, nostalgia y melancolía que desprende la historia³⁴⁸. Otros westerns en los que empleó principalmente tonalidades menores fueron *Soplo salvaje* o *Ansiedad trágica*, historias de inquietud psicológica y tensión continua. De esta forma, temas principales como “Blowing wild” de *Soplo salvaje*, “Tensión at Table Rock” de *Ansiedad Trágica* y “The green leaves of summer” de *El Álamo*, romperían con la tendencia general de iniciar las películas en tono mayor³⁴⁹.

En el resto de sus westerns, Tiomkin va a emplear las tonalidades menores a la manera tradicional. Principalmente van a ir relacionadas con momentos concretos en los que la emoción principal asociada a un tema se viene abajo por circunstancias inesperadas o indeseadas. Así ocurre por ejemplo con “Returning cavalcade” en *Duelo al sol*³⁵⁰, donde el tema de Pequeña España es presentado en tono menor, transmitiendo el sentimiento de derrota del Senador McCanles (Lionel Barrymore) tras la disputa con los ferroviarios. O con el tema “There’s never been anyone else but you” de *Gigante*, que ilustra la historia de amor entre los protagonistas, y toma un tono menor y el melancólico timbre del violonchelo cuando la señora Benedict (Elizabeth Taylor) se replantea si ha hecho bien al casarse con un texano y dejar atrás su vida en el Este.

En menor medida van a aparecer vinculadas a personajes y situaciones negativas, ya sea con un tema propio o con el tema principal del protagonista en tono menor. Del primer caso encontramos dos ejemplos claros en el leitmotiv que alude al lado perverso de Dunson (John Wayne) en *Río Rojo*; y en el tema “Small pox” de *Retaguardia*, western en el que la que la viruela es uno de los principales enemigos de la caravana a la que tiene que proteger el Capitán Robert MacClaw (Guy Madison)³⁵¹.

³⁴⁸ Según Leonard Meyer, la asociación entre el modo menor y los estados emocionales que describen la tristeza y el sufrimiento es producto de la desviación, del carácter inestable del modo y de la asociación de la tristeza y del sufrimiento con los *tempi* más lentos que tienden a acompañar el cromatismo predominante en el modo menor. Véase MEYER, Leonard B: *La emoción...*, op. cit., p. 235.

³⁴⁹ Tiomkin comentaba el rechazo de los estudios a iniciar las películas en tonalidades menores. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 171.

³⁵⁰ USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Duel in the Sun*, Box 17A. Conductor score.

³⁵¹ USC, Warner Bros. Archive, *The Command*, Box 189, f. 1712. Conductor score.

Del segundo, el más evidente es el caso de *Duelo de titanes*, donde los hermanos Clanton y sus hombres, los villanos de la historia, suelen ir acompañados de fragmentos en tono menor del tema principal, el cual ocupa la práctica totalidad de la partitura³⁵².

Si bien es cierto que la música anempática suele depender en muchas ocasiones las decisiones del director, sería interesante comentar este aspecto, aunque sea brevemente, en este punto³⁵³. Tiomkin, que puede presumir de tener en su haber la escena con música anempática más famosa y citada de la historia del cine: la del asesinato de la esposa de Haines (Farley Granger) en la feria, de *Extraños en un tren* (Alfred Hitchcock, 1951), no deja de utilizar dicho recurso en sus westerns. Los casos más obvios suelen tener lugar mediante música de carácter diegético y preexistente. Los más abundantes son las escenas de *saloon*, en las que el pianista toca una canción animada mientras que tienen lugar discusiones, peleas y tiroteos. Pero también podemos encontrar ejemplos con música original e incidental. Incluso ejemplos opuestos, en los que un tema de aire triste acompaña a una escena cómica, como aquella de *The young land* en la que dos hombres suben a un borracho al caballo.

2.1.4.4. Bandas sonoras y canciones

Excepto *El forastero*, *The Dude goes West*, *Canadian Pacific*, *Drums in the Deep South*, *El último baluarte* y *Retaguardia*, todos los westerns de Tiomkin llevan asociada una o más canciones, ya sea dentro de la película o en su versión comercial³⁵⁴, cuya melodía, con letra o instrumental, diegética o indicental, tiene una presencia prominente en la banda sonora, a la que da significado y simbolismo. El éxito de estas canciones hizo que en las ediciones de las bandas sonoras se incluyeran versiones comerciales de las mismas, diferentes a las escuchadas en la película. Asimismo, muchos de los temas que en la película tan solo aparecen de forma incidental y sin letra fueron versionados por cantantes para su posterior difusión en forma de canción (Fig. 2.11)

³⁵² USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Gunfight at O.K. Corral, Box 31. Conductor score.

³⁵³ Este aspecto se comentará de forma más extensa en el capítulo 4.

³⁵⁴ Este aspecto se comentará de forma más extensa en el capítulo 7.



Figura 2.11: Carátulas de los LPs de la edición francesa de 1959 de de Capitol Records de la banda sonora de *Río Bravo*, y dos ediciones de la banda sonora de *El Álamo*, la estadounidense de 1960 de Columbia Records, y la española de 1961 de Chancellor-Hispavox.

2.1.4.5. Reciclaje de temas propios

De la misma forma que afirmaba que en sus películas utilizó antiguas composiciones para ballet y vaudeville, Tiomkin reutilizaría algunos de sus temas western en trabajos posteriores. Los casos más sonados los encontramos en *Río Bravo*: la canción “Settle down” de *Río Rojo*, sería reconvertida en la balada “My rifle, my pony and me”; el tema principal de *Soplo salvaje*, “Blowing wild”, se escucharía de forma instrumental en la primera escena, cambiando la simbología del petróleo por la del alcohol, al que Dude (Dean Martin) no puede resistirse; y, en sentido contrario, “Degüello”, que Tiomkin volverá a utilizar en *El Álamo*. Pero no son los únicos. El tema principal de *The Dude goes West* fue rescatado como tema de apertura de la serie *Hotel de Pared* (1959), y la canción “Indiana holiday” de *La gran prueba* aparece en una escena muy similar en *El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1964) (Fig. 2.12).

En sentido contrario, también reutilizó algunos temas extraídos de películas de género diferente para aplicarlos al western, como es el caso del leitmotiv de Helen Ramírez de *Solo ante el peligro*, cuyos acordes –con leves diferencias- se podían escuchar en un motivo de adorno -sin importancia si quiera secundaria- de una escena de *Con las horas contadas* (Rudolph Maté, 1950); el tema principal de *Ansiedad trágica*, utilizado anteriormente como tema principal de la película de bajo presupuesto, perteneciente al género de cine negro, *Guilty bystander* (Joseph Lerner, 1950); o de dos de los temas de *Duelo al sol*. El de Perla (Jennifer Jones) y Jesse (Joseph Cotten), cuyo origen se encuentra en la película *Juan Nadie* (Frank Capra, 1941), donde alude al amor

de Anne (Barbara Stanwyck) y John (Gary Cooper), y el tema principal de Perla y Lewt (Gregory Peck), que aunque parezca extraño y casi incoherente –por su significado-, fue inspirado en el tema principal de *Horizontes perdidos*³⁵⁵.



Figura 2.11: Reutilización de temas propios: escenas de *La gran prueba* (1956) y *El fabuloso mundo del circo* (1964) en las que aparece la canción “Indiana Holiday” de forma diegética; y escenas de *Río Bravo* (1959) y *El Álamo* (1960) en las que se toca el “Degüello”.

³⁵⁵ PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., p. 85.

3. BREVE HISTORIA DE LA MÚSICA DEL WESTERN

Para comprender la importancia de Dimitri Tiomkin dentro de la música cinematográfica es necesario hacer un recorrido por la historia de la música del western. Su figura no puede entenderse en su totalidad fuera de este contexto. Sus principales aportaciones al cine nacieron en el Oeste, se asentaron en la pradera y exploraron otros géneros hasta dominar lo propio y lo ajeno. Pero antes de Tiomkin existió un Oeste. Después, también. Nada sería Tiomkin sin sus predecesores. Nada sería el western posterior sin él.

Citando a Michel Chion: “Si seguimos un género determinado durante varias décadas de existencia nos damos cuenta de que la música que lo acompaña evoluciona constantemente de estilo, de concepción y de función”³⁵⁶. En el caso del western, cuya música, en palabras de Gary Marmorstein, creció junto al cine mismo³⁵⁷, esta evolución es especialmente palpable, si bien su música no deja nunca de ser reconocible debido a los numerosos estereotipos, un elemento que para Chion no tiene nada condenable desde el punto de vista artístico. Y sin embargo, continúa: “es abusivo basar en ellos el estudio de la música cinematográfica, ya que nunca han sido más que una base sobre la que se podrían aportar infinitas variantes”³⁵⁸. Intentaremos que nuestro breve repaso no caiga en este error.

³⁵⁶ CHION, Michel: *La música...*, op. cit. p. 248.

³⁵⁷ “La música western y el cine crecieron juntos. En 1908, cuando Saint-Saens escribió la primera partitura para el cine, el folclorista texano John A. Lomax publicó *Cowboy ballads*, que introdujo “Home in the range” y “Get along Little doggies” a los músicos y lectores americanos. La colección de Lomax cristalizó la imagen del cowboy cantante recorriendo los grandes panoramas del western”. Véase MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 289.

³⁵⁸ CHION, Michel: *La música...*, op. cit., p. 249.

3.1. *El western silente*

“Nunca una cabalgada de cowboys
atravesaba la pantalla sin el auxilio de la música”³⁵⁹.

La entrada en un nuevo milenio fue también la entrada en la modernidad. La población, aun predominantemente rural, tendía al cambio, y la comunicación con la ciudad era cada vez más fácil. Fue una época de gran desarrollo para importantes empresas como Ford o Coca Cola. Una, imprescindible para la mejora de las comunicaciones. La otra, cabecera de la inminente cultura de masas y de la era del consumismo. Periódicos y revistas multiplicaban sus ejemplares, cada vez más accesibles. Se consolidaba el imperio de William Randolph Hearst. Fue un momento crucial en la historia del mundo moderno.

La Primera Guerra Mundial no afectó de forma tan negativa a los Estados Unidos como al Viejo Continente. Como ocurriera más tarde en la segunda gran guerra, los americanos sirvieron de apoyo a los Aliados. Incluso la economía se vio favorecida al tratarse de un país benefactor en cuestión monetaria y armamentística. Pero un conflicto de tales magnitudes siempre cala en el alma de la sociedad. Así, el final del mismo supuso el inicio de esos años que han venido a definirse como “los locos años veinte”. Un breve descanso y un tiempo de liberación antes de la crisis de 1929, que pondría fin a una época que vio nacer y desarrollarse muchas de las cosas que hoy nos parecen cotidianas, pero sin las cuales nuestra vida no sería la misma.

En un mundo en plena ebullición, la cultura y las artes no podían sino crecer, experimentar y evolucionar. En música, triunfaban: el *rag-time*, el *fox-trot*, el vaudeville, las lujosas revistas y, por supuesto, el jazz, con nombres tan destacados como King Oliver y Louis Armstrong. Contemplado en sus inicios como música indecente y de los bajos fondos, fue elevada a la gloria en tan solo una década, convirtiéndose en elemento de diversión y evasión de toda una generación. Pero también la música clásica tomó un carácter propio. Aunque se dieron grandes vínculos con Europa debido a la inmigración, la tendencia principal entre los compositores americanos fue la experimentación y el ultramodernismo, que acabarían fusionándose con lo nacional. Empezaban por entonces su andadura autores de la talla de Aaron

³⁵⁹ COLPI, Henri: *Defense et illustration de la musique dans le film*. Serdoc, Lyon, 1963, p. 24.

Copland, Virgil Thomson o George Gershwin, quien llevaría el jazz al terreno de la música culta.

Mientras, las vanguardias artísticas empezaban a cruzar el Atlántico. En 1913, el Armory Show marcaba el futuro del arte estadounidense³⁶⁰, el fotógrafo Man Ray se alzaba como principal voz de la versión americana del dadaísmo y el surrealismo, mientras que Edward Hopper exponía sus primeros trabajos dentro de la nueva figuración, con un estilo totalmente nacional. Todo este ambiente era plasmado por F. Scott Fitzgerald en *Cuentos de la edad del jazz* (1922), *A este lado del paraíso* (1922), *Hermosos y malditos* (1922) o *El gran Gatsby* (1925).

¿Y el cine? Acaba de nacer pero avanzaba a la velocidad de la luz. Ya en los albores del siglo empezaban a formarse las primeras compañías que en solo unos años darían lugar a los grandes estudios. Los *nickelodeons* pronto se convirtieron en teatros. Los teatros dedicados al cine se alzaron como un elemento arquitectónico más dentro de las ciudades. Los actores pasaron a ser estrellas mediáticas. Las películas cada vez eran más largas y abarcaban una mayor variedad de géneros. Desde el musical a la fantasía y el terror, pasando por el western, el drama y, por supuesto, el bélico. Nació la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. Nacieron sus premios³⁶¹. La técnica mejoraba a marchas forzadas. Se experimentaba con el color y el sonido. El seis de octubre de 1927 se estrenaba *El cantor de jazz* (Alan Crosland).

Ya desde los inicios del cine hubo westerns. Entre principios del siglo XX y 1927, un alto porcentaje de la producción total estaba compuesto por películas de este género³⁶². Estudios como 20th Century Fox y Paramount apostaban por él. Sobresalían estrellas como Tom Mix o Victor McLaglen. Directores de la talla de John Ford daban sus primeros pasos por el desierto. Pero la música -junto con el sonido- seguía su propio

³⁶⁰ El Armory Show fue una exposición organizada por la Association of American Painters and Sculptors, donde una gran parte de las obras expuestas pertenecían a artistas europeos, desde Goya hasta Kandinsky, prácticamente desconocidos hasta entonces en Estados Unidos. El impacto que produjo en los artistas fue decisivo en el desarrollo posterior del arte norteamericano. Para una información completa acerca de este evento véase *Documents of the 1913 Armory Show. The electrifying moment of modern art's American debut*. Hol Art Books, Tucson, 2009. Aunque, si bien esta exposición se considera el desembarco de las vanguardias en territorio estadounidense, anteriormente se habían organizado algunas exposiciones en las que se mostraban nuevos movimientos y estéticas venidas de Europa. Es el caso del movimiento Photo-Secession, fundado por Alfred Stieglitz, y sus exposiciones en las Galerías 291 de la Quinta Avenida que, a partir de 1905, fomentaron tanto la fotografía como la pintura más vanguardista. Véase SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*. Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 2011, pp. 193 y 334.

³⁶¹ La primera gala de los premios de la Academia -no se les daría el nombre de Oscar hasta 1934- se celebró en 1929, saliendo ganadora la película de tema bélico *Alas* (William A. Wellman, 1927).

³⁶² Durante la primera década del siglo XX, un 20% de las películas producidas fueron westerns. Entre 1910 y 1927 se rodaron unos 5000 westerns. Fuente: <http://www.filmsite.org/westernfilms.html> y http://www.imdb.com/?ref =nv_home (consultadas el 18/12/2015).

camino, alejada de los adelantos que se venían produciendo en el apartado técnico y en el resto de departamentos artísticos. Aunque antes del cambio de siglo ya existían composiciones originales³⁶³, la mayor parte de las películas seguían acompañándose de música improvisada en directo, un recurso muy acorde a estos tiempos de locura, jazz y experimentación; música preexistente, con especial predilección por los compositores románticos y post-románticos; o música extraída de los *cue sheets*.

COWBOY MUSIC



Figura 3.1: Fragmento de la partitura de “Cowboy music”. Fuente: ZAMECNICK, J.S: *Sam Fox Moving Picture Music*. Vol. 1.

Estos últimos solían incluir temas dedicados a algún aspecto relacionado con el Oeste, en los cuales ya aparecían el ritmo de galope y la figura de tom-tom, estereotipos característicos del cowboy y de los indios, respectivamente. En *Motion picture moods pianists and organists* (1924) de Erno Rapée aparecen partituras con títulos tan sugestivos como “Western allegro”, “Western scene” o “Indian war dance”. Así mismo, en los cuadernos de J. S. Zamecnik se pueden encontrar otros tantos: “Indian music”, “Cowboy music” (Fig. 3.1), “Western scene”, “Western roun-up music” o “Indian attack”³⁶⁴. Y en otros como *Musical accompaniment of moving pictures* de Edith Lang y

³⁶³ Por regla general, se tiene como la primera película con música original *El Asesinato del duque de Guisa* (André Calmettes y Charles Le Bargy, 1908). Sin embargo, Martin Miller Marks afirma que ya existía música original en el cine anterior a 1900. Concretamente, hace alusión a un espectáculo en el Museo Grevin de París en 1892, en el que Emile Reynaud presentó tres cortos: *Pauvre Pierrot*, *clown et ses chiens* y *Un bon bock*, para las que el pianista Gaston Paulin compuso música original, publicada con el título *Pantomimes lumineuses*. Véase MARKS, Martin Miller: *Music and the silent film. Contexts and case studies 1895-1924*. Oxford University Press, New York, 1997, p. 29.

³⁶⁴ ZAMECNICK, J. S: *Sam Fox moving picture music*, Vol. 1. Sam Fox Publishing Co, Cleveland, 1913, pp. 3 y 14; ZAMECNICK, J. S: *Sam Fox moving picture music*, Vol. 3. *Dramatic and descriptive motion picture music*, Sam Fox Publishing Co, Cleveland, 1913, p. 4.

George West (Fig. 3.2), se ofrecen consejos sobre cómo acompañar este tipo de películas:

“Entre las películas de Estados Unidos el intérprete tendrá que contar con escenas sureñas (negros, actividades, etc.) las cuales piden canciones típicas del Sur. Como las canciones de Stephen Foster y otras. El Oeste proporciona películas de vaqueros, rodeos, minería, escenas de montaña, etc., las cuales deben describirse más gráficamente con música que se aproxime a cada situación particular”³⁶⁵.

Así pues, las principales convenciones de la música del western estaban ya presentes a comienzos de la segunda década del siglo XX.

Asalto y robo de un tren (Edwin S. Porter, 1903), considerado el primer western, supuso un punto de inflexión en la joven historia del cine. Casi doce minutos de duración, catorce escenas, tensión, acción, drama e incluso terror en ese disparo final directo a los espectadores. Pero ¿y la música? Todo apunta que estuvo acompañada de ella. El cómo es una cuestión por resolver³⁶⁶. La escena del baile, aquella en la que los pasajeros son obligados a bajar del tren, el tiroteo, el disparo final... hoy podemos ver la película con diferentes versiones musicales, unas más acertadas que otras. Pero en su momento: ¿Estaría el acompañamiento musical a la altura de sus avances técnicos y narrativos?

En general, la mayoría de los westerns silentes eran baratos y poco originales tanto desde el punto de vista forma como del argumental. La música, por supuesto, seguía la misma línea, y los estudios no gastaban mucho dinero en la contratación de músicos y orquestas³⁶⁷. Sin embargo, dos fueron los westerns que se salieron de la norma: *La caravana de Oregón* (James Cruze, 1923) y *El caballo de hierro* (John Ford, 1924).

³⁶⁵ LANG, Edith y WEST, George: *Musical accompaniment of moving pictures. A practical manual for pianist and organist. and exposition of the principles underlying the musical interpretation of moving pictures*. The Boston Music Company, New York, 1920, p. 42.

³⁶⁶ Ibidem, pp. 26-27.

³⁶⁷ MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 290.

REPERTOIRE		29
SPEED (Hurries)		
Argus	Butterfly Chase	Alkan The Wind
Barnby	Will o' the Wisp	Bohm Glistando Mazurka
Wachs	A travers l'espace	Gillet The Hamming Top
Masil	Prolo	Schubert-Heller Erlking
Chopin	"Minute" Waltz	Delibes Passepied
Bach	Little Fugue, Gm.	Boss Scherzo, Gm.
Wagner	Ride of the Valkyries	Noble Morris Dance
NEUTRAL MUSIC		
Chaminade	Air de Ballet	Godard Berceuse from "Jocelyn"
Denamore	Gardenia	Godard Mazurkas (1-4)
Martel	Five Silhouettes	Heller Il penseroso
Grieg	Lyrice Pieces	MacDowell Idyls
Mendelssohn	Songs without Words	Moszkowski Serenata
Liszt	Consolations	Schubert Moments musicaux
Henselt	Spring Song	Wilm Short Pieces, Op. 12
Henselt	Were I a Bird	Tarenghi Serenata
Friml	Chant sans Paroles	Karganoff Menuetto all'antico
Gillet	Sweet Caress	
WALTZES		
Baynes	Destiny	Duval Viennoise
Danglas	On the Wings of Dream	Martel Fleur-de-lis
		Delibes Naïfa
STANDARD OVERTURES		
<p>N. B. — Most of these overtures contain brilliant and lively passages which will fit scenes in the wild West, hurries, chases, fights, and mob scenes, etc.; many of them also contain slow movements which will prove useful as love themes, etc.</p>		
Rossini	William Tell	Herold Zampa
Rossini	The Italians in Algeria (especially for detective stories)	Kela-Bela Hungarian Comedy
		Strauss The Bat
		Mendelssohn Midsummer Night's Dream
Nicolai	Merry Wives of Windsor (especially for fairy stories, etc.)	Hollins Concert Overture, in C minor
Suppé	Light Cavalry	Weber Oberon
Suppé	Jolly Robbers	Weber Freischütz
Suppé	Poet and Peasant	Weber Euryanthe
Boieldieu	Caliph of Bagdad	Mozart Magic Flute
Thomas	Raymond	Mozart Figaro's Wedding
		Beethoven Egmont
		Beethoven Coriolanus

Figura 3.2: Propuesta de temas preexistentes para acompañar las distintas emociones y situaciones en las películas mudas. Dentro del epígrafe de oberturas, se hace referencia al Salvaje Oeste y las persecuciones, con propuestas como la "Obertura de Guillermo Tell" de Rossini, que años más tarde se utilizará en las series y películas de *El llanero solitario*. Fuente: LANG, Edith y WEST, George: *Musical accompaniment of moving pictures. A practical manual for pianist and organist. and exposition of the principles underlying the musical interpretation of moving pictures.*

Otro de los hitos del western de la época silente es *El caballo de hierro* (John Ford, 1924), que junto a *Tres hombres malos* (John Ford, 1926) compone la base del planteamiento musical que Ford desarrollará en sus westerns posteriores³⁶⁸. Para poner música al estreno en Nueva York, William Fox, productor y fundador de 20th Century Fox, contrató al húngaro Erno Rapée. Entre los temas que pudieron escucharse había más de una pieza original, como el tema principal "The march of the iron horse", el cual pudo ser utilizado como leitmotiv³⁶⁹. Recientemente se ha encontrado una versión

³⁶⁸ KALINAK, Kathryn: *How the West...*, op. cit., p. 23.

³⁶⁹ Ibidem, p. 32.

completa para piano de aquella música que emocionó a crítica y espectadores³⁷⁰ (Fig. 3.4).

No es seguro que esta música acompañara a la película por todo el país. La elección de los temas en cada proyección dependía, como era común en la época, del director de cada teatro. Pero lo que sí es cierto es que John Ford se involucró en ella. Él mismo eligió la canción “Drill, ye tarriers, drill”, incluyéndola en los intertítulos e incluso sincronizando la acción de los trabajadores del ferrocarril con la misma³⁷¹ (Fig. 3.3), lo cual Rapée no pudo ignorar. También la elección de las canciones populares está muy acorde con sus trabajos posteriores.

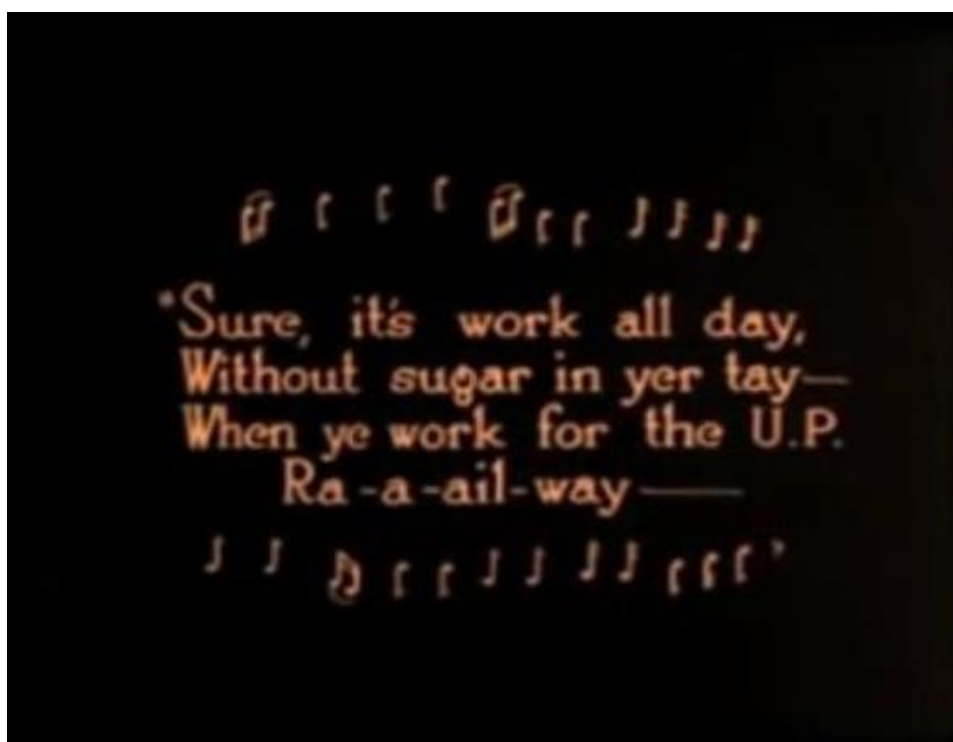


Figura 3.3: Fotograma de *El caballo de hierro*. Intertítulo con letra de la canción “Drill, ye tarriers, drill”.

Nos acercamos al sonoro y la música del western va tomando forma. Por un lado, las convenciones formales de cowboys e indios. Por otro, las canciones populares, que se convertirán en una de las fuentes principales de los compositores de cine dedicados al western. Y, por supuesto, la música original, obra -casualidades de la vida- de un europeo: Erno Rapée

³⁷⁰ Varias son las citas alabando la música de la película que pueden extraerse de las críticas de la época: “El logro musical de Rapée es tan grande en su campo como el del director Ford haciendo la historia”; “La partitura [...] da valor a los momentos de emoción”. Véase KALINAK, Kathryn: *How the West...*, op. cit., p. 32; GRAFF, Peter A: *Indian identity...*, op. cit., p. 16.

³⁷¹ KALINAK, Kathryn: *How the West...*, op. cit., p. 33.

THE IRON HORSE *Special 85- Part Part 81*

1924 **A William Fox Epic**

Piano *At screening* Music Score Composed and Arranged by ERNO RAPEE

M. Rapée *Marcia maestosa* *meno mosso*

1

Figura 3.4: Partitura de la reducción al piano de la música de Erno Rapée para el estreno de *The iron horse* el 28 de agosto de 1924 en el Lyric Theatre de Nueva York. Fuente: GRAFF, Peter A: *Indian identity: case studies of three John Ford narrative westerns films*.

3.2. La década de 1930: los inicios del sonoro y los cowboys cantantes.

“Uno de los mejores westerns que he proyectado [...] Buena historia, llena de emociones, comedia y un poco de buena música y cantada por Gene Autry y su banda. Este es el tipo de western que agrada a mis clientes”³⁷²

³⁷² Sammie Jackson, dueño del teatro de Alabama, en referencia al estreno de la película *En Un rancho de Santa Fe* (David Howard y Joseph Kane, 1934). Citado por GEORGE-WARREN, Holly: *Public cowboy No. 1: the life and times of Gene Autry*. Oxford University Press, New York, 2002, p. 132.

Con los efectos de la crisis de 1929 aún presentes, la respuesta del recién elegido presidente Franklin J. D. Roosevelt no se haría esperar. La política intervencionista del *New Deal*, aplicada no solo a acciones sociales urgentes, sino a las artes y a la cultura en general, ayudó a millones de personas a salir de su penosa situación económica. Si bien algunos artistas tuvieron problemas con el gobierno³⁷³, el plan fue en su mayor parte exitoso y muchas personas salieron beneficiadas.

El mundo del cine experimentó un desarrollo enorme más allá de la llegada del sonoro. Fueron años de movimientos en los estudios³⁷⁴, y pese a la bajada inicial de la audiencia durante los primeros años de la década, a partir del segundo tercio todo volvió a ir cuesta arriba. Tanto es así que en 1933 se inauguró el primer autocine en Camden (New Jersey). El western, viéndose relegado en su mayor parte a la serie B, contribuyó sobremanera a los avances técnicos y al incremento de espectadores de los pequeños cines y teatros de ciudad.

El western dio al sonoro tanto como el sonido al western. Los exteriores, el ruido de los caballos, los tiroteos, el piano del *saloon*... el Oeste tenía mucho que ofrecer al oído del espectador. Los avances de John Ford en *El barbero de Napoleón* (1928), tuvieron su homónimo en el western de Raoul Walsh *In old Arizona* (1928). Tan solo en la primera secuencia escuchamos las campanas de una iglesia, los cascos de los caballos arrastrando una diligencia y una banda mariachi tocando en plena calle. El Oeste era más real que nunca, aunque en un principio, la dificultad de conseguir este realismo y la falta –o el alto coste– de los medios apropiados, hizo del western un género bastante menospreciado por los estudios. Sería precisamente el western de Walsh el que reconciliara al sistema con un género que estuvo a punto de desaparecer –como tantas veces le ocurrirá a lo largo de la historia– con el cine silente³⁷⁵.

Esta veracidad se extendió a la música. La que antes llenaba la totalidad del metraje de las películas, quedaba relegada prácticamente a los créditos iniciales y el final. Su presencia solo tenía sentido dentro de la diégesis. De otra manera, además de

³⁷³ Conocidas son las anécdotas de Orson Welles y la obra de teatro "The cradle will rock". Para más información véase MEREGHETTI, Paolo: *El libro de Orson Welles*. Cahiers du Cinema. Colección Grandes directores. Madrid, 2008, pp. 37-40.

³⁷⁴ En 1935 se crea 20th Century Fox, Carl Laemmle abandona Universal, Joseph Schenk deja United Artists para unirse a FOX, Barney Balaban es nombrado presidente de Paramount, puesto que ocupará hasta los años sesenta. Y en 1936 David O. Selznick abandona Metro Goldwyn Mayer para convertirse en un exitoso productor independiente. Véase FINLER, Joel W: *The Hollywood...*, op. cit., pp. 89, 115, 143, 190 y 209.

³⁷⁵ BOSCHI, Alberto: "Del mudo al sonoro". En BRUNETTA, Gian Piero (Dir.): *Historia mundial del cine: Estados Unidos I*. Akal, Madrid, 2011, pp. 402-403.

tapar los diálogos, verdaderos protagonistas del nuevo cine sonoro, provocarían confusión en el espectador. La necesidad de mostrar en plano la fuente de procedencia de la música obligaba a introducir numerosas escenas que poco o casi nada aportaban al desarrollo narrativo. Este aspecto, además, afectaba especialmente al western, un género con pocas oportunidades de mostrar música diegética más allá de una escena de baile o de *saloon*, pues en el Viejo Oeste no había radio ni aparato similar que sirviera como fuente de la misma³⁷⁶. Quizás ello contribuyó al nacimiento del género del cowboy cantante, producciones de bajo presupuesto que acabarían convirtiéndose en un filón para los estudios.

El primer cowboy que apareció cantando en pantalla fue Ken Maynard en *Songs of the saddle* (Harry Joe Brown, 1930)³⁷⁷. Pero el cowboy cantante por excelencia fue Gene Autry. Su aparición en *Tumbling tumbleweeds* (Joseph Kane, 1935), donde no solo interpretaba cuatro canciones, sino que además figuraba como autor y letrista de varias de ellas³⁷⁸, supuso el nacimiento de un subgénero dentro del western: “A partir de aquella noche todos los estudios empezaron a probar las cualidades vocales de los aspirantes a sus *horse operas*”, comentaba el editor de la revista *Variety* tras el estreno de la película³⁷⁹. Nombres como Dick Foran, Roy Rodgers o Tex Ritter contribuirían con su presencia y su voz al auge del western y de la música country.

Republic lideró durante dos décadas el género del cowboy cantante. Sus westerns de serie B estaban considerados los mejores del género³⁸⁰. Y, aunque tenía reputación de barato debido a su alta producción, musicalmente era prácticamente lujoso, hasta el punto de hacerse con uno de los estudios de grabación más deseados del Hollywood de los cuarenta, el *stage 12*, más conocido como *Music Auditorium*³⁸¹. Gene Autry y Roy Rodgers supusieron un descubrimiento para el estudio (Fig. 3.5)³⁸². Ambos hacían de sí mismos, y su diferente carácter en pantalla aseguraba la variedad.

³⁷⁶ MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 290.

³⁷⁷ Ese mismo año aparecería también en *Fighting thru* (William Nigh), estrenada el 25 de diciembre, poco más de tres meses después de su estreno como cowboy cantante.

³⁷⁸ En concreto, fue el autor de: “Yodel your troubles away” (en solitario), “The cowboy medicine show”, “Corn-fed and Rusty”, “Riding Down the Canyon” (junto a Smiley Burnette) y “That silver haired daddy of mine” (junto a Jimmy Long). Véase http://www.imdb.com/title/tt0027139/soundtrack?ref=tt_ql_trv_7 (consultada el 19/12/2015).

³⁷⁹ Citado por MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 291.

³⁸⁰ HURST, Richard M: *Republic Studios: beyond poverty row and the majors*. Scarecrow Press, Maryland, 2007, p. 153.

³⁸¹ MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 295.

³⁸² Tras algunos cortos del Oeste, Roy Rodgers apareció por primera vez en el western *Gallant Defender* (David Selman, 1935), como miembro del grupo Sons of the Pioneers, habitual de las películas del Oeste, y gracias al cual sería descubierto.

Autry era un cowboy de valores, con la justicia como principio fundamental. Rodgers era un héroe de acción, espectáculo y diversión. Las canciones de Autry estaban integradas en el argumento. Las de Rodgers estaban colocadas como lucimiento intencionado. Las películas del primero cada vez eran más musicales. Las del segundo, cada vez más glamurosas.



Figura 3.5: Gene Autry cantando “That silver haired daddy of mine” en una escena de *Tumbling tumbleweeds* (1935); y Roy Rodgers cantando “A four-legged friend” sobre su fiel caballo Trigger en *Son of Paleface* (Frank Tashlin, 1952).

Dentro del género del cowboy cantante también hubo espacio para las mujeres, aunque normalmente sus apariciones en el cine estaban subordinadas a las de sus compañeros masculinos, con los cuales compartían protagonismo, o a quienes servían de contrapunto en las escenas musicales. La primera cowgirl cantante fue Dorothy Page, protagonista de películas como *The singing cowgirl* (Samuel Diege, 1938) o *Ride 'em, Cowgirl* (Samuel Diege, 1939), donde cantaba entre dos y tres canciones. Pero la más famosa fue Dale Evans, protagonista junto a Roy Rodgers de varias películas, como *Cowboy and the señorita* (Joseph Kane, 1944) o *Down Dakota way* (William Witney, 1949). Junto a ellas, otras como Patsy Montana (Fig. 3.6), famosa cantante country cuya única incursión en el cine fue en el western de Gene Autry –en cuyo programa de radio tuvo numerosas apariciones³⁸³- *Colorado Sunset* (George Sherman, 1939).

³⁸³ KALINAK, Kathryn (Ed.): *Music in the western...*, op. cit., p. 101.



Figura 3.6: Vitrina dedicada a Patsy Montana en el Autry Museum of the American West de Los Ángeles.
Fuente: fotografía tomada por la autora.

Durante dos décadas, los cowboys cantantes dominaron el western de serie B, pero la evolución hacia unas películas cada vez más musicales y manieristas –y menos western-, la repetición de historias, los cambios en el gusto de la población y el aumento de los costes de producción³⁸⁴, contribuyeron a la caída y desaparición del subgénero en los años cincuenta. Sin embargo, su legado siempre será recordado gracias, principalmente, a uno de sus más importantes protagonistas: Gene Autry. El conocido cowboy cantante fundó en Los Ángeles, en 1988, el Autry Museum of the American West, en el cual se hace un completo recorrido por la historia del western, con especial énfasis en las décadas de los treinta y cuarenta (Fig. 3.6).

En los años treinta Tiomkin no había hecho más que llegar a Hollywood. El western no entraba aún en sus planes. Durante esta década trabajó sobre todo para MGM y Columbia. Estudio, éste último, que dedicó parte de su producción al western de serie B, pero sin el éxito de Republic, con el que Tiomkin tan solo colaboró en una ocasión, *El ídolo de barro* (Mark Robson, 1949). No participó, pues, de esta moda en primera persona, pero debió ser testigo de ella y de las consecuencias comerciales que las canciones de estos cowboys cantantes tuvieron sobre la música country. En un

³⁸⁴ MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 301.

futuro sería él quien reinventara las canciones del western y descubriera su potencialidad comercial. El cowboy cantante ya no volvería, pero un eco lejano podría escucharse en la voz de Dean Martin y su “My rifle, my Pony, and me”.

3.3. La década de 1940: la edad dorada del western³⁸⁵

“En un gesto de soberbia expansiva, que nosotros (y el Music Hall) podemos llamar *La diligencia*, John Ford ha barrido diez años de artificio y compromiso del sonoro y ha hecho una película que canta una canción con la cámara”³⁸⁶.

Los años cuarenta estuvieron marcados por la Segunda Guerra Mundial. Aunque en Europa la guerra empezó en 1939, América no comenzó a sentir sus consecuencias hasta el 7 de diciembre de 1941, cuando los japoneses atacaron Pearl Harbor. La guerra se convirtió entonces en el tema principal. Toda la vida de los americanos giraba en torno a ella. El país se unió en un gesto humanitario sin igual, pero el miedo siempre estaba presente. Jóvenes, novios, maridos, padres e hijos, partían a luchar dejando a sus familias en completa incertidumbre. Muchos de ellos no volvieron a ser los mismos a su regreso. Pero el objetivo de ganar la guerra se vio cumplido con creces. La alegría y la tristeza convivieron en igualdad durante los primeros años de la década.

El ambiente cultural reflejaba la incertidumbre de estos años. Fue la época de la Generación Beat³⁸⁷, encabezada por escritores como Jack Kerouack y Allen Ginsberg, y

³⁸⁵ Stanley Corkin define la edad dorada del western como “el periodo en el que el género western se convirtió en el principal entretenimiento del público –quizás el más importante–”. Citado por RYALL, Tom: “Hawks and the western”. En BROOKES, Ian (Ed.): *Howard Hawks. New perspectives*. Palgrave, London, 2016, p. 97.

³⁸⁶ NUGENT, Frank S: “THE SCREEN; A Ford-powered 'Stagecoach' opens at Music Hall; Mickey Rooney plays Huck Finn at the Capitol”. *The New York Times*, March 3, 1939. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9801E1DB173BE533A25750C0A9659C946894D6CF> (Consultada el 20/12/2015).

³⁸⁷ Jack Kerouack definía este grupo de la siguiente manera: “La Generación Beat fue una visión que tuvimos John Clellon Holmes y yo, y Allen Ginsberg más salvajemente todavía, hacia fines de los años cuarenta, de una generación de hipsters locos e iluminados, que aparecieron de pronto y empezaron a errar por los caminos de América, graves, indiscretos, haciendo dedo, harapientos, beatíficos, hermosos, de una fea belleza beat —fue una visión que tuvimos cuando oímos la palabra beat en las esquinas de Times Square y en el Village, y en los centros de otras ciudades en las noches de la América de la posguerra —beat quería decir derrotado y marginado pero a la vez colmado de una convicción muy

muy relacionada con la loca corriente *bebop* del jazz: “El Jazz es muy complicado”, decía Kerouack, “Es tan complicado como Bach. Los acordes, las estructuras, la armonía y todo. Tiene un tremendo ritmo. Tú sabes, tremendos percusionistas. Ellos pueden manejarlo. Tiene una tremenda energía. Puede hacerte salir de ti mismo”³⁸⁸. Estas palabras definen la locura de un momento en el que la necesidad de evadirse y escapar fue primordial para muchos jóvenes.

Pero el ambiente cultural y musical iba mucho más allá. Era mucho más variado. La música culta experimentaba un incremento de popularidad gracias a la masiva llegada de músicos europeos y a los jóvenes compositores americanos que empezaban a experimentar con el folclore nacional, como Aaron Copland y William Grant Still. Y el country, como el estilo nacional que evocaba la unidad y el patriotismo, conocía años de apogeo.

También el cine vivía una época de bonanza. La falta de competencia en el campo del entretenimiento y los medios puestos a su disposición para financiar las películas y documentales propagandísticos -tremendamente populares entre un público entregado a la causa- consiguieron elevar las cifras de los estudios hasta valores nunca antes alcanzados³⁸⁹. Todo esto se puede observar en el western.

Si alguna película cambió por completo la historia del western, fue *La diligencia* (John Ford, 1939). Un aviso para navegantes del director de origen irlandés, cuyos westerns pusieron el broche dorado a una década brillante, resucitando un género que había quedado relegado a la serie B. Los nuevos avances técnicos en el color, que tuvieron en el western uno de sus mejores campos de experimentación³⁹⁰, y la revolución musical apadrinada por Max Steiner, habitual en los westerns de Raoul

intensa”. Véase KEROUAC, Jack: “La filosofía de la generación Beat”. En *La filosofía de la generación Beat y otros escritos*. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2015, p. 67.

³⁸⁸ Citado por HAYES, Kevin, J: *Conversations with Jack Kerouack*. University Press of Mississippi, Jackson, 2005, p. 4.

³⁸⁹ Muchas películas consiguieron ganancias de entre 4 y 5.7 millones de dólares, con un coste de producción mucho menor que en años anteriores. Ejemplo de ello es *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), cuya producción costó tan solo 878.000 dólares. Véase FINLER, Joel W: *The Hollywoodí*, op. cit., pp. 39-40. Tiomkin hacía referencia a estos años como los mejores de su vida: “Sentí que acabara la guerra. Nunca volví a tener tal bonanza musical. Con ilimitados recursos orquestales, tiempo y ensayos, pude experimentar y refinar, y buscar nuevas formas de mejorar la combinación de música y cine”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 214.

³⁹⁰ Los majestuosos paisajes del western ofrecieron a los estudios la oportunidad de dar rienda suelta a las nuevas tecnologías del color. *Los desesperados* (Charles Vidor, 1943), de Columbia; *La venganza de Frank James* (Fritz Lang, 1941) y *Corazones indomables* (John Ford, 1939) de 20th Century Fox; *La policía montada del Canadá* (Cecil B. DeMille, 1939), de Paramount; o *Dodge, ciudad sin ley* (Michael Curtiz, 1939), de Warner Brothers, fueron algunas de las producciones más importantes en este sentido.

Walsh y Michael Curtiz, terminaron de redondear un periodo marcado desde el inicio por la Segunda Guerra Mundial.



Figura 3.7: Fotograma de *La diligencia* (1939). El nacimiento de Monument Valley como símbolo del western y el empuje definitivo del idilio de música y paisaje en el género.

La diligencia marcó un hito en todos los sentidos. Su música, basada en su totalidad en canciones populares de la elección de Ford, ya no se limitaba a los títulos de crédito. Y no solo eso, sino que las canciones estaban intencionalmente colocadas para aportar un significado concreto a la narrativa. Además, Ford presentó al mundo el paisaje de Monument Valley, imagen por excelencia del Oeste, cuyas grandes formaciones rocosas, más allá del intimidante silencio, también iban a adquirir un simbolismo musical relacionado con lo salvaje, la muerte y el peligro³⁹¹ (Fig. 3.7). Paisaje y western irían desde entonces más unidos que nunca. Música y paisaje firmarían una alianza que se iría afianzando con el tiempo, no solo en el cine del Oeste, sino en la música americana en general.

Más allá de *La diligencia* y sus consecuencias, el ambiente musical de Hollywood estaba marcado por la figura de Max Steiner. Habiendo sentado las bases de la música cinematográfica en la década anterior con *King Kong* (Merian C. Cooper y

³⁹¹ En *La diligencia*, los acordes de la canción “Don’t bury me no in the lone prairie” ilustraban los peligros del viaje por aquel lugar inhóspito y solitario. Más tarde, en *Centauros del desierto* (1956), John Ford, junto a Max Steiner, describiría el Monument Valley como un lugar salvaje habitado por los indios a través de las convenciones de la música de estos personajes.

Ernest B. Schoedsack, 1933) y *El delator* (John Ford, 1935), fue la referencia a seguir por todos los compositores de la industria. Su estilo, heredero del romanticismo europeo de Malher, llenó las películas de una música grandiosa que incrementaba la intrínseca espectacularidad del cine. A ello añadió recursos procedentes de la ópera y la danza como el leitmotiv y el *Mickey-Mousing*, que serían utilizados hasta la saciedad. Con él, y tras la muerte del cowboy cantante, la música del western se volvió más sofisticada³⁹². Steiner, que trabajó en todo tipo de géneros, fue habitual durante los cuarenta de los westerns de Michael Curtiz y Raoul Walsh³⁹³, para los que compuso una música espectacular y llena de dramatismo, que alcanzaba toda su majestuosidad en las fanfarrias iniciales, toda su fuerza en los temas dedicados a los indios, y se dejaba llevar por el sentimentalismo en las escenas románticas. Incluso si el director lo pedía, como era el caso de John Ford, sabía fundir a la perfección la tradición europea de la que era heredero con el folclore americano. Este modelo se extendió rápidamente gracias a los departamentos musicales, integrados en el eficaz sistema de producción en serie. Es por ello que muchos compositores siguieron su estela. En el caso del western, el inglés Cyril Mockridge y el holandés Richard Hageman contribuyeron a este esfuerzo³⁹⁴. La música del western clásico, pues, llevaba sabor europeo. Por otra parte estaban los americanos Alfred Newman y Victor Young –con veintidós westerns a sus espaldas en su corta carrera-, cuyas composiciones tenían un aire más nacional³⁹⁵. Sin olvidarnos de una de las fuentes principales de la que beberán las siguientes generaciones de compositores de western, Aaron Copland, que si bien no trabajó nunca en un western, su música para *El pony rojo* puede considerarse una importante referencia para el género.

Muchos de estos westerns se incluían dentro de la temática bélica. El western no solo servía como entretenimiento y evasión, sino que se convirtió en un medio propagandístico y de unión del pueblo americano. El mito del Oeste evocaba patriotismo, amor por una tierra llena de oportunidades a la que había que defender del enemigo. El tema de la Guerra Civil era perfecto. La música que acompañó al conflicto

³⁹² MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 301.

³⁹³ Solo durante la década de los cuarenta, Steiner compuso la música de los westerns de Michael Curtiz: *Camino de Santa Fe* (1940) y *Oro, amor y sangre* (1940); y de Raoul Walsh: *Murieron con las botas puestas* (1941), *Perseguido* (1947), *Cheyenne* (1947) y *Río de Plata* (1948).

³⁹⁴ Mockridge trabajó para Ford en *Pasión de los fuertes* (1946). Más tarde lo haría en *El hombre que mató a Liberty Valance* (1964). Por su parte, Hageman fue el responsable de la música de *Tres padrinos* (1948), *Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (1949) y *Caravana de paz* (1950).

³⁹⁵ Entre sus westerns de esta década destacan, de Victor Young: *Mando siniestro* (Raoul Walsh, 1940) o *Los inconquistables* (Cecil B. DeMille, 1947). Y de Alfred Newman, *Belle Star* (Irving Cummings, 1941).

también. Y es que ninguna otra guerra en la historia americana produjo tanta variedad y cantidad de canciones³⁹⁶: canciones que inspiraban unidad e infundían ánimo a ambos, soldado y civil; canciones melancólicas sobre el hogar y las mujeres, canciones sobre la tierra, sobre la libertad, sobre Dios. Todas encajaban en el ambiente que se estaba viviendo en la América de los años cuarenta.

Fueron numerosos los westerns de este género que se rodaron durante esta etapa. Entre los mejores ejemplos: *Camino de Santa Fe* (1940) y *Oro, amor y sangre* (1940), ambas de Michael Curtiz; *Mando siniestro* (1940) y *Murieron con las botas puestas* (1941) de Raoul Walsh; o *Fort Apache* (1948) y *La legión invencible* (1949) de John Ford. En todos ellos abundan las canciones de la época de la Guerra Civil. Ya sea en forma de cita como, sobre todo, dentro de la diégesis: “The battle hymn of the Republic”, “When Johnny comes marching home”, “Battle cry of freedom”, “Oh Susanna!”, “The girl I left behind me!”, “Dixie Land”... Enorme es la escena musicada por Max Steiner de *Murieron con las botas puestas*, en la que el Coronel Custer y su tropa cantan “Garryowen”. Lo que empieza con un simple piano y la voz de los soldados va aumentando en un *crescendo*, no solo instrumental, sino motivacional e inspirador. El acordeón, la trompeta, la flauta y el tambor y, finalmente, la banda completa, son símbolo del ánimo creciente de un Séptimo de Caballería pronto a la batalla de Little Big Horn. Como remate, las palabras del Custer de Errol Flynn: “Un ideal les ha transformado. Un ideal y una canción” (Fig. 3.8).

Pero no solo las grandes producciones y los compositores más importantes del momento llevaron a cabo esta tarea. Los westerns de serie B, que desde el principio incorporaron en sus argumentos temas de actualidad, no se evadieron de su deber moralizador. Así, cowboys cantantes como Gene Autry empezaron a interpretar canciones sobre la guerra como “Any bonds today” en *Home in Wyoming* (William Morgan, 1942) o “Don’t bite the hand that feeding you” en *Bells of Capistrano* (William Morgan, 1942) (Fig. 3.9).

³⁹⁶ SILBER, Irving y SILVERMAN, Jerry: *Songs of the Civil War*. Dover Publications, New York, 1960, p. 4.



Figura 3.8: Secuencia de *Murieron con las botas puestas* (1941) en la que el Séptimo de Caballería canta la canción “Garryowen” en un *crescendo* que va desde el piano y la voz, hasta la banda completa.



Figura 3.9: Dos fotogramas de la escena de *Bells of Capistrano* (1942) en la que Gene Autry interpreta la canción “Don’t bite the hand That feeding you”, cuya letra no puede ser más explícita: “If you don't like the stars in Old Glory/ If you don't like the Red, White and Blue/ Then don't act like the cur in the story/ Don't bite the hand that's feeding you!”.

Tiomkin empezó la década componiendo su primer western, *El Forastero* (1940). Luego vendrían *Duelo al sol* (1946), *The Dude goes West* (1948), *Río Rojo* (1948) y *Canadian Pacific* (1949). Ninguna de ellas pertenece a la temática bélica. Son la expansión y desarrollo del Oeste, junto con la leyenda y la épica, los temas que dominan dichas historias. Tampoco encajan a la perfección dentro del estilo de Steiner ni de los americanos. Tiomkin impuso desde el principio un estilo propio. Sin apartarse completamente de la tradición implantada por el alemán –pues entre europeos anda el juego-, ni sumergirse de lleno en la cultura americana, creó dos de los hitos del género. *Duelo al sol* y *Río Rojo* se convertirían, si bien no de forma inmediata, en foco de

atención del mundo de la música cinematográfica (Fig. 3.10). Y el verdadero Tiomkin estaba aún por llegar.



Figura 3.10: Dimitri Tiomkin en una sesión de grabación de *Duelo al sol* (1946), con Jennifer Jones y Gregory Peck como Perla y Lewt, en pantalla. Fuente: TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't hate me*.

3.4. La década de 1950: el western contado a través de una canción

“Pensé que podría ser salvada por una canción. Tal vez una melodía, una letra, podría darle alas”³⁹⁷.

La década de los cincuenta en Estados Unidos fue una época de grandes cambios sociales. Como bien la definió Murray Pomerance en su estudio sobre el cine de la década de 1950: “No fue el mejor de los tiempos ni el peor de los tiempos, pero en

³⁹⁷ Dimitri Tiomkin sobre *Solo ante el peligro*. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 230.

muchos aspectos parecía ser ambos a la vez³⁹⁸. Por un lado, tras dos grandes guerras el mundo se sumergía en un nuevo tipo de conflicto nunca imaginado: la Guerra Fría. El miedo y la psicosis a un ataque nuclear se extendieron por la población. A ello se unieron, como consecuencia, el conflicto armado de Corea y la persecución del comunismo. Por otro, los avances científicos y tecnológicos, la carrera espacial, la nueva era del ocio y el consumo³⁹⁹, el nacimiento de un arte totalmente americano⁴⁰⁰, una nueva generación de jóvenes...

Todo esto conllevó a su vez importantes cambios en el mundo del cine. A la caza de brujas, que afectó sobre todo a guionistas y directores⁴⁰¹, se sumó la ley antimonopolio, que impedía a los estudios controlar producción, distribución y exhibición, obligándoles a concentrarse tan solo en la producción. La pérdida de personal cualificado y la venta de las salas, unido a la aparición de la televisión y una gran cantidad de ofertas de ocio, supusieron una gran pérdida de dinero y público. ¿Consecuencias? La reducción del número de películas por año, concentrando los mayores esfuerzos en unas pocas superproducciones llenas de avances técnicos y espectáculo épico⁴⁰², además de la revisión de ciertos temas y del inicio de un tipo de películas dirigidas a los jóvenes cuyos protagonistas serían Montgomery Clift, Marlon Brando y James Dean. ¿Y en la música? La creación de bandas sonoras acordes con la grandeza de las grandes producciones, como las de Miklós Rózsa para *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951) o *Ben Hur* (William Wyler, 1959); la introducción del jazz por parte de Elmer Bernstein y Alex North en películas como *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, 1955) y *Un tranvía llamado deseo* (Elia Kazan, 1951) respectivamente; y el desembarco del rock & roll en las historias dirigidas a la juventud como *Semilla de maldad* (Richard Brooks, 1955) o las protagonizadas por Elvis Presley. Todo ello en concordancia con las nuevas tendencias musicales estadounidenses.

³⁹⁸ POMERANCE, Murray: *American Cinema of the 1950s: themes and variations*. Rutgers University Press, New Jersey, 2005, p. 1.

³⁹⁹ Fue la época que vio nacer productos y marcas como: McDonald's, Pizza Hut, los *Smacks de Kellogg's*, *Sports Illustrated*, *Snoopy*, Disneylandia, la revista *Mad*, *Playboy*... Véase POMERANCE, Murray: *American Cinema...*, op. cit., pp. 3-4.

⁴⁰⁰ En el arte plástico fueron los años del expresionismo abstracto de Jackson Pollock y los previos al nacimiento del Pop Art de Andy Warhol, Roy Lichtenstein o Claes Oldenburg. En literatura destacaban nombres como John Steinbeck, Truman Capote, Tennessee Williams o William Faulkner. Mientras, en el campo de la música, por un lado Aaron Copland componía sus principales obras dentro de la americana, y por otro Elvis Presley ponía de moda el Rock & Roll.

⁴⁰¹ Entre 1957 y 1959 la Academia excluyó de los Oscar a todos aquellos que aparecían en la lista negra. Véase POMERANCE, Murray: *American Cinema*, op. cit., pp. XIII-XIV.

⁴⁰² Los sistemas de pantalla ancha (Cinerama, Vistavision, Cinemascope y Todd-AO), el color (Technicolor Three-Strip, Cinecolor, Supercinecolor, Eastman Color, Warnercolor...) y el sonido estéreo, convirtieron las películas en un espectáculo colosal.

Pero el caso del western es un punto y aparte⁴⁰³. Como ya ocurriera anteriormente, las características del género lo hacían especialmente susceptible a los avances tecnológicos. Si el western musical *¡Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955) fue la primera película en Todd-AO, *Centauros del desierto* (John Ford, 1956) fue una de las pioneras en utilizar el sistema Vistavisión. En cuanto al color, los westerns fueron los principales protagonistas, no solo los de bajo presupuesto, sino también grandes clásicos como *Raíces profundas* (George Stevens, 1953), que se convirtió en uno de los éxitos de Paramount en sus experimentos con el Technicolor. El especial idilio del western con el sonido es de sobra conocido. Ante tales avances, los paisajes se hacían aún más infinitos, majestuosos e intimidantes, y los ruidos de la naturaleza, de la soledad del desierto, de la ciudad y sus hoteles y *saloons*, de los Winchesters y revólveres, mucho más reales. Todo estaba pensado para hacer partícipe al espectador de ese pasado de leyenda. Había nacido el “superwestern”⁴⁰⁴.

A los directores de la anterior década se unieron Anthony Mann, con sus numerosos westerns protagonizados por James Stewart⁴⁰⁵, John Sturges y su genial capacidad para la psicología de los personajes⁴⁰⁶, Jacques Tourneur y su personalísimo estilo⁴⁰⁷, Delmer Daves y su tratamiento documental de la imagen⁴⁰⁸, o Howard Hawks, con un antecedente tal como *Río Rojo*⁴⁰⁹. Los protagonistas de estos westerns ya no eran los mismos. Los héroes de antaño eran ahora hombres solitarios de pasado misterioso que buscaban redención o venganza⁴¹⁰. Los villanos eran más villanos aún. Y las

⁴⁰³ Además, el género adquirió un significado especial en la cultura americana como conducto de disuasión ideológica y debate sobre la vida americana tras la Guerra. Véase RYALL, Tom: “Hawks and the...”, op. cit., p. 97.

⁴⁰⁴ Algunos autores y teóricos, como Andre Bazin, veían en el “superwestern” la decadencia del género: “El superwestern es un western que debería estar avergonzado de ser precisamente eso mismo, y buscar otros intereses adicionales para justificar su existencia –un interés estético, sociológico, moral, psicológico, político o erótico-. En resumen, cualquier cualidad extrínseca al género que supuestamente lo enriquece”. Véase BAZIN, Andre: “The evolution of the western”. En GRAY, Hugh (Comp.): *What is cinema?* Vol. II. University of California Press, Los Angeles, 1972, pp. 150-151.

⁴⁰⁵ *Winchester 73* (1950), *Horizontes lejanos* (1952), *Colorado Jim* (1953), *Tierras lejanas* (1954), *El hombre de Laramie* (1955). A ellos hay que sumar otros sin James Stewart como *Cazador de forajidos* (1957) o *El hombre del Oeste* (1958).

⁴⁰⁶ *El sexto fugitivo* (1956), *Duelo de titanes* (1957), *Desafío en la ciudad muerta* (1958) y *El último tren de Gun Hill* (1959).

⁴⁰⁷ *El jinete misterioso* (1955), *Wichita, ciudad infernal* (1955), *Una pistola al amanecer* (1956) y *Fronteras de fuego* (1959).

⁴⁰⁸ *Flecha rota* (1950), *Tambores de guerra* (1954), *Jubal* (1956), *La ley del talión* (1956), *Arizona, prisión federal* (1958) o *El árbol del ahorcado* (1959).

⁴⁰⁹ Tras el vendrían *Río de sangre* (1952) y *Río Bravo* (1959).

⁴¹⁰ Martin Scorsese definía esta evolución a través de los westerns de John Ford: “Se puede comprobar la evolución de un género simplemente con ver tres westerns dirigidos por John Ford con el mismo actor, John Wayne. El personaje del héroe es cada vez más rico, más complejo en cada década. El chico de *La diligencia* (1939) se convierte primero en la benevolente figura del padre en *La legión invencible* (1949).

mujeres, en una apertura de la sexualidad, eran más objeto de deseo que nunca, por parte de “buenos” y “malos”, pero a su vez también se alzaban como protagonistas de sus propias historias.

¿Qué música acompañaba a este nuevo tipo de western? Según Corey K. Creekmur:

“Mientras se pueden encontrar enlaces entre las bandas sonoras compuestas para westerns durante toda la historia del género, en un momento en los cincuenta –una década considerada como una de las cumbres artísticas y culturales del género- las, por lo demás, estables bandas sonoras del western de repente desarrollaron una variación significativa [...] Mientras en western había empleado anteriormente los típicos temas instrumentales, la nueva práctica de incluir *title songs* con letras evocativas se estableció a sí misma de forma inmediata como un elemento común del género, funcionando como una tradición inventada sin precedentes previos”⁴¹¹.

La línea colosal de Miklós Rózsa tuvo su paralelo en la música de Victor Young para *Raíces profundas*. Pero la tendencia que se impondrá con fuerza en el western será la de las *title songs*, la de Dimitri Tiomkin y sus bandas sonoras basadas en una canción⁴¹². El potencial narrativo y comercial de esta estrategia musical que nació con *Solo ante el peligro* y alcanzó la cumbre en *Duelo de titanes*, incitó a productores, directores y compositores a tomar ejemplo. La música cinematográfica había cambiado. De modo que un gran porcentaje de los westerns –y películas de todos los géneros- de la época siguieron este esquema: *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), *El hombre de Laramie* (Anthony Mann, 1955), *El tren de las 3:10* (Delmer Daves, 1957) o *El árbol del ahorcado* (Delmer Daves, 1959), con música de Victor Young, George Dunning y

Más tarde Ford lo convierte en Ethan Edwards, el inadaptado de *Centauros del desierto* (1956), que regresa tras haber estado años errando y descubre que sus seres queridos han sido masacrados por los indios. El personaje heroico encarnado por Wayne se ha vuelto oscuro y obsesivo. La muerte física del indio no es suficiente. Ethan quiere asegurarse también su muerte espiritual”. Véase SCORSESE, Martin y WILSON, Michael Henry: *Martin Scorsese. Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Akal, Madrid, 2001, p. 35.

⁴¹¹ CREEKMUR, Corey K: “The cowboy chorus. Narrative and cultural functions of the western title songs”. En KALINAK, Kathryn (Ed.): *Music in the Western...*, op, cit., p. 21.

⁴¹² Para Lucio Blanco: “Dimitri Tiomkin es uno de los autores que marca las reglas de la composición de música de cine. Él fue concretamente quien codificó la música del western. Un ejemplo extraordinario de lo que es la música en un film, del papel que juega ésta en la estrategia narrativa y en la producción de significado e incluso de sentido, sería la banda sonora del film *Solo ante el peligro*”. Véase BLANCO, Lucio: “Música para el cine”. *Trama y Fondo. Revista de Cultura*, 29, 2010, p. 54.

Max Steiner respectivamente, son algunos de los mejores ejemplos. Tal fue la moda que la Academia, aun prefiriendo las composiciones tradicionales, empezó a reconocer las aportaciones de estos compositores en un género poco agraciado a la hora de los premios. En 1952 Tiomkin se llevaría dos estatuillas por *Solo ante el peligro*: las de mejor banda sonora de drama y mejor canción, “Do not forsake oh my darling”. Un año después, Sammy Fain recogería la suya por la canción "Secret love" de *Doris Day en el Oeste* (David Butler, 1953).



Figura 3.11: Jidge Carroll cantando “High ridin' woman” y “God has his arms around me” en *Cuarenta pistolas* (1957), de Harry Sukman y Victor Young respectivamente. Dos de las mejores y menos conocidas baladas del western Americano.

La sobreexplotación del recurso instaurado por Tiomkin llevó a ciertos compositores a replantear el modelo. La transición hacia los años sesenta trajo consigo un cambio de nacionalidad en la música del western. El americano, apadrinado por Copland e influenciado por Charles Ives⁴¹³, Jerome Moross, cambiaba el rumbo de esta con *Horizontes de grandeza* (William Wyler, 1958): “Realmente, yo inventé el

⁴¹³ Moross conoció a Copland en 1931. Formó parte del Young Composers Group fundado por él, y en 1940 orquestó su partitura para *Sinfonía de la Vida*. Véase WHITMER, Mariana: *Jerome Moross's...*, op. cit., pp. 4 y 8. Para la relación con Charles Ives, véase PERLIS VIVIAN: *Charles Ives remembered. An oral history*. Yale University Press, London, 1975, pp. 163-166.

prototipo de tema western, pero por entonces no me di cuenta de ello. No esperaba que fuera a calar como lo hizo. Pero ciertamente sentía que la forma en la que se había abordado el western no era correcta, y desde luego no iba a hacerlo a la manera típica”⁴¹⁴. Ni el hecho de haber tenido como *temp-track* la música de *Duelo al sol* frenó al americano a la hora de tomar la iniciativa: “Tiomkin hizo westerns con tristes canciones rusas en ellos. Sus partituras eran descripciones de las estepas rusas o de las llanuras húngaras, mientras que *Horizontes de grandeza* era un western con ritmos y melodías realmente americanos”⁴¹⁵. Utilizando una orquesta de noventa componentes y prescindiendo de la canción central, dio al “superwestern” por excelencia una magnitud sobrecogedora.

Si *Horizontes de grandeza* supuso una inflexión en la música del western, justo al iniciarse la década de los sesenta, *Los siete magníficos* (John Sturges, 1960) fue el estímulo definitivo que arrasó con todo lo anterior, alzándose de forma casi inmediata como punto de referencia de prácticamente todo western posterior⁴¹⁶. El tema principal compuesto por Elmer Bernstein pasaría a convertirse en símbolo del western⁴¹⁷. Y su forma de concebir la banda sonora, en el ejemplo a seguir. Con base en la americana de Copland y en el folclore americano⁴¹⁸, una concepción armónica extremadamente simple⁴¹⁹, y un empleo menos extensivo de la orquesta que Moross⁴²⁰, Bernstein compuso la que se convertiría en la banda sonora del Oeste por antonomasia (Fig. 3.12).

⁴¹⁴ Jerome Moross citado por WHITMER, Mariana: *Jerome Moross's...*, op. cit., p. 79.

⁴¹⁵ Jerome Moross citado por CUETO, Roberto: “El folclore...”, op. cit., p. 101.

⁴¹⁶ Consideramos que *Los siete magníficos* entra en esta etapa, incluyéndose dentro del “superwestern” y no del western crepuscular de las dos décadas siguientes.

⁴¹⁷ Durante muchos años fue el tema elegido por la marca de tabacos *Marlboro* para sus anuncios publicitarios, protagonizados desde 1962 por un cowboy.

⁴¹⁸ “Siempre me ha interesado la música folk americana, particularmente la música de la frontera. En los años treinta, en América, el interés por la música folk no atravesaba buenos tiempos, comparado con países como Inglaterra o Irlanda. Recuerdo encontrar libros de Lomax sobre música folk americana, eran absolutamente fascinantes, y yo era muy amigo en aquella época de Peter Seeger, quien estaba terriblemente interesado en este tipo de música. Por ello tengo tanto interés en esto (el western) y siento que es un elemento musical tristemente deficiente en la música de cine”. Elmer Bernstein citado por KARLIN, Fred y WRIGHT, Rayburn: *On the track...*, op. cit., p. 470.

⁴¹⁹ “Hay mucho de estructura armónica I-IV-V. No buscaba sofisticación armónica en toda la partitura, lo cual también arraiga en una especie de folclore”. Elmer Bernstein citado por KARLIN, Fred y WRIGHT, Rayburn: *On the trackí*, op. cit., p. 470.

⁴²⁰ Para *Horizontes de grandeza*, Moross empleó una orquesta de 90 músicos para toda la partitura compuesta por: 50 cuerdas, 18 metales, 15 maderas (entre las que no se incluyen saxofones), 5 percusiones, 3 pianos, guitarra, armónica y acordeón. Según el orquestador Bernard Meyers: “Fue una orquesta más grande de lo normal. Alcanzaba proporciones sinfónicas. Había muchísimos violines, violas, chelos, mucho más de lo normal. Él buscaba un sonido completo. Era definitivamente tradicional – sin saxofones- solo maderas, metales, cuerdas”. Citado por KARLIN, Fred y WRIGHT, Rayburn: *On the track...*, op. cit., p. 100.

Por entonces, los westerns de serie B comenzaban su caída. Muchas compañías cerraron las unidades destinadas a este tipo de producciones y el dinero empleado en ellos era cada vez menor. Además, los cowboys cantantes empezaban a quedar desfasados. Sin embargo, a esta época pertenecen algunos de los mejores westerns de este tipo, cuya música no tiene nada que envidiar a la de sus hermanos mayores. Es el caso de los westerns musicados por Harry Sukman, como *Fury at Showdown* (Gerd Oswald, 1957) y *Cuarenta pistolas* (Samuel Fuller, 1957) (Fig. 3.11)⁴²¹, de una modernidad impactante (Fig. 3.12). O de uno de los casi desconocidos en la filmografía de Tiomkin, *Ansiedad trágica* (Charles Marquis Warren, 1956), donde además de una canción⁴²², podemos escuchar un potente y dramático tema principal.



Figura 3.12: Fragmento del arreglo de Doug Adams del tema principal de *Los Siete Magníficos* de Elmer Bernstein. Fuente: transcripción propia.

3.5. Las décadas de 1960 y 1970: el western europeo y el western crepuscular

“Parece que el único territorio que ya puede conquistar este hombre taciturno es su propia sombra, su muerte”⁴²³.

Si la década anterior fue turbulenta a todos los niveles, las dos décadas que ahora nos ocupan no lo fueron menos. Consecuencia de aquellos años de cambio y revolución

⁴²¹ En esta última película podemos escuchar una de las más bonitas baladas del western, compuesta por Victor Young: “God has his arms around me”.

⁴²² La cual, extrañamente, no está compuesta por Tiomkin, sino por Josef Myrow, con letra de Robert Wells.

⁴²³ GONZÁLEZ, José Félix: *El héroe del western crepuscular: dinosaurios de Sam Peckinpah*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2007, p. 109

social, y testigo más involucrado y comprometido que nunca de los acontecimientos contemporáneos. Los sesenta vivieron la continuación de la Guerra Fría, con un incremento cada vez mayor de las pruebas nucleares; el comienzo de la guerra de Vietnam y la derrota en la carrera espacial a favor de la Unión Soviética. Los setenta respiraron el ambiente viciado del escándalo Watergate y los problemas mentales de los soldados supervivientes de Vietnam. Todo ello desembocó en revueltas sociales por los derechos civiles de la población negra y de las mujeres, protestas antibelicistas y a favor de la defensa de la naturaleza, insurrecciones e incluso violencia⁴²⁴. Veinte años de continua agitación.

El arte respondió a este ambiente con el Pop Art. La crítica a la sociedad de consumo, a los medios de comunicación de masas, y a todo aquello por lo que el pueblo protestaba en general, tuvo su reflejo en las exposiciones de Andy Warhol en la galería Ferus y Roy Lichtenstein en la galería Leo Castelli a comienzos de los sesenta, así como en las esculturas de Claes Oldeburg⁴²⁵. Todos ellos seguirían trabajando durante la década siguiente, uniéndose a ellos nuevos movimientos como el minimalismo y el arte conceptual.

La música también se comprometió con la sociedad, adaptándose a las nuevas generaciones. Los Beatles pisaron por primera vez Estados Unidos en 1964, haciendo competencia a los Rolling Stones. El rock, que había empezado a afincarse en la esfera musical en los cincuenta, se hacía realidad, invadiendo incluso el terreno folk. Bob Dylan apareció con una banda de rock en el Newport Folk Festival de 1965, provocando la protesta de los puristas del folk. Cuatro años después, Jimmy Hendrix tocaba el himno americano con su guitarra eléctrica durante el Woodstock Festival de 1969 ante un público entusiasmado. También el country tomó un nuevo camino, utilizando la imagen del mito para criticar la sociedad y cultura americanas. Muchas de las letras de estas canciones sonaban a protesta⁴²⁶.

⁴²⁴ Además de los asesinatos de JFK, Martin Luther King y Malcolm X, durante los sesenta tuvieron lugar dos de las mayores masacres de la historia de Estados Unidos: el asesinato de ocho estudiantes de enfermería en Chicago a manos de Richard Speck, y el tiroteo de Charles Whitman desde la torre de la Universidad de Texas, acabando con la vida de quince personas e hiriendo a otras treinta y dos.

⁴²⁵ En 1962 Warhol expuso sus famosas latas de Sopa Campbell como un comentario a la producción en serie y el consumismo. Mientras, Lichtenstein sorprendía con sus enormes viñetas de cómic hechas a base de puntos que imitaban la técnica de impresión industrial, mediante las que hacía su propia y personal crítica del mundo contemporáneo. En 1963, su obra *Whaam!*, supuso una clara crítica antibelicista. Por su parte, Oldenburg firmaba en 1962 su obra *Dual hamburgers*, como reflejo negativo del nuevo mercado de comida rápida, o basura.

⁴²⁶ Dylan cantaba en 1965 "Masters of war": "Venid, señores de la guerra. Vosotros que construís todas las armas/ Vosotros que construís los aviones de muerte. Vosotros que construís todas las bombas/

El cine se vio abocado al cambio. Marilyn Monroe, Clark Gable, Gary Cooper, Spencer Tracy, Alan Ladd, David O. Selznick, Walt Disney, Anthony Mann, Alfred Newman... Empezaban a morir los protagonistas del Hollywood clásico, y grandes directores como John Ford, Howard Hawks o Fritz Lang realizaban sus últimas obras. Era hora del relevo. De un cine más artístico, con las primeras obras de Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola o Brian de Palma; y las nuevas olas del cine europeo. De un cine incluso experimental, como el de Andy Warhol y Paul Morrissey o el del francés Chris Marker. Fue también entonces cuando el cine, en su búsqueda de entretenimiento, se rindió a la televisión, proliferando los seriales y naciendo el género del telefilme.

El western fue uno de los géneros que más sufrió con estos cambios. Maestros como John Ford y Howard Hawks aún realizaban grandes obras como *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) o *El Dorado* (1966), respectivamente. Pero la tendencia general fue el estancamiento y el desfase, dejando vía libre a los seriales y westerns para televisión. Fue allí donde se inició el director que dominará esta etapa y dará título a un nuevo estilo de western: Sam Peckinpah. Nació el western crepuscular⁴²⁷.

Mientras tanto, Europa, en plena revolución cinematográfica, tomaba la delantera adoptando un tema ajeno y extraño a su idiosincrasia. El western europeo daba sus primeros pasos en Alemania con los relatos de Karl May. Pero será Italia con los spaghetti de Sergio Leone la que mitificara un subgénero que, en realidad, corría

Vosotros que os escondéis detrás de las paredes. Vosotros que os escondéis detrás de los escritorios/ Solo quiero que sepáis que puedo ver a través de vuestras máscaras”.

El mismo año, el cantante country Johnny Wright, cantaba “Hello Vietnam”: “América ha escuchado el toque de corneta y sabes que nos involucra a todos y cada uno de nosotros/ No creo que la Guerra acabe nunca, la lucha nos dividirá de nuevo/ Adiós mi amor, hola Vietnam, una colina que tomar, una batalla que ganar/ Despídeme con un beso y escribe mientras me marchó, adiós mi amor, hola Vietnam”.

⁴²⁷ El tono crepuscular siempre está impregnado de un aire de melancolía y añoranza por una época pasada, de una emotiva nostalgia por un paraíso perdido al que el artista se resiste a renunciar y evoca continuamente en su obra. Véase GONZÁLEZ, José Félix: *El héroe del western...*, op. cit., p. 96.

bastante parejo al western crepuscular⁴²⁸, y que Estados Unidos era tachado de violento⁴²⁹.

La música, como no podía ser de otra forma, se adaptó a los nuevos formatos. Algunos compositores realizaban sus últimas obras al estilo clásico. Alfred Newman componía la música de *La conquista del Oeste* (Henry Hathaway, George Marshall, John Ford y Richard Thorpe, 1962), dando absoluto protagonismo a las cuerdas y las trompas en una partitura épica y grandiosa como la historia que acompañaba. Cyril Mockridge ponía música a *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962), donde también podíamos escuchar un tema de Alfred Newman, tomado de la fordiana *El joven Lincoln* (1939); y Dimitri Tiomkin, en una etapa de cambio hacia la grandiosidad, nos dejó la melancólica banda sonora de *El Álamo*. Otros seguirían la nueva tendencia marcada por Elmer Bernstein, que él mismo siguió ensayando en *Los cuatro hijos de Katie Elder* (Henry Hathaway, 1962), *Valor de ley* (Henry Hathaway, 1969) y *El último pistolero* (Don Siegel, 1976) (Fig. 3.13). Y otros, adaptándose a la nueva época y al nuevo tipo de western, dieron un color diferente e innovador a sus partituras. Así lo hicieron Jerry Fielding en *Grupo salvaje* (1969) y *El rey del rodeo* (1972), ambas de Peckinpah, o en *El fuera de la ley* (Clint Easwood, 1976), donde las disonancias y la tensión sostenida se dan cita en una combinación de orquesta e instrumentos tradicionales; Jerry Goldsmith en *Río Conchos* (Gordon Douglas, 1964), *La hora de las pistolas* (John Sturges, 1967) o *La balada de Cable Hogue* (Sam Peckinpah, 1970), con un estilo sorprendentemente similar al que Ennio Morricone inventaba al mismo tiempo para el western italiano, que no haría su aparición en Norteamérica hasta 1967⁴³⁰; o John Hammond en *Pequeño gran hombre* (Arthur Penn, 1970).

⁴²⁸ José Félix González comenta algunas de las características más notables del western crepuscular: procesos adoptados de otros campos como la televisión, y degradados por la cultura de masas (abuso del zoom, fotogramas congelados...); especial protagonismo de artilugios modernos como el automóvil o la fotografía, violencia, humor corrosivo, fracaso existencial de los protagonistas, desencanto presente, o vestuario y ambientación realistas, recreados en la mugre y la suciedad. GONZÁLEZ, José Félix: *El héroe del western...*, op. cit., pp. 98-110. Todo ello también característico en el western europeo. Sin embargo, son géneros diferentes. Roberto Cueto expone las diferencias principales del spaghetti respecto al western crepuscular: “El género no se emplea como instrumento de análisis sobre la historia del país, sino como herramienta de reflexión sobre el propio género, sobre sus estructuras de representación. Intensificando estas hasta la exasperación, estilizando sus estereotipos y códigos”. Véase CUETO, Roberto: “El folklore...”, op. cit., p. 103.

⁴²⁹ En una carta del escritor Jack Scafefer a George Stevens, este se queja de “la violencia sádica en grandes dosis del western europeo”, que estaba contagiando al western americano. AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers. Miscellaneous - submissions (correspondence), Box. 290, f. 3375. Letter from Jack Schaefer to George Stevens. March 2, 1967.

⁴³⁰ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Influencias de la...”, op. cit., p. 107

Es precisamente la música de Morricone la que más arraigada está en la cultura popular con el western de esta época, aunque hundiendo sus raíces en las composiciones del Hollywood clásico, con Tiomkin como una de las principales referencias⁴³¹, el impacto fue tan grande como el del propio western a la europea. Voces humanas produciendo ruidos y onomatopeyas nunca antes escuchadas, sonidos reales y animales insertados en los temas, impactantes e inquietantes solos de trompeta en los duelos finales, y sobre todo, el uso de la guitarra eléctrica, marcaron un estilo que seguirían desarrollando otros compañeros italianos y que sería llevado hasta el manierismo y la autoparodia incluso por el mismo Morricone. Lo que llegó al culmen con los western de Leone *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965), *El Bueno, el Feo y el Malo* (1966) y *Hasta que llegó su hora* (1968), acabaría caricaturizándose en películas como *Le llamaban Trinidad* (Enzo Barboni, 1970), con música de Franco Micalizzi.

¿Y las canciones? No dejaron de aparecer. Tiomkin las utilizó hasta el último momento en *Asalto al carro blindado* (Burt Kennedy, 1967). Bernstein también acudió a ellas en *Los cuatro hijos de Katie Elder* y *Valor de ley*. Burt Bacharach ganó un Oscar con “Raindrops keep fallin’ on my head” de *Dos hombres y un destino* (George Roy Hill, 1967). Lee Marvin encabezó listas musicales con “Wanderin’ star” de *La leyenda de la ciudad sin nombre* (Joshua Logan, 1969). Y el spaghetti estuvo lleno de ellas: desde “Angel face” de Morricone para *Una pistola para Ringo* (Duccio Tessari, 1965), pasando por la balada “Johnny West” de Angelo Francesco Lavagnino para *Johnny West* (Gianfranco Parolini, 1965), a imagen y semejanza de “Johnny Guitar” de Victor Young; hasta “Django” de Luis Bakalov para *Django* (Sergio Corbuci, 1966) y “The call me Trinity” de Micalizzi para *Le Llamaban Trinidad*⁴³².

El género que parecía estar en plena decadencia no hacía más que reinventarse a sí mismo una y otra vez. Y en esta revolución, la música jugó un papel fundamental. No tanto en el western americano, más recordado por las atmósferas crepusculares de Peckinpah y las últimas obras de Ford o Hawks, que por su banda sonora. Pero en Europa fue esta la principal arma de seducción de un público entregado a los compositores de cine⁴³³.

⁴³¹ Este aspecto ya se comentó ampliamente en el capítulo anterior.

⁴³² JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Influencias de la...”, op. cit., p. 101.

⁴³³ El ejemplo más claro lo encontramos en Italia, donde la discográfica RCA se aseguraba de editar las bandas sonoras de los principales filmes estrenados. En 1970 la venta de música de cine suponía un 30% de las ventas de discos en Italia. Véase CUETO, Roberto: “El folklore...”, op. cit, p. 105.

No podemos olvidar las series y las películas para televisión, muchos de cuyos temas han pasado a la memoria colectiva en mayor medida que los de sus hermanos mayores del cine⁴³⁴. El western es uno de los mejores ejemplos, cuya popularidad empujó a los productores a buscar la mejor música posible, ya fuera en forma de canción, como de tipo instrumental. Muchos compositores iniciaron sus carreras en el western televisivo (Jerry Goldsmith⁴³⁵, John Williams⁴³⁶, Bruce Broughton⁴³⁷). Nombres consagrados pasaron por él en algún momento de sus carreras, en ocasiones por dinero⁴³⁸ (Dimitri Tiomkin⁴³⁹, Hugo Friedhofer⁴⁴⁰, Bernard Herrmann⁴⁴¹, Elmer Bernstein⁴⁴², Ennio Morricone⁴⁴³). Y los mismos cantantes que pusieron voz a las canciones para el cine, hicieron lo propio en televisión (Frankie Laine, Johnny Cash, Gene Autry, Roy Rodgers). Las fuentes eran las mismas: la americana, Tiomkin, *Los siete magníficos* de Bernstein... y la libertad creativa de cada compositor.

Tiomkin compuso su último western en 1967: *Ataque al carro blindado*. Dejó el cine en 1970 tras haber producido y compuesto la música de *Tchaikovsky* (Igor Talankin). Los años sesenta fueron una década de cambios para el compositor. *El Álamo* fue el punto de partida de una etapa de mayor grandiosidad, que vendría motivada por las superproducciones de Samuel Bronston: *55 días en Pekin* (Nicholas Ray, 1963), *El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1964) y *La caída del Imperio Romano*

⁴³⁴ Podemos encontrar anécdotas que lo confirman: Leonard Bernstein, en el programa New York Philharmonic young's people concerts, del 18 de enero de 1958, en el que hablaba sobre el significado de la música, comenzaba interrogando a los niños sobre la "Obertura de Guillermo Tell" de Rossini: "¿De qué creéis que habla esta música? ¿Podéis decírmelo? Es lo que pensaba. Cowboys, bandidos, caballos, el Salvaje Oeste [...] Odio decepcionaros. Pero no trata en absoluto de un llanero solitario". Véase el programa *Young People's Concerts. What Does Music Mean. Leonard Bernstein, January 18, 1958*. <https://www.youtube.com/watch?v=rxwWlQNGeKE> (Consultada el 29/12/2015). Es interesante comprobar cómo Tiomkin utilizó esta Obertura en unas escenas en el hipódromo, y una pelea-persecución por el mismo con un grupo de hombres a cuyo cabecilla se le había descrito como "cowboy", en *Así es Nueva York* (Richard Fleischer, 1948), un año antes del estreno de la serie de *El llanero solitario* (1949).

⁴³⁵ 2 episodios de *Gunsmoke* (1960), 37 de *Black saddle* (1960), 1 de *Rawhide* (1961) y 2 de *The loner* (1965).

⁴³⁶ 28 episodios de *Wide country* (1963).

⁴³⁷ 50 episodios de *Gunsmoke* (1974-75), 4 de *The Oregon trail* (1979) y 11 de *How the West was won* (1979).

⁴³⁸ Tiomkin lo confirmaba: "Creo que la necesidad de dinero es un gran estímulo. *Rawhide* fue la que más me dio. No puedes imaginar cuanto". Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The maní*, op. cit., p. 75.

⁴³⁹ Tema principal de *Rawhide* (1959). Compuso un tema para la serie *Jim West* (1965), que finalmente fue rechazado.

⁴⁴⁰ Tema principal y 3 episodios de *Outlaws* (1961) y 4 episodios de *The guns of Will Sonnett* (1967)

⁴⁴¹ Tema principal y 1 episodio de *El pistolero de San Francisco* (1957), 2 episodios de *Gunsmoke* (1961), 1 de *Rawhide* (1965) y 1 de *Cimarron strip* (1968).

⁴⁴² Tema principal y 18 episodios de *Riverboat* (1959-60).

⁴⁴³ Tema principal y 24 episodios de *El Virginiano* (1970-71).

(Anthony Mann, 1964). Hollywood había cambiado y Tiomkin no pudo más que adaptarse a los nuevos tiempos y a los nuevos gustos, pese a que no casaran con los suyos⁴⁴⁴: “Hoy, una buena partitura es una partitura barata [...] tenemos el mismo grupo de excelentes letristas en la ciudad, pero nadie quiere canciones en las películas. Quieren rock & roll, ritmos fuertes, ejemplos de esta locura temporal”⁴⁴⁵. Y no solo eso: “Creo que muchos compositores están destruyendo el gusto de la buena música de cine en América. Están trabajando en películas que no son normales ni sanas. Es una degeneración de la música y no tiene valor estético”⁴⁴⁶. “La tragedia actual de mis compañeros”, exponía, “es que hay nuevos chicos que no saben escribir música”⁴⁴⁷. Llegaba el ocaso del gran maestro.

Aun así, su influencia seguía viva. Un compositor de la talla de Ennio Morricone confesaba haberse inspirado en Tiomkin al comienzo de su carrera: “La primera vez que Sergio Leone escuchó una banda sonora mía fue en mi casa, y se aburrió soberanamente, comentando cuando finalizó: ‘nunca podremos trabajar juntos’ [...]. Pertenece a *Las pistolas no discuten* y era una simple imitación del tipo de música de los westerns americanos, a lo Dimitri Tiomkin”⁴⁴⁸. Es más, cuando finalmente fue contratado por Leone, el director romano le puso como *temp-track* de *Por Un puñado de dólares*, el “Deguello” de Tiomkin⁴⁴⁹. Y en esa misma película, al final del tema “The chase”, Morricone presenta un motivo descendente que cita las últimas notas de “The green leaves of summer”⁴⁵⁰. Así pues, mientras que en América reinaban sus compañeros más jóvenes, Tiomkin y su “Deguello”, eran referente principal, no solo en Morricone, sino en toda la música del spaghetti western⁴⁵¹.

⁴⁴⁴ El ejemplo más claro de este desfase es su despido de *¡Hatari!* (Howard Hawks, 1964), donde fue sustituido por Henry Mancini, treinta años más joven. La historia la cuenta Hawks: “Pasamos una época en la que se ponía una música malísima en las películas, los músicos de segunda fila copiaban a los maestros. Resultaba, sencillamente, ridículo, con unos veinte violines y quince cellos y flautas y todas esas cosas. Trabajé con Tiomkin, que me parecía bastante bueno, cuando hicimos *¡Hatari!*, le dije a Dimi, “Mira, no quiero ni un solo violín. No quiero ni un solo cello. No quiero ni una sola flauta. Quiero instrumentos nativos o algo así que se te ocurra”. Me dijo, “Es una gran idea, jefe”. Luego, al día siguiente, me llamó y me dijo, “Estabas de broma, ¿verdad?”. Y le dije, “Estas despedido, Dimi”. Me dijo, “¿Qué quieres decir?”. Y yo le dije, “Si alguien no quiere hacer lo que le digo no me interesa”. Henry Mancini estaba haciendo por entonces un programa de televisión (*Peter Gun*) y pensé, “Eh, ese chico es bueno”. Citado por MCBRIDE, Joseph: *Hawks...*, op. cit., p. 145.

⁴⁴⁵ Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 51.

⁴⁴⁶ KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 243.

⁴⁴⁷ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. CHAMPLIN, Charles: “Tiomkin: Tovarich of cinema”, *Los Angeles Times*, Feb 19, 1967, (s.p.).

⁴⁴⁸ Citado por CUETO, Roberto: “El folklore...”, op. cit., p. 102.

⁴⁴⁹ AGUILAR, Carlos: *Sergio...*, op. cit., p. 91.

⁴⁵⁰ CUMBOW, Robert C: *The films...*, op. cit., p. 193.

⁴⁵¹ CUMBOW, Robert C: *The films...*, op. cit., p. 193; PADROL, Joan: *Pentagramasí*, op. cit., p. 153.

3.6. Las décadas de 1980 y 1990

“Justo cuando piensas que el western se ha agotado, que no se puede hacer nada más, aparece algo que cambia el estado de las cosas. Que eso ocurra es algo muy especial”⁴⁵².

Major Fambrough: ¿Desea ver la Frontera?

John Dunbar: Sí Señor, antes de que no exista⁴⁵³.

El final de la guerra de Vietnam en 1975, la caída del muro de Berlín en 1989, la disolución de la Unión Soviética en 1991... el siglo XX acababa de forma prometedora. Sin embargo, no todo se había conseguido. Nunca antes Estados Unidos había fallado de forma tan estrepitosa como en Vietnam y la moral del país lo delataba. La sociedad seguía agitada, y los movimientos por los derechos de la mujer, de los afroamericanos, de los homosexuales y ahora también de los discapacitados, no cesaban en su insistencia. La institución de la familia se rompía y nuevas enfermedades como el SIDA hacían mella, no solo en la salud física, sino también en las relaciones sociales. El terrorismo daba señales de vida. Como en todas las etapas de la Historia, había motivos para alegrarse, pero también para decaer.

La vida continuaba y lo hacía de la forma más tecnológica y científica que jamás se hubiera visto. 1977 fue el pistoletazo de salida de la revolución digital. A la fundación de *Microsoft* por Bill Gates le siguió, en 1984, la de *Apple Computer*, de las manos de Steve Jobs. Internet, las primeras páginas web, los e-mails, los chats, *Google*, los teléfonos móviles... Las comunicaciones daban el salto definitivo hacia la globalización.

De todo ello fue testigo el arte. En los ochenta, Europa tomaba de nuevo la iniciativa tras varias décadas de dominio americano. Poco después, Nueva York cedería su capitalidad en el arte norteamericano a Los Ángeles, de cuya escuela de arte saldrían jóvenes interesados en la cultura nacional. Fue la época de los museos y las

⁴⁵² Clint Easwood citado por SCORSESE, Martin y WILSON, Michael Henry: *Martin Scorsese...*, op. cit, p. 42.

⁴⁵³ BLAKE, Michael: *Dances with wolves. Screenplay*. May 23, 1989, p. 10.

exhibiciones. En 1981 se celebraba en la Royal Academy of Arts de Londres la exhibición “A new spirit in painting”⁴⁵⁴, que reunía a artistas de todo el mundo desde el último Picasso hasta las pinturas con platos del joven americano Julian Schnabel, y devolvía la hegemonía al Viejo Continente. En 1992 se celebraba en Los Ángeles “Helter Skelter: L.A. art in the 1990s”, en la que dieciséis artistas californianos expusieron una ciudad de Los Ángeles alejada de los convencionalismos, explorando los temas sociales de actualidad como la sexualidad o la violencia⁴⁵⁵.

Los movimientos y estilos se diversifican⁴⁵⁶. El arte se hacía cada vez más tecnológico. El cine experimental encontraba su descendiente más próximo en la videoinstalación. Luces, movimientos mecanizados y sonidos. Se conquistaban todas las dimensiones posibles para interactuar con el mundo contemporáneo. Lo mismo ocurría con la música. Los sintetizadores, el *sampling*, la música de ordenador, los CDs... todo ello al servicio de la música culta y popular. Por un lado estaba el minimalismo, por otro el rock alternativo, el punk, el rap y el pop. Ciencia, tecnología, arte y sociedad estrechaban lazos componiendo performances, videoclips, musicales y todo tipo de espectáculos multidisciplinares.

De entre todos ellos, el cine es el mayor espectáculo y el más multidisciplinar. La preocupación por la estética que mostraban los directores emergentes de los setenta se incrementa ahora en las obras de autores como David Lynch o Woody Allen. Pero también fue la época de las aventuras, del misterio, de la ciencia ficción, del terror, con Steven Spielberg y George Lucas a la cabeza. Las nuevas tecnologías invadían las salas rompiendo barreras y abriendo todo un mundo inimaginable de recursos: *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990) fue la primera en utilizar la banda sonora digital, *Batman vuelve* (Tim Burton, 1992) hizo lo propio con el sistema Dolby Digital, y *Parque Jurásico* (Steven Spielberg, 1993) resucitó a los dinosaurios gracias a los gráficos por ordenador, que cambiarían por completo nuestro concepto de cine -aunque ya se habían utilizado con notable éxito en *El secreto de la pirámide* de Barry Levinson-. Por otra parte, la era

⁴⁵⁴ Para una mayor información véase el catálogo de la exposición: JOACHIMIDES, Christos M; ROSENTHAL, Norman y SEROTA, Nicholas: *A New Spirit in Painting*. Royal Academy of Arts, London, 1981.

⁴⁵⁵ Para más información véase el catálogo de la exposición: SCHIMMEL, Paul: *Helter skelter: L.A. Art in the 1990s*. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1992.

⁴⁵⁶ “En un momento en el que el mundo del arte, siempre desesperado por la última tendencia, no puede aferrarse a ningún movimiento dominante, la exhibición celebra con entusiasmo uno en Los Ángeles”. Véase KIMMELMAN, Michael: “ART VIEW; 'Helter Skelter' Reveals The Evil of Banality”. *The New York Times*, March 22, 1992. <http://www.nytimes.com/1992/03/22/arts/art-view-helter-skelter-reveals-the-evil-of-banality.html> (Consultada el 28/12/2015).

de la reproductibilidad y la publicidad, productos de la cultura de masas⁴⁵⁷, hicieron posible records de ventas de cintas VHS, records aún vigentes de recaudación de taquilla⁴⁵⁸, e incluso fueron responsables de que películas de mínimo presupuesto, como *El proyecto de la bruja de Blair* (Daniel Myrick, 1999) recaudasen casi 200 veces más de lo empleado en la producción⁴⁵⁹.

El western estaba por entonces en horas bajas. El fracaso de *La puerta del cielo* (Michael Cimino 1980) acabó con el interés de los estudios por el género, además de con el propio United Artists⁴⁶⁰, que no deseaban arriesgarse nuevamente a un fracaso de tales proporciones⁴⁶¹. La resurrección del western vino en un momento en el que el mito volvía a recuperarse como parte del espíritu americano. El presidente Ronald Reagan, aprovechando su pasado como actor de westerns, utilizó el concepto del cowboy para ofrecer una imagen cercana, amable y totalmente americana. Su sucesor en los noventa, Bill Clinton, continuaría el legado del Oeste. Era el momento apropiado. Clint Eastwood y Kevin Costner, que habían empezado sus carreras en el western⁴⁶², eran los hombres perfectos para llevarlo a cabo. Para algunos, el punto de partida de este renacimiento fue *El jinete pálido* (Clint Eastwood, 1985)⁴⁶³. Para otros, *Bailando con lobos* (Kevin Costner, 1990)⁴⁶⁴, una película en la línea de los pacíficos westerns

⁴⁵⁷ Los grandes estudios se expandieron, abarcando empresas de televisión, video, radio, música... También empezaron a buscar nuevos medios de financiación en cadenas de comida y otros productos, y nuevas estrategias de publicidad para poder abarcar los altos costes de producción de las películas, como el merchandising o la promoción online. Hollywood llegó a todo el mundo.

⁴⁵⁸ *Titanic* (James Cameron, 1997) aún conserva la segunda plaza en la lista de recaudación mundial con 2.185.372.302 dólares, solo por detrás de *Avatar* (James Cameron, 2009) con 2.781.505.847. Fuente: <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide> (Consultada el 28/12/2015).

⁴⁵⁹ Con un presupuesto estimado de 60.000 dólares, recaudó ese mismo año 140.473.773 dólares. Fuente: http://www.imdb.com/title/tt0185937/business?ref=tt_qt_dt_4 (Consultada el 28/12/2015).

⁴⁶⁰ El fracaso económico provocó la venta de United Artists a Metro-Goldwyn-Mayer.

⁴⁶¹ La crítica fue demoledora. Frases como la del crítico Vincent Canby se repitieron en decenas: “La puerta del cielo, que se estrena hoy en el Cinema One, fracasa tan absolutamente que se puede sospechar que Mr. Cimino vendió su alma al diablo para obtener el éxito de *El cazador*, y el diablo ha regresado para cobrar”. Véase CANBY, Vincent: “Movie review: Heaven’s gate (1981)”. *The New York Times*, November 19, 1980. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=940CE4D61638F93AA25752C1A966948260> (Consultada el 28/12/2015).

⁴⁶² Clint Eastwood se hizo famoso por su papel de Rowdy en *Rawhide*, donde lo descubriría Sergio Leone para sus spaghetti. Por su parte, Kevin Costner aterrizó en el Oeste en su segundo largometraje *Silverado* (Lawrence Kasdan, 1985).

⁴⁶³ “Con *El Jinete Pálido* (1985) [...] creó la película que salvó el género del western”. NEIBAUR, James L: *The Clint Eastwood Western*. Rowan & Littlefield, Lanham, 2015, p. 146. “El Jinete Pálido es el primer western decente en mucho tiempo”. Véase CANBY, Vincent: “Movie Review: Pale Rider (1985)”. *The New York Times*, June 28, 1985. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9a07eedd1e39f93ba15755c0a963948260> (Consultada el 28/12/2015).

⁴⁶⁴ GEORGE-WARREN, Holly: “New Frontiers”. *American Cowboy*, Nov-Dec 2003, p. 52; CAPARRÓS LERA, José María: “El Regreso del Western: Bailando con Lobos. Hollywood reconoce a los indios”. *Atlántida*, 2, 6, 1991, pp. 230-233.

revisionistas. Sea como fuere, el western volvió a primera línea apelando a los clásicos. Prueba de ello, los Oscar a mejor película obtenidos por *Bailando con lobos* y *Sin perdón* (Clint Eastwood, 1992). Reconocimiento que solo se había dado dos veces en la historia a un western: *Cimarrón* (Wesley Ruggles, 1931) y *Solo ante el peligro*. Además de ello, esta mirada al pasado trajo varios remakes tanto de películas (*Tombstone: la leyenda de Wyatt Earp*, George Pan Cosmatos, 1993; o *Wyatt Earp*, Lawrence Kasdan, 1994), como de series (*Maverick*, Richard Donner, 1994). Una tendencia que continuaría en los años siguientes.

La música también volvió la vista atrás. Elmer Bernstein, que aún trabajó en un último aunque fallido western como *Wild Wild West* (Barry Sonnenfeld, 1999), fue de nuevo la principal referencia. El compositor más destacado de esta época fue sin duda Bruce Broughton, que obtendría una nominación al Oscar por la banda sonora de *Silverado* (Lawrence Kasdan, 1985), encajada en el nuevo sinfonismo de John Williams, a medio camino entre la americana de Copland y, sobre todo, apegada a *Los siete magníficos* de Elmer Bernstein. El mismo estilo lo seguirá practicando en *Tombstone: la leyenda de Wyatt Earp* (George Pan Cosmatos, 1993), pero con un tono más oscuro y grave.

Kevin Costner y Clint Eastwood se caracterizaron por gustos musicales diferentes. El primero optó en todos sus westerns por la vía clásica, siendo el mejor ejemplo la música del británico John Barry para *Bailando con lobos*, con el emocionante e inolvidable “John Dunbar theme” lleno de lirismo, belleza y deseo de aventura (Fig. 3.14). El segundo se decantó por nuevos sonidos, más cercanos a los nuevos conceptos musicales de la época⁴⁶⁵. Apasionado del jazz⁴⁶⁶, dejó la música en manos de un compositor salido de aquella escena, Lennie Niehaus⁴⁶⁷. El mismo Eastwood solía, además, componer algunos de los temas de sus películas. Uno de los más conocidos es precisamente “Claudia’s theme” de *Sin perdón*, una simple y

⁴⁶⁵“La relación de Clint Eastwood con la música es hermosa, múltiple e íntima. Hasta el punto de que difícilmente puede apreciarse a fondo su obra sin una cierta, y desprejuiciada, melomanía”. Véase AGUILAR, Carlos: *Clint...*, op. cit., p. 20.

⁴⁶⁶ Clint Eastwood afirmaba: “Siempre he pensado que el western es una de las formas de arte que los americanos pueden reclamar como propia, casi como el jazz”. Citado por SCORSESE, Martin y WILSON, Michael Henry: *Martin Scorsese...*, op. cit., p. 44.

⁴⁶⁷ Tras la muerte de Jerry Fielding, compositor habitual de las primeras películas de Clint Eastwood como director, Lennie Niehaus, que había trabajado en la orquestación de otras producciones de Malpasso, la compañía de Eastwood, pasó a ser cabeza del departamento musical. Al igual que aquellos que habían trabajado con Eastwood anteriormente (Lalo Schiffrin y Niehaus) procedía del jazz, habiendo destacado como saxofonista en la orquesta de Stan Kenton y liderado grupos propios. Véase AGUILAR, Carlos: *Clint*, op. cit., p. 169.

melancólica melodía para ese instrumento tan tradicional en el western como es la guitarra, que acompaña al tono crepuscular de la película (Fig. 3.13). Niehaus le daría una mayor complejidad en los momentos necesarios.



Figura 3.13: Primeros compases del arreglo para piano de “Claudia’s theme”, compuesto por Clint Eastwood para *Sin perdón* (1992). Fuente: transcripción propia.



Figura 3.14: Primeros compases del arreglo para piano de “The John Dunbar theme”, tema principal de *Bailando con Lobos* (1990), compuesto por John Barry. Fuente: transcripción propia.

Eastwood no fue el único que se apartó del sinfonismo. Los noventa, dentro de esa tendencia al cine-arte, fueron testigos de un western tan especial como *Dead man* (Jim Jarmusch, 1995), para el que Neil Young compuso una banda sonora cercana al rock, dominada por una potente y casi fantasmal guitarra eléctrica y por el uso de sintetizadores. De nuevo, como ocurría con el spaghetti, un sonido diferente para un western diferente, como diferente, valga la redundancia, es el director Jim Jarmusch. Los nuevos sonidos se hacían un sitio en el Oeste.

Tiomkin, que había compuesto su último western en 1967, falleció en 1979. Su influencia, incuestionable en el spaghetti western, fue casi totalmente eclipsada por la nueva generación de los Moross y Bernstein, incluso el estilo Morricone inundó los westerns de todo el mundo. Los ejemplos de finales del siglo XX no se iniciaban con una canción, ni tenían un tema principal que siguiera el argumento. Su sombra parecía

haberse desvanecido. Tiomkin parecía caer en el olvido en el género que más éxito le reportó⁴⁶⁸. Nada más lejos de la realidad.

Entonces, un compositor como James Horner utilizó el tema de “Rawhide” en la película de animación *Fivel va al Oeste* (Phil Nibbelink y Simon Wells, 1991). Incluso autores como José María Caparrós Lera han querido ver algo de Tiomkin en la música de Horner para *Leyendas de pasión* (Edward Zwick, 1994)⁴⁶⁹, uno de los westerns más románticos que ha dado la historia del cine del Oeste. Aunque o debe de ser el sonido y el estilo western de Tiomkin, sino el concepto de belleza, el paisaje, y la magnificencia de las últimas composiciones del ruso, lo que ha podido llevar a Caparrós Lera a realizar tal afirmación. El espíritu seguía vivo.

3.7. Del año 2000 a la actualidad

“No sé qué hace a una película un western. Si nos fijamos en cómo la gente usa el término ‘western’, sólo se puede concluir que significa una película que tiene grandes sombreros y caballos”⁴⁷⁰.

El siglo XXI abrió de forma catastrófica para la sociedad norteamericana. El 11 de septiembre de 2001 tenía lugar el mayor y más impactante ataque terrorista de la Historia contemporánea. La respuesta fue rotunda. La guerra volvía a ser tema de primera plana en Estados Unidos y en el mundo entero. Una guerra contra el terrorismo y los derechos humanos que continúa en el presente y a la que se añadió en 2008 la crisis económica mundial. El nuevo siglo parecía haber despertado tras una noche de pesadillas.

⁴⁶⁸ En una visita de Bruce Broughton a Sevilla con ocasión del concierto de clausura de la Universidad de Sevilla (2 de julio de 2015), durante la que ofreció una conferencia titulada “Un recorrido musical por los géneros cinematográficos” en el auditorio del CICUS, tuve la ocasión de preguntarle si habiendo compuesto música para películas tan cercanas a las de Tiomkin como *El viejo y el mar* (Jud Taylor, 1990) o *Tombstone*, y siendo uno de los principales protagonistas de la música del western de los últimos tiempos, había acudido al ruso como fuente. Su respuesta fue un rotundo no.

⁴⁶⁹ CAPARRÓS LERA, José María: *El cine de nuestros días. 1994-1998*. Ediciones Rialp, Madrid, 1999, p. 208.

⁴⁷⁰ Tommy Lee Jones entrevistado acerca de *The homesman*. Citado por COLLINS, Robbie: “Tommy Lee Jones interview for The Homesman: don't call my new film a western”. *The Telegraph*, Nov 20, 2014. <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/11237915/Tommy-Lee-Jones-interview-for-The-Homesman-dont-call-my-new-film-a-western.html> (Consultada el 28/12/2015).

Paralelamente a los problemas políticos y económicos, muchas de las cuestiones que habían sido motivo de revueltas y protestas durante décadas, empezaban a materializarse: por primera vez las mujeres alcanzaban cargos políticos de relevancia, un presidente negro ocupaba la Casa Blanca y se reconocía el matrimonio entre personas del mismo sexo en todos los estados. La ciencia y la tecnología continuaban, y continúan, su avance meteórico. Y las comunicaciones se hacían cada vez más accesibles e imprescindibles: las redes sociales, *Youtube*, los teléfonos móviles de última generación... El freno está lejos de ser pisado.

La cultura continúa siendo una respuesta a lo que le rodea. Las artes van cada vez más unidas a las tecnologías y son cada vez más accesibles al ciudadano medio. Se busca la interacción entre las diferentes disciplinas artísticas y con el espectador-oyente, que ya no es solo eso, sino un elemento más del proceso de creación y del producto artístico. “La irrupción de las nuevas tecnologías, aunque aún no ha dado los frutos deseados, puede provocar una auténtica revolución creativa, que no solo desafía los modelos expositivos tradicionales y cuestiona el concepto de pieza única, copia y derecho de autor, sino que lleva implícita una nueva forma de contar historias y de intervenir en el mundo”⁴⁷¹. Estas palabras de Teresa Sesé resumen perfectamente el camino del arte del siglo XXI.

El cine, como el arte de más rápido desarrollo, ha tomado un papel relevante. No solo contagiando a artistas de otras disciplinas, sino adoptando todas las tecnologías posibles a su alcance. Artistas como Steve McQueen⁴⁷² -nada que ver con el actor homónimo- son el mejor ejemplo de lo primero. Los grandes *blockbusters*, de lo segundo. El cine actual gira entre la grandilocuencia efectista de las grandes producciones y el cine de autor. Ambas concepciones inmersas en la búsqueda de nuevos motivos y reformulaciones, de narrativas cada vez más complejas, así como en la continua búsqueda de significados, o de simple entretenimiento. Las sagas vienen dominando las carteleras desde el inicio del siglo (*Harry Potter*, *El señor de los anillos*, *El Hobbit*, *Piratas del Caribe*, *Crepúsculo*, *Los juegos del hambre*), los remakes están a la orden del día (*Karate kid*, *El equipo A*, *Footloose*, *Tron*, *Los siete magníficos*), los

⁴⁷¹ Citada por MASSET, Josep: “La Vanguardia analiza el arte de la primera década del siglo XXI”. *La Vanguardia*, 30/12/2009. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20091230/53856932111/la-vanguardia-analiza-el-arte-de-la-primera-decada-del-siglo-xxi.html> (Consultada el 1/01/2016).

⁴⁷² Steve McQueen comenzó su carrera artística en el campo de las instalaciones. Sin embargo su faceta más conocida es la de aclamado director de cine. En 2008 ganó la cámara de oro en el Festival de Cannes con su ópera prima: *Hunger*, en 2011 el premio a mejor director en el Festival de Cine Europeo de Sevilla por *Shame*, y el 2013 consiguió el Oscar a mejor película por *12 años de esclavitud*.

superhéroes invaden las pantallas (*Superman, Spiderman, El Capitán América, Ironman, Thor, Los Vengadores, X men*), el cruce de géneros es cada vez más común (*Cowboys y aliens, Orgullo, prejuicio y zombis*), precuelas, secuelas... y entre todo ello, producciones independientes de sello autoral que se colocan entre el arte (las películas de Darren Aronofsky, Nicolas Winding Refn, Jean-Mark Vallée o Terrence Malick) y lo accesible (las de Richard Linklater o Noah Baumbach). Cualquier cosa para ganar a la gran competencia que suponen las nuevas plataformas: Blue Ray, *video-on-demand*, *streaming* y multitud de canales de televisión especializados.

El western se acoge a todos estos parámetros. En su libro sobre los westerns post-2000, Marek Paryz afirma que: “se ha hecho justicia cinematográfica con los nativos americanos, afroamericanos, mexicanos, las mujeres y los homosexuales [...] no hay temas por “descubrir” para el western post-2000; pero, sin duda, hay temas que merecen ser explorados de nuevo”⁴⁷³. Algunos de los westerns del siglo XXI tocan temas que hubieran parecido inimaginables en el género del Oeste: el amor homosexual en *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), la lucha entre vaqueros y extraterrestres en *Cowboys y aliens* (John Favreau, 2011), la fantasía de *Camino al infierno* (Uli Edel, 1999), la psicodelia de *Blueberry* (Jean Kounen, 2004), el terror y el gore de *Bone tomahawk* (S. Craig Zahler, 2015) o incluso el género de monstruos, con películas tan extravagantes como *Dead Valley: the revenge of Bloody Bill* (Byron Werner, 2004) o *Dead noon* (Adrew Wiest, 2007)⁴⁷⁴. Otros hacen una revisión de las temáticas convencionales desde un punto de vista diferente, más actual y ciertamente oscuro, y con toques de estilo personal. Entre ellos: *Todos los caballos bellos* (Billy Bob Thornton, 2000), con el sello indiscutible de Cormac McCarthy; *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (Andrew Dominik, 2007), que retoma el tema de *Balas vengadoras* (Samuel Fuller, 1948); o los más recientes *Deuda de honor* (Tommy Lee Jones, 2014), *Slow West* (John Maclean, 2015) o *La venganza de Jane* (Gavin O'Connor, 2016). Un estilo que se hace más personal incluso cuando sale de manos de

⁴⁷³ PARYZ, Marek y LEO, John: *The post-2000 film western. Contexts, transnationality, hybridity*. Palgrave MacMillan, Hampshire, 2015, p. 4.

⁴⁷⁴ “Este cuidadoso posicionamiento de los muertos vivientes en el Oeste no es accidental. Tecnología, industria e infraestructura están ausentes, permitiendo a los muertos vivientes atacar a la humanidad en una de sus regiones más elementales, en el momento en el que el rápido cambio social ha cuestionado todos los elementos fundamentales de la existencia. Los vampiros, los zombis, las momias, y los fantasmas de los western de muertos vivientes son nuestros demonios interiores y plagas sociales, y asedian una Frontera ligada a mitos de libertad, independencia, fuerza, e ingenuidad que sirven como cimientos de nuestras identidades, ambas, individual y colectiva”. Véase MILLER, Cynthia J. y VAN RIPER, A. Bowdoin: *Undead in the west: vampires, zombies, mummies and ghosts on the cinematic frontier*. The Scarecrow Press, Plymouth, 2012, p. XII.

directores independientes: *Meek's cutoff* (Kelly Reichardt, 2010), *The retrieval* (Chris Eska, 2013) o *The better angels* (A. J. Edwards, 2014). Los hay, también, que reviven historias ya contadas: *El tren de las 3.10* (James Mangold, 2007), *Valor de ley* (Joel y Ethan Coen, 2010), o la próxima *Los siete magníficos* (Antoine Fuqua, 2016). Y los hay que siguen viniendo de otros países como el western australiano *La propuesta* (John Hillcoat, 2005) o el danés *The salvation* (Kristian Levring, 2014).

Con tal panorama, la música del western no puede más que adaptarse. En un momento en el que la música de cine se mueve entre la tradición sinfónica de John Willams, el minimalismo, la música electrónica y las bandas sonoras plagadas de canciones pop, rock, hip-hop o R&B, el western elige caminos tan diversos como sus temáticas, desviándose por sendas novedosas más allá del Oeste.

Aún sobrevive la añoranza por el western tradicional en las composiciones de Carter Burwell para *Valor de ley*, de Marco Beltrami para *El tren de las 3:10*, o de Joel McNeely para *Mil maneras de morder el polvo* (Seth MacFarlane, 2014). Inspirada en himnos religiosos y con gran influencia de Tiomkin la primera. Morriconiana la segunda. *Horizontes de grandeza* de Jerome Moross está claramente presente en la tercera, donde también aparece una canción original con todos los condimentos de las canciones western⁴⁷⁵.

Sin alejarse del todo de la tradición, otros compositores optan por el estilo minimalista que parece imperar en los últimos años en la música de cine. La simplicidad, tanto armónica como tímbrica, los motivos breves y el silencio, son elementos que se ajustan perfectamente al carácter de los westerns a los que acompañan. Dos películas tan lejanas en atmósfera y temática como *Brokeback Mountain*, con música del argentino Gustavo Santaolalla⁴⁷⁶, y *The salvation*, musicada por el danés Kasper Winding, nos sirven para ilustrar este concepto. Santaolalla ganó el Oscar a mejor banda sonora esbozando la introversión y soledad del vaquero, así como la represión social y el romanticismo, con tan solo una guitarra acústica, una bajo, un violín, un acordeón y unos motivos tan simples como efectivos y melódicos -además de ciertos toques de sintetizador-. Por su parte, Kasper Winding recurrió a un sonido más electrónico y oscuro, como oscura y crepuscular es la historia que acompaña, donde

⁴⁷⁵ “A million ways to die”, con letra de Seth MacFarlane e interpretada por Alan Jackson.

⁴⁷⁶ Para una mayor información sobre la música de esta película y su pertenencia al género western véase PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Pervivencias del western...”, op. cit., pp. 700-711.

breves motivos se van repitiendo como un eco en el desierto por el que vaga el protagonista en busca de la venganza por el asesinato de su esposa.

También ha llegado al western la música experimental. Marco Beltrami, compositor siempre a la captura de nuevos efectos, no solo inventó nuevos instrumentos –como un piano al aire libre, conectado mediante cables a unos tanques de metal- para componer la música de *Deuda de honor*, sino que en la búsqueda de la interacción directa con la naturaleza, grabó varios temas al aire libre. De esta forma, la reverberación del aire y los sonidos naturales consiguen transmitir la locura de las tres mujeres a las que deben transportar los protagonistas (Fig. 3.15).

Entre ambas concepciones, el minimalismo y la experimentación, podrían incluirse la música de Jed Kurzel para *Slow West*. Motivos escuetos y repetitivos, con un ritmo de galope implícito que alude a los errantes protagonistas, e instrumentos que van desde la guitarra eléctrica al modo del Neil Young de *Dead man*, hasta el pequeño conjunto de cámara.

Otra de las tendencias de la música del siglo XXI, la interacción con música no occidental, puede escucharse en la extraña banda sonora de François Roy & Jean-Jacques Hertz para la psicodélica *Blueberry*. El western siempre ha acudido a músicas de otras culturas, principalmente la mexicana y la de los nativos americanos. Pero en esta ocasión son los sonidos orientales de ascendencia más mística los que dibujan las visiones y sueños del sheriff educado por los indios Mike Blueberry, y su lucha para liberar su espíritu en el corazón de las Montañas Sagradas.

Un caso especial es Quentin Tarantino. Un director apasionado del spaghetti que recurre únicamente a música preexistente para componer sus bandas sonoras. Para *Django desencadenado* (2012) utilizó principalmente temas de Luis Bakalov y Ennio Morricone como la canción “Django” de *Django* (Sergio Corbucci, 1966), o “Sister Sara's Theme” de *Dos Mulas y Una Mujer* (Don Siegel, 1970). Pero también podemos escuchar numerosos temas contemporáneos de estilo country, pop, rock y rap. Sin embargo, para su segundo western, *Los odiosos ocho* (2016), ha decidido por primera vez utilizar música original. Como no podía ser de otra forma, de Morricone, que por primera vez en sus 88 años se ha alzado con el Oscar a Mejor banda sonora.



Figura 3.15: Instrumento inventado por Marco Beltrami para *Deuda de honor*. Fuente: *Behind the score with Marco Beltrami -The homesman*. Varèse Sarabande Records, 2015.

Finalmente merece la pena comentar, aunque sea someramente, la música de los westerns independientes. En palabras de Peter Golub, director del *Sundance Film Music Program*: “Las películas independientes son siempre un lugar en el que puedes asumir más riesgos”⁴⁷⁷. Sin el presupuesto de las grandes producciones ni la accesibilidad a los medios de estas, las películas independientes suelen servir de plataforma para músicos emergentes. La publicidad que obtienen durante la larga temporada de festivales supone una promoción, si bien arriesgada, mucho más variada de lo habitual, ya que el cine independiente llega a un tipo de espectador diferente del espectador comercial.

No siendo uno de los temas predilectos de este tipo de cine, el western viene pisando fuerte en los últimos años con películas como *The better angels*, *Meek’s cutoff* o *The retrieval*. La música que acompaña a estas historias, siempre contadas desde lo personal, se aleja de lo convencional para asentarse en las tendencias más vanguardistas. La experimentación y el minimalismo llegan a sus últimas consecuencias, dejando mucho espacio al silencio. El drama y la psicología quedan así más marcados y se hacen

⁴⁷⁷ Citado por DONAHUE, Ann: “Independent Spirit. As major movie studios play it safe, indie films expose new music”. *Billboard*, January, 2010, p. 18.

más profundos aún. Si bien este tipo de música suele ralentizar las ya de por sí lentas historias que cuentan estos westerns independientes. Tanto Hanan Townshend, compositor habitual de Terrence Malick, en *The better angels* (Fig. 3.16); como Jeff Grace en *Meek's cutoff* y Matthew Wiedemann en *The retrieval*, se insertan dentro de estas características.

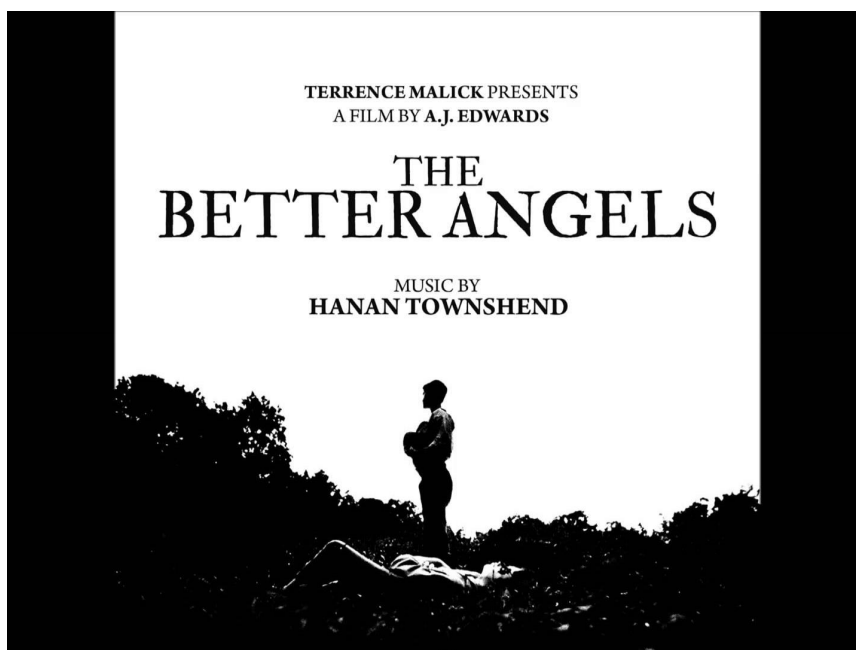


Figura 3.16: Carátula de la banda sonora de *The better angels*, compuesta por Hanan Townshend, compositor habitual de Terrence Malick, en esta ocasión, productor de la película.

Si bien Elmer Bernstein y Aaron Copland continúan siendo la referencia principal, Dimitri Tiomkin nunca ha dejado de ser fuente imprescindible en el western. Uno de los casos más claros es el de Carter Burwell, quien afirmaba haberse inspirado en Tiomkin para la música de *Valor de ley*: “Probé una gran orquesta a lo Dimitri Tiomkin [...] Y sí, hubo un momento Dimitri Tiomkin cuando Mattie cruza un río acompañado de metal, cuerdas y timbales”⁴⁷⁸. El tema al que se refiere el compositor es “River crossing”. Por otra parte, y aunque no se trata de un western –por mucho que Tarantino se empeñe en que todas sus películas lo son-, también podemos encontrar rastros de Tiomkin en *Malditos bastardos* (Quentin Tarantino, 2009). Aunque afirmaba

⁴⁷⁸ BURWELL, Carter: “True Grit”. *Carter Burwell Official Website*, 2010. http://www.carterburwell.com/projects/True_Grit.shtml (Consultada el 4/01/2016).

no haber visto nunca la película de Wayne, el director americano utilizó una versión de Nick Perito de “The green leaves of summer” en los créditos iniciales⁴⁷⁹.

Más allá de las posibles influencias o citas de su música, las bandas sonoras western de Dimitri Tiomkin se siguen editando: *Río Bravo*, *Gigante*, *Duelo de titanes* o recopilatorios que incluyen los temas más famosos de sus westerns. También se siguen dando conciertos de música de cine en los que sigue apareciendo su música⁴⁸⁰. El maestro Tiomkin, por ahora, sigue presente en los oídos de todos aquellos que aún sueñan con conquistar el Oeste.

La historia de la música del western no termina aquí. Quedan por llegar muchas películas y muchas otras bandas sonoras que seguirán llenando letras de futuros trabajos y estudios. En alguna de ellas, seguro, podremos escuchar el espíritu de Tiomkin.

⁴⁷⁹ PEARY, Gerald: *Quentin Tarantino: interviews, revised and updated*. University Press of Mississippi, Mississippi, 2013, p. 167.

⁴⁸⁰ Noticias y otras informaciones sobre los conciertos pueden consultarse en <http://www.dimitritiomkin.com/category/news/london-symphony-orchestra-concerts/> (Consultada el 4/01/2016).

**4. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DE LA MÚSICA
WESTERN DE DIMITRI TIOMKIN**

Desde 1940 hasta 1967, Tiomkin compuso música para veintiséis westerns, dos series y un documental⁴⁸¹. Un análisis completo de todos ellos nos acerca al estilo western de Tiomkin, nos desvela su adhesión o no a las convenciones del género y la tradición hollywoodiense, permite su comparación con otros autores que trabajaron, y trabajan, en el campo del western, así como con él mismo en otros géneros diferentes; y saca a la luz la posible influencia de terceras personas -estudios, productores, directores, actores- en su trabajo.

4.1. Subgéneros

Según Román Gubern, un género cinematográfico es “una categoría temática, un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas sobre las que se tejen variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género”⁴⁸². Dicha definición es aplicable, más que a ningún otro género, al western, cuyos clichés y convenciones prácticamente no han variado a lo largo del tiempo, y cuyas historias han abarcado, a día de hoy, casi todas las temáticas posibles. Entre esas convenciones está, por supuesto, la música, pues como bien afirma Lucio León, “el código musical se

⁴⁸¹ El documental se trata de *Spirit of The Alamo* (Seymour Robbie, 1960).

⁴⁸² Citado por ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim: *El lenguaje cinematográfico: gramática, género, estilos y materiales*. Ed. De la Torre, Madrid, 1999, p. 46.

corresponde con el género [...] es el que determina el discurso musical; timbre, orquestación, ritmo, armonía son puestos al servicio de la estructura narrativa, y en esta lo más determinante es el género”⁴⁸³.

En su estudio sobre los géneros cinematográficos, Barry Langford se preguntaba: “¿Quién necesita géneros?”⁴⁸⁴. Una de las justificaciones que él mismo daba era la de servir de base para establecer semejanzas entre diferentes películas y medir la relación entre estas y su contexto⁴⁸⁵. Una respuesta que por sí misma justifica su análisis en conjunto con la música.

Los subgéneros en los que podemos dividir los westerns de Tiomkin son cinco: épico, romántico, psicológico, cómico y serie B⁴⁸⁶.

Subgénero	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
Western épico	39.54%	60.46%	10.26%	1.34%	88.03%	6.91%	1.03%
Western romántico	44.95%	55.05%	13.73%	1.87%	84.44%	18.46%	2.21%
Western psicológico	44.39%	55.61%	13.85%	2.13%	83.44%	8.31%	6.82%
Western cómico	55.44%	44.56%	7.62%	-	92.37%	6.17%	5.07%
Western de serie B	38.34%	61.66%	18.79%	0.37%	80.81%	12.41%	10.09%

Tabla 4.1: División por subgéneros de los porcentajes musicales de los westerns de Dimitri Tiomkin.
Fuente: elaboración propia.

4.1.1. Western épico

David Lusted se refiere a este tipo de westerns como aquellos que frecuentemente exceden los estándares de la serie A en metraje, escala y espectáculo; cuyos dramas, centrados en la identidad e historia americanas, se extienden a través de un largo periodo y un espacio lo más amplio posible; y que utilizan todos los avances técnicos a su alcance para incrementar su espectacularidad⁴⁸⁷.

Nueve son los westerns de Tiomkin que encajan dentro de esta categoría: *Duelo al sol* (1946), *Río Rojo* (1948), *Canadian Pacific* (1949), *Drums in the Deep South* (1951), *El último baluarte* (1952), *Río de sangre* (1952), *Retaguardia* (1955), *Gigante* (1956) y *El Álamo* (1960).

⁴⁸³ BLANCO, Lucio: “Música para...”, op. cit., p. 57.

⁴⁸⁴ LANGFORD, Barry: *Film genre: Hollywood and beyond*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005, p. 1.

⁴⁸⁵ Ibidem.

⁴⁸⁶ Puesto que algunas de las películas pueden pertenecer a varios subgéneros, se les ha asignado aquel o aquellos más dominantes.

⁴⁸⁷ LUSTED, David: *The Western*. Pearson Education, Nueva Jersey, 2003, pp. 124-125.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Duelo al sol</i>	29.29%	70.71%	15.45%	1.70%	82.85%	10.42%	1.08%
<i>Río Rojo</i>	46.65%	53.35%	7.04%	-	92.96%	3.36%	-
<i>Canadian Pacific</i>	58.51%	41.49%	8.52%	-	91.48%	0.64%	1.27%
<i>Drums in the Deep South</i>	38.59%	61.41%	2.43%	3.31%	94.26%	1.00%	1.20%
<i>El último baluarte</i>	22.98%	77.02%	8.27%	3.61%	88.12%	6.52%	4.47%
<i>Río de sangre</i>	56.19%	43.81%	16.78%	5.34%	77.87%	10.84%	-
<i>Retaguardia</i>	20.80%	79.20%	-	-	100%	0.40%	-
<i>Gigante</i>	45.74%	54.26%	23.89%	1.41%	74.70%	27.17%	2.51%
<i>El Álamo</i>	37.13%	62.87%	9.97%	-	90.03%	1.86%	0.91%
Media:	39.54%	60.46%	10.26%	1.34%	88.03%	6.91%	1.27%

Tabla 4.2: Porcentajes musicales de los westerns de Dimitri Tiomkin pertenecientes al subgénero épico.

Fuente: elaboración propia.

Como todo en este tipo de westerns, la música también tenía que ser grandiosa y espectacular. Así mismo, debía asentarse en la tradición sinfónica hollywoodiense. Afirma Conrado Xalabarder que las músicas sinfónicas “aderezan lo espectacular, intensifican las emociones, solemnizan lo visual y, lo que es más importante, llegan con facilidad a los espectadores”⁴⁸⁸. De la misma forma, Claudia Gorbman sostiene que la música, especialmente la exuberante música del romanticismo tardío, puede desencadenar una respuesta de “sentimiento épico”. En conjunción con la narrativa filmica, eleva la individualidad de los personajes a significado universal, haciéndola más grande que la vida, sugiriendo transcendencia, destino”⁴⁸⁹.

Prueba de todo ello son los altos porcentajes de música que presentan estos nueve westerns, cuya media supera el 50% del metraje, siendo en su mayor parte de tipo incidental (Tabla 4.2). Destacan por encima de todos *Duelo al sol* (70.71%), *Retaguardia* (79.20%), *El último baluarte* (77.02%) y *El Álamo* (62.87%). El primero fue la mayor producción de David O. Selznick tras *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939). Su banda sonora, una de las más potentes y apasionadas de la historia del cine, realza la trágica historia de amor de Perla y Lewt, así como las inmensas tierras de Pequeña España. A juzgar por algunos testimonios, escucharla en una sala frente a una gran pantalla debió de ser impresionante⁴⁹⁰. El segundo, planteado como una gran producción: primera película de Warner en CinemaScope⁴⁹¹, planeada para ser filmada

⁴⁸⁸ XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 99.

⁴⁸⁹ GORBMAN, Claudia: *Unheard melodies...*, op. cit., p. 81.

⁴⁹⁰ El director Martin Scorsese recordaba su experiencia cuando, de niño, su madre le llevó a ver *Duelo al sol* al cine: “Recuerdo que estaba muy asustado. Creo que fue la intensidad de la música...”. Véase el reportaje *Martin Scorsese's Favourite, 1993*. <https://www.youtube.com/watch?v=-TJKf70TpfC> (Consultada el 19/01/2016).

⁴⁹¹ VARIETY STAFF: “Review: ‘The Command’”. *Variety*, December 31, 1953. <http://variety.com/1953/film/reviews/the-command-1200417615/> (Consultada el 24/09/2015).

en 3D, con Gary Cooper como primera elección para protagonista⁴⁹², y con guion adaptado de Samuel Fuller. La música, finalmente fallida como el resto de la planificación, no debía desmerecer tanto prestigio y tecnología. El tercero, una producción en technicolor de Warner que contaba nada menos que la batalla de Little Big Horn. Por último, *Él Álamo*, la gran leyenda de la independencia de Texas, para la que John Wayne no buscó tanto la intensidad como el sentimiento y la emoción. Que el público sintiera y valorara la valentía de aquellos hombres que murieron por la libertad. *El Álamo*, además, dio inicio a nueva etapa en la carrera de Tiomkin, caracterizada por la música para grandes producciones épicas⁴⁹³.

Llama la atención el escaso porcentaje dedicado a la música anempática y a la falsa diégesis, recursos que podrían resultar arriesgados en este tipo de producciones que deben, como indicaba Xalabarder, llegar fácilmente a los espectadores.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Tierra de faraones</i>	8.06%	91.94%	3.89%	13.60%	82.52%	-	-
<i>El viejo y el mar</i>	12.44%	87.56%	-	4.05%	95.95%	1.69%	-
<i>55 días en Pekín</i>	38.42%	61.58%	11.12%	3.31%	85.56%	6.92%	-
<i>La caída del Imperio Romano</i>	39.30%	60.70%	-	10.82%	89.18%	-	-
<i>El fabuloso mundo del circo</i>	39.56%	60.44%	31.39%	-	68.61%	25.10%	-
Media:	27.56%	72.44%	9.28%	6.36%	84.36%	6.74%	-

Tabla 4.3: Porcentajes musicales de otras películas de épicas de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

Estos valores pueden compararse con los obtenidos mediante análisis de otras películas épicas de Tiomkin (Tabla 4.3). Los datos confirman las grandes cantidades de música, en su mayor parte de carácter incidental. Mientras se alejan, principalmente, en los valores de falsa diégesis, que en este caso atiende al carácter exótico de la música de estas películas –Roma, Egipto, Pekín- ; y de música anempática, de la cual se prescinde.

4.1.2. *Western romántico*

⁴⁹² USC, Warner Bros. Archive, The Command, Box 2201^a, 2/2. Letter from Frank David Weisbart to Steve Trilling. April 2, 1952.

⁴⁹³ A este western le siguieron el trío de superproducciones de Charles Bronston: *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1964), *El fabuloso mundo del circo* (Henry Hataway, 1964) y *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1964).

Prácticamente todo western tiene su historia de amor. Para David Lusted, raramente la trama romántica ocupa el centro de la historia, sino que actúa como un pretexto para la acción, como una historia de interés para conseguir otros fines, a modo de separación, o simplemente aparece en una subtrama que excluye al héroe protagonista⁴⁹⁴. Así mismo, considera que este tipo de westerns no se centra tan solo en el romance, sino que también eleva al protagonista como héroe capaz de cualquier cosa imaginable⁴⁹⁵.

Los westerns de Tiomkin que pertenecen a este grupo son seis: *Duelo al sol* (1946), *La pelirroja indómita* (1955), *Gigante* (1956), *La gran prueba* (1956), *Los que no perdonan* (1960) y *Tres vidas errantes* (1960).

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Duelo al sol</i>	29.29%	70.71%	15.45%	1.70%	82.85%	10.42%	1.08%
<i>La pelirroja indómita</i>	30.12%	69.88%	9.73%	4.10%	86.18%	8.02%	4.10%
<i>Gigante</i>	45.74%	54.26%	23.89%	1.41%	74.70%	27.17%	2.51%
<i>La gran prueba</i>	51.15%	48.85%	7.17%	4.00%	88.83%	1.32%	-
<i>Los que no perdonan</i>	50.80%	49.20%	8.84%	-	91.16%	6.42%	5.80%
<i>Tres vidas errantes</i>	62.62%	37.38%	17.32%	-	82.68%	57.39%	-
Media:	44.95%	55.05%	13.73%	1.87%	84.44%	18.46%	2.25%

Tabla 4.4: Porcentajes musicales de los westerns de Dimitri Tiomkin pertenecientes al subgénero romántico. Fuente: elaboración propia.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>El puente de San Luis Rey</i>	47.48%	52.53%	4.84%	-	95.16%	1.97%	-
<i>La luna y seis peniques</i>	45.99%	54.01%	8.26%	6.21%	85.53%	4.85%	-
<i>Jennie</i>	24.74%	75.26%	4.89%	3.09%	92.02%	4.89%	-
<i>Cyrano de Bergerac</i>	30.44%	69.56%	1.00%	-	99.00%	-	-
<i>Viento salvaje</i>	60.25%	39.75%	14.84%	-	85.16%	-	-
<i>El fabuloso mundo del circo</i>	39.56%	60.44%	31.39%	-	68.61%	25.10%	-
Media:	41.32%	58.68%	10.87%	1.55%	87.58%	6.14%	-

Tabla 4.5: Porcentajes musicales de otras películas de Dimitri Tiomkin pertenecientes al género romántico. Fuente: elaboración propia.

La definición que Lusted propone de este tipo de westerns los emparenta con la estética del romanticismo, la cual a su vez conecta con el mundo de la música cinematográfica, en el que el neorromanticismo ha sido el estilo protagonista durante muchas décadas. Es por ello que este grupo presenta características musicales similares a las del western épico. No en vano, dos de ellos - *Duelo al sol* y *Gigante*- repiten clasificación (Tabla 4.4).

⁴⁹⁴ LUSTED, David: *The Western...*, op. cit., p. 149.

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 150.

Al igual que ocurría con el western épico, estos westerns también guardan relación con la música de Tiomkin para las películas de género romántico (Tabla 4.5). Si bien se diferencian en el empleo de música preexistente, tan importante en la contextualización del western, así como de música anempática, la cual, como veremos más adelante, se relaciona en muchas ocasiones con los temas preexistentes. Al mismo tiempo, las cuerdas se alzan como timbre predominante, debido principalmente a la mayor presencia de temas románticos y femeninos; y no en todas las ocasiones el tema romántico se corresponde con el tema principal. Ni tan siquiera siendo tema central suele colocarse como tema final, lo que significaría un claro triunfo del amor⁴⁹⁶.

4.1.3. *Western psicológico*

Un western psicológico es aquel en el que el protagonista tiene que enfrentarse a una batalla interna entre su moralidad y sus instintos, y al mismo tiempo hacer frente a adversarios externos. Un western donde la psicología de sus personajes “puede ser tan caótica y laberíntica como el desierto que lo rodea”⁴⁹⁷. Aunque sus inicios pueden rastrearse hasta *El viento* (Victor Sjöström, 1928), el verdadero nacimiento de este tipo de western como subgénero tuvo lugar tras la Segunda Guerra Mundial, momento en el que el mismo contexto social llevó al mundo del arte a preguntarse por la psicología humana⁴⁹⁸. Fue entonces cuando los protagonistas de las películas del Oeste se convirtieron en antihéroes, en hombres misteriosos de pasado oscuro en busca de una redención que les empuja a la violencia. Westerns clave en este sentido fueron *Perseguido* (Raoul Walsh, 1949), *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) y *Centauros del desierto* (John Ford, 1956).

Tiomkin puso música a ocho westerns psicológicos: *Solo ante el peligro* (1952), *Soplo salvaje* (1953), *Ansiedad trágica* (1956), *Duelo de titanes* (1957), *La última bala* (1957), *El último tren de Gun Hill* (1959), *Río Bravo* (1959) y *Los que no perdonan* (1960).

Curiosamente, el porcentaje medio de música es muy cercano, e incluso superior, al del western romántico (55.05%). Esta circunstancia se debe a la importancia

⁴⁹⁶ La distribución temática de la banda sonora se explicará al final del presente capítulo.

⁴⁹⁷ BANDY, Mary Lea y STOEHR, Kevin: *Ride, boldly ride: the evolution of the American Western*. University of California Press, Berkeley, 2012, p. 166.

⁴⁹⁸ Como afirmaba Andre Bazin: “El western era, por aquel entonces, reflejo de un mundo moralmente sucio”. Citado por CASAS, Quim: *Películas clave del western*. Robinbook, Barcelona, 2007, p. 136.

de la música en el esbozo de la psicología de los personajes, de sus dudas, sus miedos y sus instintos más salvajes; así como en la potenciación de la tensión. La música, pues, parece reemplazar al silencio como principal foco de estrés, apoyándose en el aumento de volumen, ritmo e intensidad para conseguir dicho objetivo (Tabla 4.6). El tema “Train montage”, que acompaña la escena de la llegada del tren en *Solo ante el peligro*, es paradigmático en ese sentido. En él, Tiomkin se vale de un recurso cercano al principio de saturación para crear una tensión que se hace casi insoportable. Para ello se vale de un eterno *ostinati* del reloj *in crescendo*, y de la repetición sistemática de varios motivos a lo largo de la pieza, entre los que destacan las cinco repeticiones del motivo de Frank Miller –que anteriormente había expuesto en otras cinco ocasiones al inicio de la pieza⁴⁹⁹- en un enervante ascenso justo al final de un tema que parece que no va acabar nunca. Y lo cierto es que nunca acaba, pues queda interrumpido, para mayor desesperación, por la sirena del tren⁵⁰⁰.

La diferencia principal con las anteriores tipologías es la forma en la que se presenta la música. Recursos como la falsa diégesis y, principalmente, la música anempática, ocupan un espacio significativo, ya que ofrecen multitud de posibilidades adecuadas al objetivo que persiguen estos westerns⁵⁰¹. Es interesante destacar, aunque no entre dentro de los datos de análisis, la especial instrumentación utilizada en estas películas, en las cuales se pueden escuchar timbres como el del novachord o el theremin, cuya especial y poco familiar sonoridad se introduce en los rincones más

⁴⁹⁹ Si bien la repetición al final de una obra no genera tanta expectativa de cambio al tratarse de una circunstancia corriente, el hecho de que la misma figura se haya repetido en cinco ocasiones al inicio, hace que esta repetición final sea más efectiva.

⁵⁰⁰ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, High Noon, Box 33. Folders of orchestrations.

Según Leonard Meyer, existe una relación directa entre la saturación y la emoción que se presenta en forma de tensión. Una tensión que no desaparece ni con los cambios de tesitura, armonía o dinámica si la figura que se repite es muy marcada y se repite con una insistencia lo bastante grande. Si bien la figura del reloj, según su teoría, no respondería tanto a la saturación como a un ambiguo ostinato, con forma propia pero que no desarrolla tendencias por sí mismo, el cual no genera la misma expectativa de cambio. Si pertenecen al campo de la saturación, sin embargo, el resto de figuras repetidas en diversas partes del tema.

Por otra parte, una omisión de la secuencia normal establecida en la conciencia del oyente hace que éste quede a la expectativa, esperando que se llene ese vacío estructural –en este caso, la sirena del tren impide que el tema concluya de la forma deseada, lo cual arrasa con las expectativas, impidiendo que la tensión sea aliviada. Es ahora cuando realmente comienza la acción y el sheriff Kane debe enfrentarse a su destino y a la muerte-. Para una completa teoría acerca de la saturación y lo incompleto en música véase MEYER, Leonard B: *La emoción...*, op. cit., pp. 145-152.

⁵⁰¹ Ejemplos de música anempática son los temas tocados por los pianistas en el saloons durante una pelea, o esas melodías que en voz del villano se vuelven inquietantes y perturbadoras. Del segundo caso encontramos algunos ejemplos en estos westerns: la “Balada de Wes Tancred” que cantan en todas las ciudades mitificando al protagonista de *Ansiedad trágica*, o el “Himno de la Batalla de la República” cantado por el viejo Abe Kelsey escondido entre la maleza y el polvo del desierto en *Los que no perdonan*.

profundos de la psique de los personajes, o como el toque sentenciador de las campanas, símbolo de muerte.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Solo ante el peligro</i>	27.76%	72.24%	7.28%	10.59%	82.11%	2.48%	1.44%
<i>Soplo salvaje</i>	35.69%	64.31%	25.01%	2.70%	72.28%	23.82%	23.82%
<i>Una bala en el camino</i>	23.83%	76.17%	6.97%	-	93.03%	0.72%	4.90%
<i>Ansiedad trágica</i>	44.46%	55.54%	13.46%	1.48%	84.95%	10.63%	10.63%
<i>Duelo de Titanes</i>	51.76%	48.24%	10.55%	-	89.45%	10.05%	2.29%
<i>La última bala</i>	43.46%	56.54%	14.49%	4.41%	78.74%	1.60%	2.32%
<i>El último tren de Gun Hill</i>	47.80%	52.20%	5.58%	-	94.42%	5.58%	5.58%
<i>Río Bravo</i>	53.35%	46.65%	25.56%	-	74.44%	5.88%	2.65%
<i>Los que no perdonan</i>	50.80%	49.20%	8.84%	-	91.16%	6.42%	5.80%
Media:	42.10%	57.89%	13.09%	2.13%	84.51%	7.47%	6.61%

Tabla 4.6: Porcentajes musicales de los westerns de Dimitri Tiomkin pertenecientes al subgénero psicológico. Fuente: elaboración propia.

Como ocurría con los anteriores apartados, la música de Tiomkin para el western psicológico está estrechamente relacionada con su música para las películas de suspense y de cine negro, géneros a los que se asimila este tipo de westerns (Tabla 4.7). Los paralelos se dan tanto en los porcentajes de los diferentes elementos, como en la instrumentación⁵⁰², y recursos utilizados –trémolos y vibratos de cuerdas, interrupciones repentinas, acentos de percusión y viento metal...-. Además de ello, ciertos elementos, como el del reloj –que comentaremos más adelante-, las tormentas, la música preexistente con carácter anempático en situaciones de gran tensión, e incluso algunos temas originales, son reciclados o reutilizados por Tiomkin de entre sus partituras de estos géneros. De esta forma comprobamos como el compositor utiliza como lugar de experimentación las producciones de serie B –muy abundantes tanto en el western como en el cine negro- para luego aplicar dichos recursos y elementos en películas de mayor calado, o, en este caso, de otro género como es el western.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>When strangers married</i>	33.53%	66.47%	11.33%	-	88.67%	6.11%	-
<i>Dillinger</i>	27.30%	72.70%	12.20%	0.10%	87.70%	5.15%	1.31%
<i>Señal de parada</i>	39.41%	60.59%	18.04%	-	81.96%	12.86%	2.51%
<i>A través del espejo</i>	51.00%	49.00%	4.55%	-	95.45%	0.75%	-
<i>Guilty bystander</i>	58.21%	41.79%	8.34%	-	91.66%	8.34%	-
<i>Con las horas contadas</i>	37.99%	62.01%	22.62%	3.09%	74.28%	10.31%	-

⁵⁰² Ejemplo de ello son, entre otras: *Con las horas contadas* (Rudolph Maté, 1950) y *Extraños en un tren* (Alfred Hitchcock, 1951), donde Tiomkin utilizaría también el novachord.

<i>Extraños en un tren</i>	57.44%	42.56%	46.45%	5.12%	48.43%	47.24%	47.24%
<i>El pozo de la angustia</i>	59.70%	41.30%	-	-	100%	-	-
<i>Cara de ángel</i>	66.79%	33.21%	29.81%	0.55%	69.64%	14.08%	69.64%
<i>Yo confieso</i>	44.94%	55.06%	-	-	100%	-	-
<i>Astucia de mujer</i>	45.42%	54.58%	-	-	100%	-	-
<i>La noche eterna</i>	44.58%	55.42%	37.75%	-	62.25%	31.45%	-
<i>36 horas</i>	61.09%	38.91%	1.76%	-	98.24%	1.76%	-
<i>Crimen perfecto</i>	52.66%	47.34%	-	3.04%	98.53%	-	-
Media	48.56%	51.50%	13.78%	0.85%	85.49%	9.86%	8.62%

Tabla 4.7: Porcentajes musicales de otras películas de Dimitri Tiomkin pertenecientes al género de suspense/cine negro. Fuente: elaboración propia.

4.1.4. Western cómico

La comedia está presente, en mayor o menor medida, en numerosos westerns, normalmente en forma de un personaje que actúa como contrapunto a la tensión y el drama principal. El ejemplo más claro de ello son los westerns de Howard Hawks⁵⁰³. No son tan numerosos, sin embargo, los westerns puramente cómicos, relegados en ocasiones a la parodia, como ocurriría con los spaghetti westerns de Terence Hill y Bud Spencer.

Tres son los westerns de Tiomkin que podemos incluir dentro de esta tipología: *El forastero* (1940), *The Dude goes West* (1948) y *Ataque al carro blindado* (1967).

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>El forastero</i>	51.90%	48.10%	11.00%	-	89.00%	10.37%	9.50%
<i>The Dude goes West</i>	46.44%	53.56%	9.13%	-	90.87%	7.41%	4.98%
<i>Ataque al carro blindado</i>	67.98%	32.02%	2.74%	-	97.26%	0.72%	0.72%
Media:	55.44%	44.56%	7.62%	-	92.37%	6.17%	5.07%

Tabla 4.8: Porcentajes musicales de los westerns de Dimitri Tiomkin pertenecientes al subgénero cómico. Fuente: elaboración propia.

Ya lo decía Elmer Bernstein hablando sobre las múltiples comedias en las que trabajó: “Si hago música cómica, es comedia sobre comedia. Por tanto ¿Para qué necesitas la música?”⁵⁰⁴. La comedia permite utilizar recursos musicales que en otros géneros no tendrían sentido, e incluso destruirían por completo el sentido dramático de la narración, como el *Mickey-Mousing*. Así mismo, el uso de la música diegética y la música anempática puede proporcionar momentos altamente hilarantes, siempre que se

⁵⁰³ El propio director afirmaba: “Pienso que el humor está cercano a la tragedia”. Citado por BREIVOLD, Scott: *Howard Hawks: interviews*. University Press of Mississippi, Jackson, 2006, p. 68.

⁵⁰⁴ Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 167.

haga con inteligencia. Estas características provocan que muchos de los temas tengan una duración reducida, limitándose a captar un momento determinado en el que la situación requiera un subrayado especial (Tabla 4.8). El silencio, por tanto, ocupa un porcentaje mayor que en el resto de géneros (55.44%). De los tres, *Ataque al carro blindado* es la que más se acerca a la esencia natural de la comedia en términos tanto narrativos como musicales. En él, la música ocupa tan solo un 32.02%, y los temas, todos ellos con un carácter alegre y simpático acorde con las ocurrentes situaciones, son de duración reducida -pocos sobrepasan el minuto-.

La música de *Ataque al carro blindado* se asimila a la empleada por Tiomkin en comedias del subgénero *screwball*⁵⁰⁵ como *Así es Nueva York* (Richard Fleischer, 1948) o *Champagne for Caesar* (Richard Whorf, 1950) (Tabla 4.9). Tanto los porcentajes como el concepto -temas de muy corta duración para señalar momentos cómicos concretos- son similares. La diferencia principal se observa en el diferente empleo de la música preexistente, que en el caso de la comedia, además de ser mucho más recurrente -hasta el punto de colocarse por encima de la original en algunos casos-, no suele presentar carácter anempático, sino que puramente cómico.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Vive como quieras</i>	81.48%	18.52%	78.83%	-	21.17%	76.60%	-
<i>El diablo y yo</i>	52.35%	47.15%	-	-	100%	-	-
<i>Así es Nueva York</i>	62.29%	37.71%	18.58%	-	81.42%	51.61%	-
<i>Champagne for Caesar</i>	62.62%	37.38%	14.61%	-	85.39%	3.85%	-
Media:	58.21%	41.79%	8.34%	-	91.66%	8.34%	-

Tabla 4.9: Porcentajes musicales de otras películas de Dimitri Tiomkin pertenecientes al género comedia.
Fuente: elaboración propia.

4.1.5. Western de serie B

Las películas de serie B son aquellas de muy bajo presupuesto que se realizaban en los años treinta, cuarenta y cincuenta como complemento de las producciones de coste estandarizado, financiadas por las compañías dedicadas a este tipo de cine pobre -

⁵⁰⁵ La comedia *screwball* es definida como: “tipo de comedia cinematográfica predominante en EE.UU. durante los años treinta, producto de la Gran Depresión. Estas películas constituían una escapatoria de la realidad, presentando a personajes alegres y atractivos que se comportaban con desenvoltura y atrevimiento en un mundo sofisticado y adinerado, lleno de excéntricas pero pacífica figuras cómicas”. Véase KONIGSBERG, Ira: *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid, 2004, p. 127. Si bien *Ataque al carro blindado* bebe en mayor medida de la comedia *slapstick*, es decir, aquella que emplea la violencia y los golpes como fuente de comicidad. Véase KONIGSBERG, Ira: *Diccionario*, op. cit., p. 128.

Monogram, Republic, PRC- o por las divisiones B de los grandes estudios⁵⁰⁶. El western fue uno de los géneros que más alimentó estas producciones. Eran westerns en blanco y negro, con un metraje comprendido entre sesenta y cinco y setenta minutos, y un presupuesto normalmente menor a los 50.000 dólares. Iban dirigidos sobre todo al público del sur y suroeste del país, donde la audiencia era más favorable a estas historias, reservándose para las sesiones matinales de los sábados⁵⁰⁷.

Tiomkin trabajó en cuatro de estas producciones: *The Dude goes West* (1948), *Dakota Lil* (1950), *Ansiedad trágica* (1956) y *The young land* (1957).

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>The Dude goes West</i>	46.44%	53.56%	9.13%	-	90.87%	7.41%	4.98%
<i>Dakota Lil</i>	39.07%	60.93%	28.09%	-	71.91%	9.99%	12.24%
<i>Ansiedad trágica</i>	44.46%	55.54%	13.46%	1.48%	84.95%	10.63%	10.63%
<i>The young land</i>	23.39%	76.61%	24.49%	-	75.51%	21.61%	12.52%
Media:	38.34%	61.66%	18.79%	0.37%	80.81%	12.41%	10.09%

Tabla 4.10: Porcentajes musicales de los westerns de Dimitri Tiomkin pertenecientes al subgénero serie B. Fuente: elaboración propia.

La música de los westerns de serie B se identifica generalmente con el cowboy cantante. Cierto es que, entre los westerns de bajo presupuesto, fueron estos los que mayor éxito cosecharon, con estrellas como Gene Autry y Roy Rogers. Pero entre el gran número de producciones de este tipo podemos encontrar verdaderas obras de culto, cuya música y factura no tienen nada que envidiar a sus hermanos mayores. Una de las razones de esto es la ausencia de pretensiones. En palabras de Andre Bazin: “Los westerns de serie B no intentan buscar refugio en coartadas intelectuales o estéticas”⁵⁰⁸. La otra es la libertad de experimentación, pues estas películas podían asumir muchos más riesgos al no mover grandes cantidades de dinero.

Los westerns de serie B en los que trabajó Tiomkin corresponden al segundo grupo, si bien tan solo *Ansiedad trágica* podría ser considerada una obra de culto, sin olvidar la nominación al Oscar de la canción “Strange are the ways of love” de *The young land*. La experimentación no fue precisamente un aspecto destacado en estas películas, que resaltan sobre todo por el alto porcentaje medio de música (61.66%), muy por encima de los anteriores subgéneros, un dato que hace pensar antes en la cantidad que en la calidad. Si bien es interesante anotar el porcentaje de música diegética, pues

⁵⁰⁶ CASAS, Quim: *Películas...*, op. cit., p. 119.

⁵⁰⁷ MIRISCH, Walter: *I thought we were making movies, not history*. The University of Wisconsin Press, Madison, 2008, p. 42; HURST, Richard M: *Republic Studios...*, op. cit., p. 153.

⁵⁰⁸ BAZIN, Andre: “The evolution...”, op. cit., p. 152.

en algunas juega un papel fundamental. Es el caso de *Ansiedad trágica*, donde “The ballad of Wes Tancred”, cantada y recitada por diferentes personajes, actúa como elemento desestabilizador.

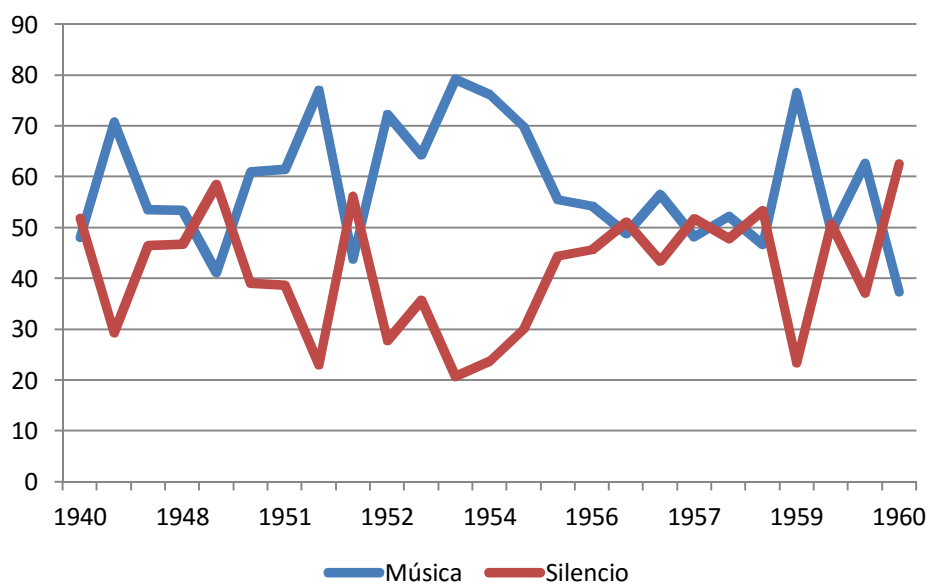
Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Forced landing</i>	67.17%	32.83%	14.32%	-	85.68%	-	-
<i>When strangers married</i>	33.53%	66.47%	11.33%	-	88.67%	6.11%	-
<i>Dillinger</i>	27.30%	72.70%	12.20%	0.10%	87.70%	5.15%	1.31%
<i>Tarzán y las sirenas</i>	31.22%	68.78%	2.69%	18.29%	79.02%	-	-
<i>Guilty bystander</i>	58.21%	41.79%	8.34%	-	91.66%	8.34%	-
<i>El enigma de otro mundo</i>	78.66%	21.34%	20.29%	-	79.71%	20.29%	5.78%
<i>Astucia de mujer</i>	45.42%	54.58%	-	-	100%	-	-
Media:	48.79%	51.21%	9.88%	2.63%	87.49%	5.70%	1.01%

Tabla 4.11: Porcentajes musicales de otras películas de Dimitri Tiomkin pertenecientes al género de serie B. Fuente: elaboración propia.

De todos los subgéneros del western de Tiomkin, este es el que más se aleja de sus equivalentes fuera del género del Oeste (Tabla 4.11). La libertad y la variedad de temáticas hacen imposible una comparación objetiva. Incluso dentro del western, las diferencias son amplias. Sin embargo, hay dos aspectos principales que diferencian al western: la mayor presencia de música diegética, y el empleo más extenso de la música anempática.

4.2. Música y silencio

En el caso de los westerns de Tiomkin encontramos diferentes casos: desde aquellos en los que la música supera con creces al silencio, a otros donde el silencio es el principal dominador; desde aquellos en los que la gran presencia de música es un acierto, a otros en los que el silencio pide a gritos su entrada; desde aquellos en los que la relación música-silencio está totalmente equilibrada, a otros donde la balanza se inclina claramente hacia un lado. ¿Estaba en lo cierto Fred Zinnemann cuando lo acusaba de sobremusicar las películas? Tan solo su análisis nos dará la respuesta.



Gráfica 4.1: Evolución de la relación música-silencio en los westerns de Dimitri Tiomkin. El eje vertical representa el porcentaje, mientras el horizontal señala el año de estreno de las películas. Fuente: elaboración propia.

Título	Música	Silencio
<i>El Forastero</i>	48.10%	51.90%
<i>Duelo al Sol</i>	70.71%	29.29%
<i>The Dude Goes West</i>	53.56%	46.44%
<i>Río Rojo</i>	53.35%	46.65%
<i>Canadian Pacific</i>	41.49%	58.51%
<i>Dakota Lil</i>	60.93%	39.07%
<i>Drums in the Deep South</i>	61.41%	38.59%
<i>El último baluarte</i>	77.02%	22.98%
<i>Río de Sangre</i>	43.81%	56.19%
<i>Solo ante el peligro</i>	72.24%	27.76%
<i>Soplo salvaje</i>	64.31%	35.69%
<i>Retaguardia</i>	79.20%	20.80%
<i>Una bala en el camino</i>	76.17%	23.83%
<i>La pelirroja indómita</i>	69.88%	30.12%
<i>Ansiedad trágica</i>	55.54%	44.46%
<i>Gigante</i>	54.26%	45.74%
<i>La gran prueba</i>	48.85%	51.15%
<i>La última bala</i>	56.54%	43.46%
<i>Duelo de titanes</i>	48.24%	51.76%
<i>El Último Tren a Gun Hill</i>	52.20%	47.80%
<i>Río Bravo</i>	46.65%	53.35%
<i>The young land</i>	76.61%	23.39%
<i>Los que no perdonan</i>	49.20%	50.80%
<i>El Álamo</i>	62.87%	37.13%
<i>Tres vidas errantes</i>	37.38%	62.62%
<i>Ataque al Carro Blindado</i>	32.02%	67.98%
MEDIA:	57.40%	41.68%

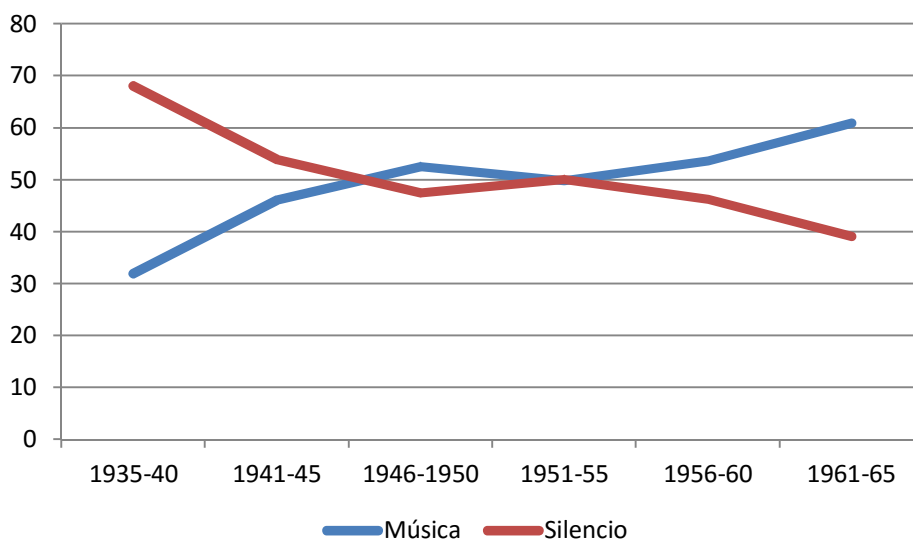
Tabla 4.12: Porcentajes de música y silencio de los westerns de Dimitri Tiomkin. En rojo y azul se señalan los valores extremos. Fuente: elaboración propia.

La gráfica no muestra una tendencia concreta a lo largo del tiempo, si bien se observan ciertos puntos donde la música excede de forma más notable al silencio (Gráfica 4.1). Estos corresponden a tres momentos diferentes de la carrera de Tiomkin: los años de *Duelo al sol* y *Río Rojo* –cuando el peso de la tradición hollywoodiense era mayor-, la década de los cincuenta –etapa dorada del compositor-, y *El Álamo*, precedente de las posteriores superproducciones de Samuel Bronston.

En cuando al cálculo de la media de todos los westerns, la tendencia general es a un mayor porcentaje de música que de silencio, siempre dentro de un equilibrio aceptable que no sobrepasa en muchos puntos el 50% del metraje. Nueve de los veinticinco westerns se quedan por debajo de esa cifra: *El forastero*, *Canadian Pacific*, *Río de sangre*, *La gran prueba*, *Duelo de titanes*, *Río Bravo*, *Los que no perdonan*, *Tres vidas errantes* y *Ataque al carro blindado*. Y once superan el 60%: *Duelo al sol*, *Dakota Lil*, *Drums in the deep South*, *El último baluarte*, *Solo ante el peligro*, *Soplo salvaje*, *Retaguardia*, *Una bala en el camino*, *The young land* y *El Álamo*. Sin embargo, estos datos no revelan la realidad objetiva, pues existen grandes diferencias entre los resultados extremos -*Retaguardia* contiene un 47.18% más de música que *Ataque al carro blindado*-. Es entonces cuando se hace necesario recurrir a la clasificación por subgéneros para aclarar tales contrastes. De esta forma comprobamos cómo *Retaguardia*, al tratarse de una superproducción de 1955, se adecua a los porcentajes de música del momento, mientras que *Ataque al carro blindado*, una comedia de 1967, se inserta tanto en la tendencia del género como en la de una época en la que el sinfonismo clásico iba perdiendo terreno.

En el aspecto temporal, el western refleja una progresión independiente a la tendencia general seguida por Tiomkin en el cómputo de sus composiciones para cine (Gráfica 4.2), lo que confirma la individualidad y el carácter especial de su música para western. Así, *El forastero*, con unos porcentajes equilibrados, se inserta entre películas cuya tendencia general es a grandes porcentajes de silencio -las películas de asunto social de Frank Capra, y las aventuras de aviación protagonizadas por Richard Arlen-. El caso contrario se da en *Ataque al carro blindado*, compuesto en una época donde Tiomkin se dedicaba a la épica. Pero la diferencia más importante se observa durante los años dorados del western de Tiomkin, donde los westerns deudores de *Solo ante el peligro* disparan el valor de una música que, en el general, tendía hacia el equilibrio. Aunque si bien se trata de un equilibrio levemente al alza debido a las otras producciones de diferente género que se adhirieron a dicha concepción musical. En

cuanto a *El Álamo*, anticipa, en unos años donde el silencio se alzaba por encima de la música, el patrón que Tiomkin seguirá en las producciones de Samuel Bronston durante 1963 y 1964, dando la pauta del estilo final del compositor, donde la música se disparaba a valores por encima del 60%.



Gráfica 4.2: Evolución de la relación música-silenció en el conjunto de la carrera de Dimitri Tiomkin (con una muestra analizada de 80 películas, incluyendo los westerns). El eje vertical representa el porcentaje, mientras el horizontal señala el año de estreno de las películas. Fuente: elaboración propia.

Una cuestión importante, más que la cantidad, es la calidad de la misma. En este sentido podemos hablar de ejemplos concretos en los que la música se excede, anulando parte de la efectividad dramática y provocando cierto cansancio en el espectador. El caso más claro es *Soplo salvaje*, un western consecuencia directa de *Solo ante el peligro* que quiso explotar al máximo el éxito conseguido por aquel. Su 64.31% de música se limita a subrayar continuamente la acción, repitiendo una y otra vez los versos de una canción con mucho menos tirón que la de su antecesora. A ello se añade un mal uso de la música diegética, que llena secuencias enteras sin sentido del ritmo y el tiempo dramáticos, y sin significado alguno. Cierta sensación de redundancia se tiene también en *Retaguardia*, el que más música lleva de todos. En él, el hecho de dividir la banda sonora en cinco temas sin apenas variación, impide el desarrollo y la continuidad.

El caso contrario lo encontramos en los westerns en los que la música es mucho más efectiva en menor cantidad. Las mejores pruebas de ello son *Duelo de titanes* y *Río Bravo*. El primero reacciona al intento fallido de *Soplo salvaje*, proponiendo una mejora del sistema. Con un 24% menos de música que *Solo ante el peligro*, y con tan solo un

tema *-Solo ante el peligro* tenía además un tema para Helen Ramírez⁵⁰⁹, otro para el reloj y unas melodías a base de cuerdas para Amy Phoeler Kane- dividido en tres actos, cuya letra solo se escucha al inicio, final y en las transiciones, nunca durante los diálogos, y con mayor margen de variación en términos de color y timbre, Tiomkin consiguió renovar y enriquecer un método que amenazaba con extinguirse. Por su parte, en *Río Bravo* Tiomkin no abusa del tema principal, cuyo significado combina con el del famoso “Degüello”, excelentemente insertado en la línea entre la diégesis y lo incidental. Es, además, ejemplo magnífico de cómo insertar música comercial sin arruinar la película. ¿Quién no recuerda con simpatía la escena en la que Dean Martin, Ricky Nelson y Walter Brennan interpretan “My rifle, my pony and me”?

En cuanto a la función del silencio, Tiomkin suele seguir unas pautas más o menos establecidas en todos los westerns: incrementar la tensión, producir expectación, crear inquietud y misterio, dar sensación de realismo⁵¹⁰, dejar espacio a los diálogos clave y centrar la atención en los temas principales.

La creación de tensión es una de las claves principales del cine⁵¹¹. Hay muchas formas en las que la música puede contribuir a esta función: *crescendi* orquestales – tema “Clock montage” de *Solo ante el peligro*-, acordes mantenidos –tema “Ambush” de *Duelo de titanes*-, falsas conclusiones –tema “Ride to station” de *El último tren a Gun Hill*-, aceleración del tempo –tema “Utah and Great Britain” de *Una bala en el camino*-, o dilación de las cadencias –tema “Lies” de *Ansiedad trágica*-. Sin embargo, la ausencia de música es una de las más efectivas. La interrupción repentina, la prolongación del silencio seguida de una entrada inesperada de la música y la simple

⁵⁰⁹ El hecho de que el personaje de Helen Ramírez lleve tema propio revela su importancia dentro de la historia. De hecho, en los primeros compases del guion, allá por 1948, su personaje era de una importancia vital, ya que era el principal motivo de venganza de Frank Miller, quien volvía para enfrentarse con el sheriff Kane, no solo por haberle encarcelado, sino por haberle robado a su amante. Véanse las notas de la edición de la banda sonora TIOMKIN, Dimitri: *High noon*. SAE, 2007.

⁵¹⁰ Elmer Bernstein criticaba la actitud de los directores que rechazaban la música en su búsqueda de realismo: “Ellos dicen, ‘No, no queremos música aquí. Esto es realismo’. Te diré algo: cualquiera que piense que las películas son un medio realista debe cambiar de negocio. Es absolutamente lo contrario. Todo es fantasía”. Véase BERNSTEIN, Elmer: “On Film Music”. *Journal of the University Film Association*, 28, 4, 1976, p. 9.

⁵¹¹ “El film [...] presenta a las personas y a los sucesos de una forma inmediata, viva, sin necesidad de introducir ninguna <<exposición>> entre el acontecer y el espectador. De ahí la exigencia de <<intensidad>> en el film, que se manifiesta como emoción, tensión y conflicto”. Véase ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns: *El cine...*, op. cit., p. 48. Más tarde, Sergio Miceli considerará la importancia del silencio en las situaciones de tensión exacerbada. Véase MICELI, Sergio: *Musica per...*, op. cit., p. 73.

ausencia de música, son las formas más comunes de crear tensión mediante este elemento.

Del primer recurso podemos encontrar numerosos ejemplos en los westerns de Tiomkin. Uno de los más comunes -no solo en estos sino en el western en general- es la escena en la que el pianista del *saloon* deja de tocar debido a un tiroteo o a la entrada de un personaje clave. Un ejemplo de ello podemos verlo en la entrada de Tom Andrews (Randolph Scott) en el *saloon* durante la reunión de los hombres de Rourke (Victor Jory), en *Canadian Pacific*.

El segundo caso, la dilación del silencio, muy común en el cine de suspense, de terror y el thriller, tiene cabida en numerosas situaciones del western, donde al igual que aquellos géneros, también hay violencia, venganza, engaños, sorpresas y misterios. La escena de *Río Bravo* en la que los hombres de Burdette toman el hotel, presenta momentos de este tipo. Dentro de este segundo caso se puede dar el sentido contrario, es decir, que el silencio llegue tras la conclusión de una música enfática. La efectividad de esta variante queda sobradamente reafirmada en una de las muchas versiones de *Duelo al sol* -versión en español de 112 minutos-, en la que la escena final, en lugar de subrayarse con una fanfarria al más puro estilo hollywoodiense, queda sentenciada por un silencio rotundo y demoledor. El sentido trágico queda de esta forma mucho más marcado. El último caso, el silencio sin entrada ni salida musical, podemos verlo en algunos duelos, como en el duelo final entre Cole Harden (Gary Cooper) y el juez Roy Bean (Walter Brennan) en *El forastero*.

Pero quizás el caso más contundente entre los veinticinco westerns musicados por Tiomkin es el del ataque del ejército mexicano del general Santa Anna en el *El Álamo* (Fig. 4.1). Tras una noche en vela, sabedores de lo que se les viene encima, amanece en el fuerte y los texanos se colocan en sus posiciones, dispuestos a luchar por la libertad. El silencio es total. De repente, se escuchan tambores lejanos. Empieza a sonar “Degüello”. No habrá piedad. De la misma forma que se inició, la música cesa. El silencio vuelve. Más aterrador si cabe⁵¹². A la señal de Santa Anna, los cañones dan inicio a la batalla y entrada a la orquesta.

La tensión está presente en un porcentaje alto del metraje de los westerns. Se podría incluso decir que la práctica totalidad de los silencios que vamos a comentar

⁵¹² Esta escena presenta un detalle que echa por tierra la rotundidad del momento. La tensión del momento es rota por la frase de uno de los texanos: “Qué silencio...”. Esto hace que la escena pierda efectividad.

llevan este tono intrínseco. Sin embargo, esta misma pertenencia hace que por encima de lo ya consabido destaquen otros objetivos. Uno de ellos, el más cercano al sentido de tensión anteriormente comentado, es la expectación. *El forastero* nos brinda el mejor ejemplo de ello. Cole Harden, sabiendo que Roy Bean va a morir, lo lleva a ver a su amor platónico, Lily Langtry. La música va preparando el camino hacia el camerino. Cuando llegan a la puerta, se para. Unos segundos de silencio bastan para sentir la expectación del juez. Un solo de violín culmina la visión de la actriz, como un sueño. Este recurso, originario del circo, crea un estado psicológico en el espectador que aumenta la fuerza de las imágenes⁵¹³.



Figura 4.1: El silencio en *El Álamo* (1960): Amanecer del día señalado; los texanos esperando la reacción de los mexicanos tras el toque a “Degüello”; todo en completo silencio, incrementado más si cabe por el plano general; y el general Santa Anna dando al señal de ataque, que también dará entrada a la música incidental.

Otra de las misiones del silencio es dejar espacio a diálogos clave en los que se tratan los temas principales de la película o en los que se nos dan pistas sobre personajes y situaciones. Esto no quiere decir que música y diálogo no sean compatibles. Nada más lejos de la realidad⁵¹⁴. Pero existen momentos en los que el contenido del diálogo es tan relevante que cualquier estímulo ajeno puede distraer al espectador, haciéndole perder información imprescindible. Tiomkin recurre a este silencio en prácticamente todos sus

⁵¹³ CENTENO, José Luis: “Presencia e influencia de la música culta del siglo XX en el cine”, en AA.VV: *C.I.N.E.M.A.: composición e investigación en la música audiovisual*. Visión Libros, Madrid, 2014, p. 304.

⁵¹⁴ Un ejemplo actual, fuera del western, de compenetración de diálogo y música es el de la reciente película *Steve Jobs* (Danny Boyle, 2015). En ella, la música aparece casi únicamente durante las densas, y extremadamente tensas, discusiones del protagonista con los personajes clave de su carrera. Pese a lo complejo del guion de Alan Sorkin, la música Daniel Pemberton, antes que entorpecer dichas escenas, las dota de una intensidad aún mayor que mantiene al espectador con los nervios de punta, deseando una conclusión inmediata del conflicto.

westerns. En *La gran prueba*, los mayores silencios se reservan para las escenas que tratan sobre el pacifismo o sobre la eterna disputa entre silencio y música de los cuáqueros, cuestiones centrales del argumento. Lo mismo ocurre en *Los que no perdonan* con los celos y la raza, o en *Tres vidas errantes* con el sedentarismo y el trabajo (Fig. 4.2). El silencio más largo en este sentido lo encontramos en *El forastero*, con una duración de 24.04 minutos. Durante ese tiempo tienen lugar el juicio de Harden y la primera aparición de Jane Helen (Doris Davenport), entrando en liza la historia del mítico juez Roy Bean y el gran problema que por aquellos años tenían en América los agricultores y los ganaderos.



Figura 4.2: El silencio en la segunda parte del metraje de *La gran prueba* (1956): Eliza y Josh con los cuáqueros, e intentando convencer a su hijo Josh de que no vaya a la guerra; y de *Los que no perdonan*: Abey Kelsey (Joseph Wiseman) en la horca, desvelando la verdad sobre Rachel y los kiowas, y el manuscrito kiowa encontrado en casa de los Zachary, que relata la historia.

No menos importante es conocer bien a los protagonistas, sobre todo cuando su pasado influye de manera determinante en la trama. Así ocurre en *Río Bravo* con Dude (Dean Martin) y su adicción al alcohol, debido a un mal de amores. En esta misma película, el silencio también marca los momentos en los que algunos de los personajes ofrecen su ayuda al sheriff Chance, quien siempre acaba por rechazar el ofrecimiento. Este acento en particular revela las intenciones del director, Howard Hawks, de responder al, según él, absurdo tratamiento del sheriff de *Solo ante el peligro* quien,

cobardemente, además de haber intentado huir del destino, se dedicaba durante toda la película a pedir ayuda a un pueblo que se la negaba⁵¹⁵

De nuevo, *El Álamo* presenta un caso peculiar. En él, Tiomkin trata los largos y moralizantes discursos de los protagonistas de dos formas diferentes, con y sin música. Los dos discursos del coronel William Travis (Laurence Harvey), el primero sobre la moral de los hombres y el segundo sobre su pesimismo ante Santa Anna, van en silencio. En cambio, los de Davy Crockett (John Wayne), interpretado por el siempre patriótico John Wayne, se acompañan de los temas “The green leaves of summer” y “The ballad of The Alamo”, que otorgan emoción y trascendencia a frases tan afectadas como: “Hay palabras que le ponen a uno como un nudo en la garganta. Independencia por ejemplo. El pronunciarla nos llena de emoción [...] Hay palabras que conmueven de tal modo que aceleran el corazón. Independencia es una de ellas” o “Alzarse en contra de lo malo y luchar en defensa de una causa justa, aunque ello pueda costarnos caro [...] existen el bien y el mal y hay que seguir un camino u otro. Si tomas el primero es la vida. Pero si tomas el segundo es como si ya estuvieras muerto aunque sigas andando”⁵¹⁶. Dado la densidad y pretenciosidad de los monólogos, en este caso funciona mejor la música. Prueba de ello es que el discurso completo de Travis sobre la moral en el que exponía la teoría de Jefferson, de una duración de 2.20 minutos sin acompañamiento musical alguno, fue eliminado tras las primeras proyecciones de prueba⁵¹⁷.

En este sentido es interesante señalar que la mayoría de los westerns musicados por Tiomkin presentan un mayor porcentaje de silencio en la primera mitad. En ella suelen desarrollarse las tramas principales que tendrán su resolución en la segunda parte. El hecho de contener los diálogos más importantes obliga a dejar mayor espacio al silencio. Algunas como *La gran prueba* o *Los que no perdonan* presentan el caso

⁵¹⁵ “Hice *Río Bravo* porque no me gustó un western llamado *Solo Ante el Peligro*”. Citado por MCBRIDE, Joseph: *Hawks...*, op. cit., p. 149.

⁵¹⁶ En 1972 se publicó un disco de título *America, why I love her*, en el que John Wayne recitaba canciones patrióticas con un fondo musical, de un modo similar a los discursos que su personaje recita en *El Álamo*.

⁵¹⁷ Tras los primeros pases de prueba, John Wayne recortó el metraje, llegando a dejarlo en 150 minutos, aunque finalmente el recorte quedó en unos trece minutos. Véase EYMAN, Scott: *John Wayne: The life and legend*. Simon & Schuster, New York, 2014, p. 337. Sin embargo, según el recuento de la versión sobre la que hemos trabajado, el metraje eliminado asciende a 32.57 minutos, dejando un metraje total de 160 minutos.

contrario⁵¹⁸. En ellos, los temas principales tienen mayor presencia en la segunda mitad. La cuestión de la guerra y el pacifismo en *La gran prueba*, aunque tratada someramente en el minuto 19, no se desarrolla por completo hasta los 88 minutos de metraje. Por su parte, en *Los que no perdonan*, es el descubrimiento del origen de Rachel el que desencadena los silencios más amplios, dedicados a explicaciones y sospechas.

Tiomkin también utilizó el silencio en la búsqueda de realismo, tanto del espacio como de la acción. El espacio, tan importante en el western, no solo se transmite a través de la música. Los sonidos naturales también pueden hablar de él. Dejar trabajar al silencio junto a ellos es en ocasiones mucho más efectivo que intentar volcar en el paisaje una música programática, pues lo aleja de sentimientos añadidos, dejándolo expresarse por sí mismo dentro de la acción dramática.

Es muy común en el western el sonido del viento, haciendo aún más solitarios e inhóspitos los vastos paisajes del desierto y la pradera. Los westerns de Tiomkin no fueron una excepción. Así, habiendo podido insertar un pequeño fragmento de música misteriosa en la escena de *Los que no perdonan*, en la que los hombres salen a la caza del viejo Abey Kelsey (Joseph Wiseman), Tiomkin deja que la tormenta de arena hable por sí sola de lo salvaje y enigmático del paisaje. Esta película es uno de los mejores ejemplos del uso del silencio como comunicador del espacio. No hay un tema específico para el paisaje. En ella, son los cascos de los caballos, el agua y el viento los que recrean el panorama musical por sí mismos. Los caballos, junto con el tren, también son capaces de crear una tensión tremenda en la escena de la cabalgada de *Duelo al sol*, parte de la cual transcurre sin música.

Otro western en el que Tiomkin prescinde de la música para dejar hablar a la naturaleza es *Tres vidas errantes*. La escena en la que Sean (Michael Anderson Jr.) sale de caza está llena de planos naturalistas en los que el director nos muestra la variada fauna del lugar⁵¹⁹, cuyos ruidos son necesarios para transmitirnos las peculiaridades de la naturaleza australiana. En un primer momento, ruidos y música se combinan. Cuando esta para, se siente la enorme diferencia que es el ruido por sí solo (Fig. 4.3).

⁵¹⁸ Otros westerns de Tiomkin que presentan un mayor porcentaje de silencio en la segunda mitad son *Solo ante el peligro*, *Soplo salvaje*, *Retaguardia*, *Gigante*, *El último tren de Gun Hill* y *Río Bravo*. Datos obtenidos por la autora.

⁵¹⁹ Fred Zinnemann muestra en esta película su faceta más documental: “De hecho, originalmente, yo quería ser director de documentales. Mi idea de la felicidad era hacer una expedición rodando películas sobre lugares de aventura”. Citado por SINYARD, Neil: *Fred Zinnemann: films of character and conscience*. McFarland & Company, Jefferson, 2003, p. 12.

Pero no solo es la naturaleza la que pide silencio en ocasiones. Escenas de acción como tiroteos, peleas o accidentes adquieren un mayor realismo cuando no van acompañadas de música. No siendo una tendencia general en el western⁵²⁰, Tiomkin utiliza este recurso en varias ocasiones. *Canadian Pacific* representa el caso más claro. En él, ni las peleas ni los accidentes en las obras del ferrocarril llevan acompañamiento musical. Algo que además de aportar tensión, infunde realismo.



Figura 4.3: El silencio en *Los que no perdonan* (1960): transporte de caballos y captura de Abey Kelsey en la tormenta de arena; y en *Tres vidas errantes* (1960): la fauna australiana y sus ruidos.

Dicho esto se puede concluir que, además de constituirse en un género propio en este sentido frente al resto de la obra del compositor, la distribución que hace Tiomkin de música y silencio está relacionada ante todo con el subgénero y con la construcción del guion. Algunos directores, como Howard Hawks, John Huston o John Sturges le dan una importancia más destacada, buscando principalmente realismo y tensión. En pocas ocasiones el silencio sobrepasa el 50%. Cuando lo hace, suele ser en aquellos westerns pertenecientes al subgénero de comedia y, principalmente, en los que el argumento trata temas de gran trascendencia dentro de la historia, como ocurre en *Canadian Pacific* con los problemas que acarrea la construcción del ferrocarril, *La gran prueba* con el pacifismo, *Río Bravo* con el pasado de Dude, o *Tres vidas errantes* con la cuestión del sedentarismo. Este empleo del silencio se alza, pues, sobre el resto de usos posibles, aliándose siempre con la tensión, emoción implícita al cine.

⁵²⁰ Los duelos finales, por ejemplo, suelen ir musicados con temas que aportan tensión. En otras ocasiones, como en el spaghetti western, llevan un tema cumbre lleno de solemnidad, normalmente con base en un solo de trompeta.

En general, los porcentajes están bastante equilibrados, no dándose usos excesivos –por innecesarios- de ninguno de los dos elementos más que en contadas ocasiones, como es el caso de la música *Soplo salvaje* y *Retaguardia*, y algunos momentos concretos. En este sentido podemos destacar aquellos en los que suena “Beautiful dreamer” en *Duelo al sol*, cuya presencia obligada por David O. Selznick se siente forzada y en muchas ocasiones fuera de lugar; o las escenas de *Río Bravo* en las que el diálogo se alza por encima de la música, dejándola en un segundo plano casi imperceptible que delata su inutilidad. Ejemplo de esto último es la primera conversación entre el sheriff Chance y Pat Wheeler (Ward Bond).

4.3 Música diegética y falsa diégesis

Si bien en ocasiones los temas diegéticos vienen impuestos por los guionistas, el director o los productores, otras veces se deja en manos del compositor. En el caso de Tiomkin, no siempre fue él quien seleccionó los temas que aparecían de forma diegética en sus películas, pero incluso en estos casos intentaba utilizarlos de la mejor forma posible, de modo que no dieran al traste con su música.

Raro es el western que no tenga música diegética. La propia naturaleza del género lleva implícita la interpretación musical. Ya sea de forma necesaria, con música original o preexistente para contextualizar la acción; como de forma dramática, a través de temas originales que adornan la narración y otorgan un sentido a la misma. El primer caso es el más común, pues dentro de los clichés asociados al western están México, los *saloons*, las iglesias, la Guerra Civil Americana o los indios. Lugares, hechos y personajes relacionados de una u otra forma con un tipo específico de música. Del segundo caso podemos nombrar a los cowboys cantantes y todas esas canciones originales que llenaron los westerns de los años cincuenta. En las películas de Tiomkin encontramos ejemplos de ambas tipologías. Incluso una excepción: *Retaguardia*, que solo lleva música incidental.

El lugar donde vamos a escuchar la mayor parte de la música diegética en estos westerns va a ser el *saloon*, uno de los elementos más icónicos del Oeste Americano. Vital para su cultura, hacía las veces de lugar de encuentro para bebedores y jugadores,

terminal de diligencias, oficina de correos e incluso casa de justicia⁵²¹. El cine lo ha mostrado siempre como un sitio conflictivo, donde las peleas y duelos eran el pan de cada día⁵²². Pero también como un lugar de diversión donde se podía asistir a una gran variedad de espectáculos⁵²³. En cuanto a la música, todo *saloon* que se preciara tenía al menos un piano o un armonium⁵²⁴. Si el local era más espacioso y disponía de un escenario o un teatro anexo, podía contratar pequeñas conjuntos, donde los instrumentos principales eran el violín, la guitarra, la flauta o el acordeón⁵²⁵, e incluso una orquesta. El siglo XX trajo consigo varios avances en cuestiones musicales, entre ellos el fonógrafo. Los dueños de los *saloons*, en un intento de ahorrar dinero, cambiaron los pianos por el nuevo invento. Con él, en lugar de pagar un sueldo al pianista, eran los mismos asistentes al local los que introducían dinero en la máquina para elegir la música. Una señal de decadencia del Viejo Oeste y un claro antecedente de los jukeboxes que veremos en el western de tema contemporáneo⁵²⁶. En *El último tren de Gun Hill* podemos ver un ejemplo, cuya simple presencia, sin necesidad de tocar ningún tema –aunque sí que lo hace– sirve al contexto temporal de la historia (Fig. 4.5).

El cine ha sido testigo de todo esto desde aquella escena de baile en *Asalto y robo de un tren*. Diecinueve de los veinticinco westerns musicados por Tiomkin incluyen una o varias escenas donde este tipo de locales hacen de escenario⁵²⁷. Según la época y el lugar en los que se base la historia, los espectáculos y la música que nos muestren serán diferentes. El caso más extendido es el del piano.

⁵²¹ SELCER, Richard F: *Legendary watering holes: the saloons that made Texas famous*. Texas A&M University Press, College Station, 2004, p. 291.

⁵²² Y sin embargo, realmente, los garitos del Este eran mucho más conflictivos: “Por algún giro de la lógica, un vaquero cabalgando hacia el bar o incluso perforando al oponente sentado en la mesa de juego era más civilizado que una pandilla de anarquistas revolucionarios conspirando juntos o trabajadores irlandeses planeando su próxima acción laboral”. Véase SELCER, Richard F: *Legendary watering...*, op. cit. p. 4.

⁵²³ Jeremy Agnew cita algunos de los espectáculos y entretenimientos que podían verse en los locales del Oeste Americano: canciones con acompañamiento instrumental, bailes, teatros, recitado de texto de Shakespeare, predicadores, peleas de hombres, perros, toros y tejones, carreras de caballos, actuaciones a caballo, bailarinas de *cancon*, *mistrel shows*... Véase AGNEW, Jeremy: *Entertainment in the Old West: theater, music, circuses, medicine shows prizefighting and other amusements*. McFarland & Company, Jefferson, 2011, pp. 77-79.

⁵²⁴ SELCER, Richard F: *Legendary watering...*, op. cit., p. 7.

⁵²⁵ AGNEW, Jeremy: *Entertainment in the Old West...*, p. 77.

⁵²⁶ Louise Glass introdujo el fonógrafo con un sistema para insertar dinero (un nickel) en 1889. Más tarde, Edison mejoró el Sistema, introduciendo seis canciones diferentes que sonaban una detrás de otra. Sería en 1905 cuando el Multiphone permitiera la selección de una canción concreta entre las disponibles. Véase HAUPERT, Michael J: *The entertainment industry*. Greenwood Press, Westport, 2006, p. 61.

⁵²⁷ *El forastero, Río Rojo, Dakota Lil, The Dude goes West, Canadian Pacific, Río de sangre, Solo ante el peligro, El último baluarte, Soplo salvaje, La pelirroja indómita, Ansiedad trágica, Gigante, Duelo de titanes, El último tren de Gun Hill, Río Bravo, The young land, El Álamo, Tres vidas errantes y Ataque al carro blindado.*



Figura 4.4: Estey Organ (armonium) del hotel de Minersville, al norte de Llewistone (1892-93), conservado en el Courthouse Museum de Shasta (California). Fotografía tomada por la autora.



Figura 4.5: Fonógrafo del saloon de *El último tren de Gun Hill* (1959), y Edison Multiphone (1915) expuesto en el Autry Museum of the American West (Los Ángeles). Por un nickel ofrecía una selección de temas. Con este aparato, los dueños del *saloon* ahorraban dinero no teniendo que contratar a pianistas ni a otros músicos. Fuente: elaboración propia a través del fotograma de la película y una fotografía tomada por la autora.

El pianista era un personaje más del Salvaje Oeste. El más respetado de los músicos⁵²⁸. Siempre elegante, con chaqueta, chaleco y corbata. Tocaba en solitario o

⁵²⁸ Prueba de ello es que recibía el nombre de “Professor”. Véase SELCER, Richard F: *Legendary watering...*, op. cit., p. 7.

acompañando la actuación de un cantante. Las canciones eran de todo tipo: sobre el alcohol, el trabajo, la vida cotidiana o canciones melancólicas que recordaban a los parroquianos todo aquello que habían dejado atrás⁵²⁹. Sin embargo, pese a la importancia de este personaje, el cine lo ha mostrado siempre de manera secundaria. Tanto es así que en la mayoría de las ocasiones no aparece dentro de plano⁵³⁰. Y cuando lo hace, se convierte, a su pesar, en uno de los principales objetivos de las disputas.

La figura del pianista de *saloons* no es ajena a los westerns en los que trabajó Tiomkin. Su música se escucha en diez de ellos⁵³¹, pero su figura aparece tan solo en seis. Destaca por su papel coprotagonista Vincent (John Emery), el pianista que acompaña a Dakota Lil en la película del mismo nombre (Fig. 4.7). Un pianista elegante cuyo repertorio abarca desde piezas de Chopin hasta las sensuales canciones de su compañera⁵³², y cuyo papel juega un rol medianamente importante dentro de la historia. Y, junto a él, Mrs. Firth (Glynis Johns), la risueña dueña del hotel en *Tres vidas errantes* que anima con su piano el ambiente de su establecimiento, llegando a formar parte del entorno cercano de la familia protagonista. Aparte de ellos, solo dos pianistas son enfocados intencionadamente: el de *Duelo de titanes* y el de *Asalto al carro blindado*. Ambos en secuencias de peleas y disturbios donde son disparados o echados a golpes de la sala (Fig. 4.6).

La música que interpretan los pianistas de estos westerns es, en su mayoría, tradicional, escuchándose canciones como “Old than Tucker”, “Oh! Susanna”, “Kindom coming” o la australiana “Botanny Bay”. En otras ocasiones, sin embargo, es el propio Tiomkin quien compone pequeñas piezas buscando ese aire tradicional, como ocurre en *The young land* o *El último tren de Gun Hill*, o buscando un efecto mayor y más espectacular, como es el caso de la canción “Matamoros” de *Dakota Lil*, que pasará al terreno incidental, convirtiéndose en el motivo de los protagonistas.

⁵²⁹ AGNEW, Jeremy: *Entertainment in the Old West...*, p. 79.

⁵³⁰ Esto sería imposible en los primeros años del sonoro, cuando no se podía insertar música sin presentar la fuente de procedencia en pantalla. Pero en la época en la que Tiomkin empezó a trabajar en el western, esta idea ya estaba superada.

⁵³¹ *The Dude goes West, Canadian Pacific, Dakota Lil, Soplo salvaje, Ansiedad trágica, Duelo de titanes, El último tren de Gun Hill, The young land, Tres vidas errantes y Ataque al carro blindado.*

⁵³² La música de Chopin era conocida en Estados Unidos gracias, entre otros, al pianista Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). Este entretenimiento más culto no era extraño a este tipo de antros pues, como ha quedado bien documentado, hubo varios personajes que recorrían los *saloons* y teatros recitando las obras de Shakespeare. Véase LACKMANN, Ronald W: *Women of the Western Frontier in fact, fiction and film*. McFarland & Company, Jefferson, 1997, p. 69; AGNEW, Jeremy: *Entertainment in the Old West...*, op. cit., p. 78.

Un aspecto interesante de estos pianistas es que, como la música incidental, son los primeros que nos avisan de que algo está a punto de ocurrir. Cuando estos dejan de tocar se forma un ambiente de tensión. Un forajido o un hombre de la ley ha hecho su entrada, alguien ha dicho una palabra fuera de lugar, un jugador ha hecho trampas, un hombre ha mirado demasiado mal a una chica, o un borracho ha hecho enfadar al camarero que, valientemente, saca su rifle de debajo del mostrador. El pianista, desde su rincón, es el que da la alarma mediante una interrupción. Esto podemos verlo, por ejemplo, en *Canadian Pacific*, cuando Tom Andrews (Randolph Scott) entra en el local en el que se conspira contra el ferrocarril; o al contrario en *The young land*, cuando a la entrada del sheriff Jim Ellison (un jovencísimo Patrick Wayne) el piano sigue tocando, pues nadie en el pueblo se siente intimidado por un chico de diecinueve años.



Figura 4.6: El saloon y el piano en los westerns de Dimitri Tiomkin: *The Dude goes West* (1948), *Dakota Lil* (1951), *Ansiedad trágica* (1956), *Duelo de titanes* (1957) y *Ataque al carro blindado* (1967).



Figura 4.7: Dakota Lil (Marie Windsor) cantando “Matamoros” y “Ecstasy”, acompañada al piano por Vincent, en *Dakota Lil* (1951).

Cuando nos acercamos a la frontera mexicana los *saloons* se convierten en cantinas y los pianistas se cambian por bandas mariachi. Los instrumentos típicos de estas formaciones han ido cambiando a lo largo del tiempo, desde los originales: violín, arpa, vihuela, guitarrón (tololoche) y tambora, al añadido de la trompeta en el primer tercio del siglo XX⁵³³. El hecho de que la llegada de este instrumento coincidiera con la del sonoro ha hecho que el cine americano lo asociara con la música mexicana.

Varios son los westerns de Tiomkin en los que tiene la oportunidad de introducir y recrear el folklore mexicano y de la frontera. En *Duelo al sol* y *Río Bravo* aparecen las mencionadas cantinas (Fig. 4.8). La producción de Selznick abre con una secuencia festiva en una espectacular cantina donde la madre de Perla (Tilly Losch) baila al son de trompetas y guitarras, acompañadas por una poderosa percusión a base de tambores y marimba. Por su parte, la de Howard Hawks presenta uno de sus temas más icónicos, “Degüello”, interpretado por un pequeño conjunto mariachi formado por violín, guitarrón, guitarra y trompeta. De esta forma, el tema, que en el guion estaba planteado para el piano⁵³⁴, se funde con el resto de la banda sonora, adquiriendo connotaciones casi de música incidental, y adentrándose en el terreno de la música necesaria. Aspectos, ambos, que el piano no hubiera conseguido, empobreciendo uno de los temas más influyentes de Tiomkin.



Figura 4.8: Las cantinas en los westerns de Dimitri Tiomkin: *Duelo al sol* (1946) y *Río Bravo* (1959).

Pero no solo en las cantinas podemos escuchar música mexicana, pues en estos westerns también encontramos bandas mariachi animando las calles y fiestas. Los

⁵³³ JAÚREGUI, Jesús: *El mariachi. Símbolo musical de México*. Santillana Ediciones Generales, México D.F., 2007, p. 105.

⁵³⁴ USC. Warner Bros. Archive, *Río Bravo*, Box 2, f. 2203. Estimating screenplay. Jan 30, 1958, p. 53. USC. Warner Bros. Archive, *Río Bravo*, Box 2, f. 2203. Final screenplay. Feb 26, 1958, p. 58.

ejemplos más visibles los encontramos en *El forastero*, *Soplo salvaje* y *The young land*. El primer caso muestra una banda mexicana celebrando la inauguración de la nueva ciudad de Langtry. En *Soplo salvaje* tiene lugar una secuencia de más de cinco minutos en las calles de una ciudad que suponemos mexicana debido a la música, ya que en ningún momento se especifica el lugar en el que se desarrolla la acción⁵³⁵. Una banda mariachi anima el ambiente de la calle con canciones como “Adelita”, “Pajarillo barranqueño”, “La cucaracha” o “Chiapanecas”. Estas canciones, además de situarnos en el espacio, nos sitúan en el tiempo, pues al menos dos de ellas fueron compuestas a principios del siglo XX⁵³⁶. Por su parte, *The young land*, presenta una secuencia festiva en la que una banda mariachi celebra el cumpleaños de Elena (Yvonne Craig). Compuesta por violines, guitarras y trompeta, la banda toca “Las mañanitas” y el tema original de la película “Strange are the ways of love” (Fig. 4.9).



Figura 4.9: Bandas mariachi en *Soplo salvaje* (1953) y *The young land* (1956).

Entre los materiales referentes a *The young land* pueden encontrarse copias de varias piezas instrumentales y vocales mexicanas⁵³⁷, lo cual indica que la elección de canciones no fue aleatoria, sino que hubo una investigación previa del folclore local, de forma que la música estuviera lo más adaptada al contexto posible. Estas piezas

⁵³⁵ La película fue rodada en los estudios Churubusco de México D.F., sin olvidar que el director, Hugo Fregonese, era mexicano.

⁵³⁶ Todas las leyendas del origen de “La Adelita” se remontan a principios del siglo XX, y “Chiapanecas” fue compuesta por Juan de Arozamena en 1924. Véase PONIATOWSKA, Elena: *Las Soldaderas*. Ediciones Era, México D.F, 2007, pp. 22-23; CASTRO, José Luis: “Juan Arozamena, autor de la melodía ‘Las Chiapanecas’”, *El Herald de Chiapas*, 1 de julio de 2011. <http://www.oem.com.mx/elheraldodechiapas/notas/n2128407.htm> (Consultada el 24/03/2015).

⁵³⁷ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *The Young Land*, Box 74. Ozalid and photostat copies of various Mexican instrumental and vocal pieces, including “Cielito Lindo”.

debieron servir, sin duda, para componer los temas originales, también diegéticos, titulados “Milpas piano” y “Mariachi music”.

Otro estilo de música mexicana podemos encontrarlo en *La pelirroja indómita* y *El Álamo*. Un estilo de sabor español, cuyo baile es muy cercano al flamenco⁵³⁸. Tiomkin, siempre dispuesto a intentar cualquier tipo de música, no fue ajeno a este estilo musical, que ya había utilizado en la canción “Matamoros” de *Dakota Lil*⁵³⁹, en el motivo de Helen Ramírez de *Solo ante el peligro*⁵⁴⁰; y que se dejará escuchar en un breve fragmento del tema “Wagon train” de *Río Bravo*⁵⁴¹. En los casos que nos ocupan, donde la música va acompañada de baile, la bailaora siempre va coreada por uno o más guitarristas. Incluso en una de las escenas de *El Álamo* podemos ver a palmeros y una cantaora (Fig. 4.10).

Un lugar construido a través de la fusión cultural, como es el Oeste americano, no podía más que tener gran variedad de estilos musicales. Ya hemos escuchado canciones tradicionales americanas en el *saloon* y temas mariachi en México y sus alrededores. Pero, ¿y los europeos? ¿No contribuyeron ellos también a la cultura musical de Estados Unidos? Texas, tierra de western donde las haya, jugó un papel importante al respecto. Su música era una fusión de tradiciones autóctonas y foráneas que reflejaba la influencia de los movimientos migratorios y las colonizaciones a lo largo de la historia. Los tejanos intercambiaban ideas musicales y tradiciones con otros grupos y culturas (irlandeses, escoceses, alemanes...), por lo que dentro del repertorio musical del área podemos encontrar *polkas*⁵⁴², *waltzes* y *schottisches*⁵⁴³, que los conjuntos musicales locales adoptaban junto con tradiciones más cercanas, como la mexicana⁵⁴⁴. Este tipo de música era muy popular en las fiestas y bailes donde los asistentes bailaban en parejas o grupos, muchas veces conducidos por un director. La

⁵³⁸ La confusión común de los estadounidenses de asimilar México a España tiene mucho que ver a la hora de insertar este tipo de escenas.

⁵³⁹ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Dakota Lil*, Box 14. Song.

⁵⁴⁰ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *High Noon*, Box 33. Folders of orchestrations.

⁵⁴¹ USC, Warner Bros. Archive, *Río Bravo*, Box 832, f. 1833. Sketches by Dimitri Tiomkin.

⁵⁴² En el siglo XIX abundaba en los bailes de Texas y de la frontera de México un tipo de música que unía la esencia musical y los pasos del vals y la polka, y que se bailaba en parejas o grupos controlados. Una de las variantes de esta música de baile fue la *Heel and Toe Polka*, cuyos pasos irían evolucionando con el tiempo para dar lugar a nuevos tipos. Hoy conocida como Cowboy polka, fue revisada y adoptada por el country en la segunda mitad del siglo XX. Véase CASSEY, Betty: *Dance across Texas*. University of Texas Press, Austin, 2010, pp. 16.17.

⁵⁴³ El *schottische* es una adaptación de la danza popular escocesa, muy similar a la polka, en la que los participantes bailan en un gran círculo rotatorio. Véase HARTMAN, Gary: *The history of Texas music*. Texas A&M University Press, Austin, 2008, p. 28.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, pp. 20 y 28.

música estaba interpretada por pequeños grupos que tocaban instrumentos tradicionales: banjo, violín, guitarra y acordeón, un instrumento que llegó con los europeos a mediados del siglo XIX, y que gracias a su versatilidad y fácil transporte, así como al volumen que podía alcanzar –lo suficientemente alto como para ser escuchado en una sala de baile- se extendió rápidamente por todo el territorio de Texas y México⁵⁴⁵.



Figura 4.10: Música española en *La pelirroja indómita* (1955) y *El Álamo* (1960).

⁵⁴⁵ HARTMAN, Gary: *The history...*, op. cit., p. 28.



Figura 4.11: Fiesta de Pequeña España en *Duelo al sol* (1946). La banda de música con el director (de negro) a la izquierda; un grupo de hombres y mujeres bailando en círculo; Perla y Lewt bailando la Varsoviana; y las filas enfrentadas de hombres y mujeres preparados para el baile “Eligen las damas”.

El forastero y *Duelo al sol*, películas cuya trama tiene lugar en Texas, son dos ejemplos claros de este tipo de música y baile. La fiesta de la cosecha de *El forastero* está animada por una banda formada por los violines, una guitarra, un acordeón y una armónica. Frente a los músicos, en el centro del escenario, un hombre dirige el baile para diversión de los asistentes. El caso de *Duelo al sol* es similar, pero a lo grande, como todo en el cine de Selznick (Fig. 4.11). La fiesta celebrada en Pequeña España abre con un plano secuencia que va recorriendo los distintos elementos de la misma, entre ellos, la banda musical y el baile, un baile que en escenas posteriores tendrá una

importancia fundamental en la trama. En este caso podemos escuchar claramente las órdenes del director del baile, las cuales son dadas en verso⁵⁴⁶.

Pero la historia de las influencias musicales en Norteamérica no estaría completa sin comentar las canciones de *Río de sangre*, uno de los westerns más realistas desde el punto de vista musical. El mundo de la caza y venta de pieles tenía su centro en San Luis, una ciudad perteneciente a Francia durante mucho tiempo, y en la cual quedaron muchos inmigrantes europeos⁵⁴⁷. Es por ello que cuando Howard Hawks nos traslada a los locales de la ciudad, la música que suena es una mezcla de folclore americano y tradición francesa⁵⁴⁸. Los dueños del *saloon* en el que entran Jim Deakins (Kirk Douglas) y Boone (Dewey Martin) hablan en francés. Los músicos, por supuesto, también. Sin embargo, la canción que cantan es “Buffalo gals”, una canción tradicional americana cuya letra adaptan a su idioma⁵⁴⁹ (Fig. 4.12). También es en francés la letra del tema “Quand je rêve”, que se alza como la canción más importante de la película⁵⁵⁰.

Y no solo lo francés; la cultura afroamericana y la de los nativos también tienen su sitio en *Río de sangre*. Justo a la entrada del *saloon* en cuestión, un grupo de hombres negros bailan y tocan las palmas en una versión callejera de las danzas y movimientos que luego se imitarán en los *Mistrel Shows*⁵⁵¹. En cuanto a los indios, que también

⁵⁴⁶ “Las chicas adentro a izquierda danzando
Después cogiditos a derecha girar
Hagan el gesto a izquierda danzar
Ahora al revés lo haremos bailando.

En el centro un pajarito habéis de cazar
El pájaro salta y en la trampa caéis
Y todas las chicas en torno tendréis”.

⁵⁴⁷ En 1803 el presidente Jefferson adquirió la ciudad como parte de la compra de Luisiana a Francia, que la había adquirido durante las guerras napoleónicas.

⁵⁴⁸ Entre los materiales referentes a la música de la película se conservan varias partituras de canciones tradicionales de la mano de los orquestadores, de las cuales solo apareció una en la versión definitiva de la película. Su sola presencia entre el resto de papeles demuestra la documentación llevada a cabo para la confección de la banda sonora. Las partituras pertenecen a las canciones “Kingdom coming”, “Polly wolly doodle”, “Drunken sailor”, “Waite cockade” y “Song of French cook”. USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Big Sky, Box 5. Conductor score.

⁵⁴⁹ Era muy normal que las canciones se adaptaran a las circunstancias de cada lugar, por lo que suelen existir numerosas versiones de cada una de ellas. De “Buffalo gals”, compuesta en 1844 por Cool White, se hicieron numerosas variaciones que incluían el cambio de nombre de Buffalo por el de la ciudad en la que se interpretaba. Véase WILLIAM, Michael: *The essential It's a wonderful life*. Chicago Review Press, Chicago, 2006, p. 44. En este caso escuchamos una de esas variaciones, en las que la letra se ha sustituido por los pasos de una danza.

⁵⁵⁰ Para ello Tiomkin contó con el letrista especializado en el idioma Gordon Clark, quien anteriormente había escrito la letra de la canción “Viens chercher ton baiser” de *Beauty and the bandit* (William Nigh, 1946).

⁵⁵¹ Los *Mistrel Shows* eran un tipo de entretenimiento en forma de representaciones de carácter animado, y normalmente improvisado, que se representaban con la cara pintada de negro. Para más información véase CAMPBELL, Michael: *Popular music in America: the beat goes on*. Schirmer, Boston, 2013, pp. 25-28.

podemos escuchar en *The Dude goes West*, *Canadian Pacific*, *El último baluarte*, *Retaguardia*, *Los que no perdonan* -con un excelente duelo musical- y *Ataque al carro blindado*, conforman un grupo interesante que será analizado en un capítulo aparte.



Figura 4.12: La Badie, con su acordeón, cantando una versión en francés de “Buffalo gals” en el *saloon* de San Luis, en *Río de sangre* (1952).



Figura 4.13: El Padre Gabriel Mendoza dirigiendo a los niños del coro en *La pelirroja indómita* (1955), mientras cantan el “Ave María” de Schubert.

Otro tipo de música muy diferente, que también tiene sitio en el western, es la clásica⁵⁵². Ya hemos visto cómo el pianista de *Dakota Lil* interpretaba de *saloon* en *saloon* un variado repertorio de Chopin. Pero no es el único personaje de estos westerns que conoce la música culta: en *Duelo al sol*, Laura Belle toca el vals de Strauss

⁵⁵² En este caso nos estamos refiriendo a música de carácter diegético pero, desde sus inicios, el western ha flirtado con la música clásica. Ejemplo de ello es el acompañamiento del western silente, o la “Obertura de Guillermo Tell” de Rossini como tema principal de la serie *Bonanza*.

“Cuentos de los bosques de Viena”; en *El último baluarte* tiene lugar un baile donde suena “Artist’s life” de Johann Strauss II; la señora Zachary (Lillian Gish), en *Los que no perdonan*, interpreta “Fantasía K 397 en Do menor” y “Fantasía K 475 en Do Mayor” de Mozart; y en *La pelirroja indómita* podemos escuchar el “Ave María” de Schubert cantado por los niños del coro de la iglesia.

A mediados del siglo XIX muchos compositores alemanes emigraron a Estados Unidos llevando con ellos su música y conocimientos. Esto permitió no solo que surgiera una nueva generación de compositores americanos, sino que la música culta llegara a todos los escalones de la sociedad, a través de la enseñanza. A ello hay que añadir la influencia de bandas como la de John Phillip Sousa (1854-1932), en cuyo repertorio tenían cabida clásicos desde Rossini a Wagner⁵⁵³. En el caso concreto de *La pelirroja indómita*, es el Padre Gabriel Mendoza (Walter Hampden) el que enseña la música a los niños (Fig 4.13). Y es que los misioneros siempre han sido un elemento imprescindible en la transmisión de conocimientos y evangelización del pueblo americano. Por tanto, no es extraño encontrar este tipo de música en pleno Oeste.

Hasta ahora casi todos los ejemplos han respondido a música de carácter necesario, pero en los westerns de Tiomkin no falta la música original interpretada dentro de la diégesis con un objetivo diferente: comercial y estético. Teniendo siempre en cuenta el aspecto dramático⁵⁵⁴.

Pese a que ninguno de estos westerns pertenece al subgénero del cowboy cantante, algunas de sus escenas más famosas son precisamente en las que uno de los personajes agarra un instrumento y arranca a cantar. Ya en *Duelo al sol* Lewt cogía la guitarra y daba serenatas nocturnas a Perla. Pero serán Dean Martin y Rickie Nelson en *Río Bravo* los que con la canción “My rifle, my pony, and me” crucen la línea entre lo dramático y lo comercial⁵⁵⁵. La escena en la que ambos, acompañados por la armónica

⁵⁵³ BURKHOLDER, J. Peter, GROUD, Donald J. y PALISCA, Claude V: *Historia...*, op. cit., p. 896.

⁵⁵⁴ Este tipo de diégesis podría relacionarse con la diégesis ficticia, en la que la narración está compuesta por personajes y paisajes ficticios (relatos de fantasía), o la mixta (relatos históricos novelados). En este caso, una música original se inserta dentro de la realidad diegética narrativa como si a ella perteneciera. Para el concepto de diégesis ficticia véase SOURIAU, Étienne: *Diccionario Akal...*, op. cit., p. 445.

⁵⁵⁵ El mismo Howard Hawks lo reconocía: “Bueno, cuando se estrenó *Río Bravo* en Japón teníamos por una lado una gran película de Ricky Nelson y por otro una películilla de John Wayne. Y ganamos un millón más de lo que hubiéramos ganado sin esa escena, así que creo que funcionó bastante bien”. Citado por MCBRIDE, Joseph: *Hawks...*, op. cit., p. 145.

A estas ganancias se unieron las posteriores obtenidas por la venta de discos. Dean Martin grabó primeramente la canción en solitario en 1958 para Capitol Records, para posteriormente hacerlo a dúo con Nelson en 1959 para Warner Brothers, como single promocional en 45rpm. Véase HUGHES,

de Walter Brennan, cantan este tema y el de “Cindy”, es la más famosa de la película, a pesar de no ser absolutamente imprescindible desde el punto de vista dramático⁵⁵⁶ (Fig. 4.14). El mismo recurso con finalidad comercial se repetirá en *El Álamo*, con la joven estrella de la canción Frankie Avalon. A él se le reservó el pequeño pero importante papel de Smitty -él único hombre superviviente-, aunque su presencia, como la de Rickie Nelson en *Río Bravo*, contribuía enormemente a la publicidad de la película. Prueba de ello es la escena en la que canta “Here’s to the ladies” durante el cumpleaños de Lisa Dickinson (Aissa Wayne), y las numerosas ediciones discográficas de las canciones de la película interpretadas por él.



Figura 4.14: La música diegética en *Río Bravo* (1959): Dude (Dean Martin), Colorado (Rickie Nelson) y Stumpy (Walter Brennan) cantando “My rifle, my pony and me” y “Cindy”.

Además de estas, hay otras canciones cuyo carácter natural es incidental, pero que se incluyen dentro de la diégesis con intenciones puramente formales y estéticas. Respecto a *Solo ante el peligro*, Tiomkin afirmaba⁵⁵⁷: “convencí a Stanley Kramer de

Howard: *Stagecoach to Tombstone: the filmgoers’ guide to the great westerns*. I. B. Tauris, New York, 2008, p. 119.

⁵⁵⁶ A pesar de ser prescindible, la escena aporta ciertos datos sobre sus protagonistas: la recuperación de Dude y su nueva madurez, frente a la juventud de Colorado.

⁵⁵⁷ Dos años antes, en *Dakota Lil*, introdujo el tema principal en la diégesis, para luego pasarlo al ámbito incidental.

que sería buena idea tener la canción cantada, silbada y tocada por la orquesta”⁵⁵⁸. En la película puede verse en varias ocasiones a Jack Colby (Lee Van Cleef) tocar “Do not forsake me oh my darling” en la armónica; un tema que también se escuchará en el piano del *saloon*. Lo propio ocurría ese mismo año 1952 en *Río de sangre*, donde el personaje de Kirk Douglas tocaba el tema “Quand je rêve” con la armónica, el cual era cantado en distintos momentos por La Badie (Henri Letondal). Tiomkin seguiría utilizando este recurso durante toda su carrera. Así lo vemos en *The young land*, *Ansiedad trágica*, *La gran prueba*, *La última bala*, *Río Bravo*⁵⁵⁹, o *Tres vidas errantes*⁵⁶⁰. Incluso fuera el western, siendo el caso más famoso el del silbido de John Wayne en *Escrito en el cielo*.

Este último aspecto entra en muchas ocasiones dentro de la falsa diégesis, de cuyas múltiples manifestaciones encontramos ejemplos en los westerns de Tiomkin:

1. Aumento irreal de la instrumentación y la intensidad musical: Tiomkin utilizó este recurso de forma magistral en dos ocasiones. Con el reloj de *Solo ante el peligro* y durante la escena de la boda de la hermana de Leslie (Elizabeth Taylor) en *Gigante*. El primer ejemplo es toda una demostración de las habilidades y la creatividad del compositor. El reloj pasa de mero *atrezzo* a convertirse en uno de los principales generadores de angustia y tensión (Fig. 4.15)⁵⁶¹. Su presencia es demasiado importante para pasar desapercibida. Es por ello que se destaca visual y musicalmente. Aparece casi en cada plano y el sonido del minuterero siempre sobrepasa la realidad. Lo que comienza con un simple *pizzicato* de cuerdas o unas simples notas de piano, va aumentando en intensidad de forma progresiva hasta la enorme secuencia en la que al

⁵⁵⁸ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 230.

⁵⁵⁹ Como ya hemos comentado, originalmente el guion no contemplaba este aspecto. Ni en el borrador ni en el guion definitivo aparecen las escenas de Dude cantando en la ducha, ni de él y Colorado silbando, lo cual resta riqueza a la banda sonora, además de reducir el porcentaje de música diegética. USC, Warner Bros. Archive, Río Bravo, Box 2, f. 2203. Estimating screenplay. Jan 30, 1958.

USC, Warner Bros. Archive, Río Bravo, Box 2, f. 2203. Final screenplay. Feb 26, 1958.

⁵⁶⁰ De todos ellos es interesante el caso de *Ansiedad trágica*, donde “The ballad of Wes Tancred” es escuchada en el piano del *saloon*, cantada con acompañamiento de guitarra por un músico del local, e incluso recitada por el chico Jody Burrows (Billy Chapin). Si bien esta canción no fue compuesta por Tiomkin, fue él el encargado de la dirección musical.

⁵⁶¹ Según el musicólogo Roger Parker, La tensión y obsesión del paso del tiempo se contagian a otros elementos musicales de la película: “El coro de la iglesia es visto, alto y fuerte, casi con una energía desesperada, cantando palabras que poseen un considerable sentido irónico en esas circunstancias, particularmente la línea “truth is marching on”. Pero la canción de la iglesia da lugar a un súbito cambio de escena. Cambiamos un plano del reloj en la oficina de Kane, progresando implacablemente hacia el mediodía en el ritmo exacto en el que lo hacía el himno previo, este lazo musical nos hace percatarnos de que la iglesia también ha estado marcando el inexorable paso del tiempo”. Véase PARKER, Roger: “Film music: the western transcript”. Conference at Gresham College, London, June 21, 2008. <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/film-music-the-western> (Consultada el 26/03/2016).

fin dan las doce. El tema “Clock montage” podría ser considerado perfectamente el culmen de la falsa diégesis. Junto con un montaje desenfrenado en el que vemos las distintas reacciones de los personajes ante la inminente llegada de Frank Miller (Ian MacDonald), el reloj comienza una carrera *in crescendo* que no parará hasta explotar en un *tutti* orquestal. La sirena del tren pondrá fin a la agonía de la espera.

Tiomkin utilizará de nuevo este recurso en los minutos justamente anteriores a la llamada de teléfono que dará inicio al plan de asesinato en *Crimen perfecto* (Alfred Hitchcock, 1954). En dicha secuencia, cada segundo cuenta para llevar a cabo el crimen perfecto del que habla el título. Swann (Anthony Dawson) mira el reloj de la casa. Tony (Ray Milland), en la fiesta, mira el suyo y pregunta la hora a sus compañeros de mesa. Corre hacia la cabina de teléfonos. La espera y la marcación se hacen eternas. El reloj, cuyo segundero comenzó sonando como dos notas descendentes de piano, va subiendo en intensidad: cuerdas, metal, percusión. Dial M... una clara influencia, dos años después, de *Solo ante el peligro*. Una prueba clara de la personalidad de Tiomkin en una película del maestro del suspense.



Figura 4.15: Aumento de la intensidad. La falsa diégesis en *Solo ante el peligro* (1952): el reloj, una sentencia de muerte.

El caso de *Gigante* no es menos espectacular. Su función no es incrementar la tensión, sino transmitir los pensamientos y sentimientos de Bick (Rock Hudson) y Leslie (Elizabeth Taylor). El guion describe la escena de la siguiente manera: “Tan pronto como oímos las palabras -‘Yo os declaro marido y mujer’-, la música de “Lohengrin” aumenta. Todos están emocionados y en movimiento, a excepción de Bick

y Leslie. Ellos aún están quietos, mirándose fijamente. Los invitados se arremolinan alrededor de los novios. Leslie y Bick están por un instante de pie frente al altar, entonces se abrazan”⁵⁶². Tiomkin la interpreta a través de un *crescendo* de la “Marcha nupcial” que supera en volumen al órgano de la capilla improvisada. Un órgano que parece quedar en otra dimensión, frente a la realidad individual del matrimonio Benedict (Fig. 4.16).

Además de estos dos ejemplos, podemos encontrar este tipo de falsa diégesis en la escena de la feria de *La gran prueba*, donde Tiomkin utilizó para el tema “Indiana holiday” una orquesta de dimensiones imposibles para el recinto; o del mismo modo durante la fiesta del pueblo en *La pelirroja indómita*.

Fuera del western, Tiomkin va a emplear esta tipología en las películas de aventuras o de historia en entorno exótico, donde los grandes desfiles y festejos dan lugar a la combinación de los instrumentos que vemos en pantalla, y la grandiosidad de la orquesta. Este es el caso de, por ejemplo: la escena del funeral de *Horizontes perdidos*, los numerosos desfiles de *Tierra de faraones* o *La caída del Imperio Romano*, los cultos de *Tarzán y las sirenas* (Robert Florey, 1948), o las ceremonias de *Su majestad de los mares del sur* (Byron Askin, 1954).



Figura 4.16: Aumento de la intensidad. La falsa diégesis en *Gigante* (1956). Leslie (Elizabeth Taylor) y Bick (Rock Hudson) reviviendo su amor.

2. Continuación, introducción o acompañamiento diegético de la música incidental: ejemplo de ello son los ya citados casos de *Solo ante el peligro* y *Río de sangre*, la escena de *Duelo al sol* en la que Jesse (Joseph Cotten) toca “Beautiful dreamer” al piano, para luego verse aumentada la melodía de forma incidental; el final de *Soplo salvaje*, cuando unos guitarristas empiezan a tocar el tema que posteriormente

⁵⁶² GUIOL, Fred y MOFFAT, Ivan: *Final screenplay of George Stevens’ production of Edna Ferber’s novel Giant*. April 4, 1955, p. 95.

cantará fuera de la diégesis Frankie Laine; o la secuencia de *La última bala* en la que Grant McLaine (James Stewart) canta “Follow the river” acompañado de su acordeón durante el viaje en tren, uniéndose la música incidental a mitad de tema (Fig. 4.17). También los aparatos de radio dan lugar a este recurso, como ocurre en *Gigante*, en la escena en la que Judy Benedict (Fran Bennett) y su marido entran sigilosamente en la casa de los Benedict tras haber pasado la noche fuera. El mismo tema, “Bésame mucho”, que se escuchaba en la radio del coche, se prorroga de forma incidental dando continuidad a la acción.



Figura 4.17: La falsa diégesis en *La última bala* (1957). James Stewart y su acordeón acompañados del tema “Follow the river” en versión incidental.

3. Distorsión del volumen: podemos encontrar un ejemplo de ello en *Soplo salvaje*, donde el tema “Acapulco” parece presentarse de forma incidental cuando Jeff (Gary Cooper) abandona la habitación de hotel de Paco (Anthony Quinn) y Marina (Barbara Stanwyck), hasta que nos damos cuenta de que es diegética cuando vemos a la banda del bar tocándolo (Fig. 4.18). Sin embargo, el volumen es incluso más alto en la habitación que en el bar donde está situada la fuente del sonido.

4. Metadiégesis: en los westerns de Tiomkin hay dos ejemplos claros de esta música metadiegética. El primero lo vemos en *Ansiedad trágica*, cuando Wes Tancred (Richard Egan) tiene ensoñaciones traumáticas mientras cabalga por el desierto, en las que escucha la balada dedicada a su leyenda y ve imágenes nebulosas de su rostro y su pasado⁵⁶³ (Fig. 4.19). El segundo, en la ya comentada escena de la boda de *Gigante*,

⁵⁶³ Un ejemplo similar, aunque más dudoso a la hora de identificarlo como falsa diégesis, lo encontramos en *36 horas* (George Seaton, 1954), en la escena en la que Anna (Eva Marie Saint) y Jeff Pike (James Garner) son obligados a confesar, empapados en sudor frío y con visiones de pesadilla -que el espectador

donde ese aumento de intensidad solo tiene lugar en el pequeño universo que se crea entre Bick y Leslie ajenos a la realidad circundante.



Figura 4.18: La falsa diégesis en *Soplo salvaje* (1953). La banda del hotel tocando “Acapulco” en el bar (en la mesa: Ruth Roman y Ward Bond). Desde la habitación de Paco y Marina al bar del hotel, la música se escucha al mismo volumen.



Figura 4.19: La falsa diégesis en *Ansiedad trágica* (1956). Claro ejemplo de escena con música maetadiegética.

percibe mediante superposición de planos borrosos-. La música que les acompaña, una variante punzante y con leves disonancias del tema principal, parece salida de la misma tortura que están sufriendo.

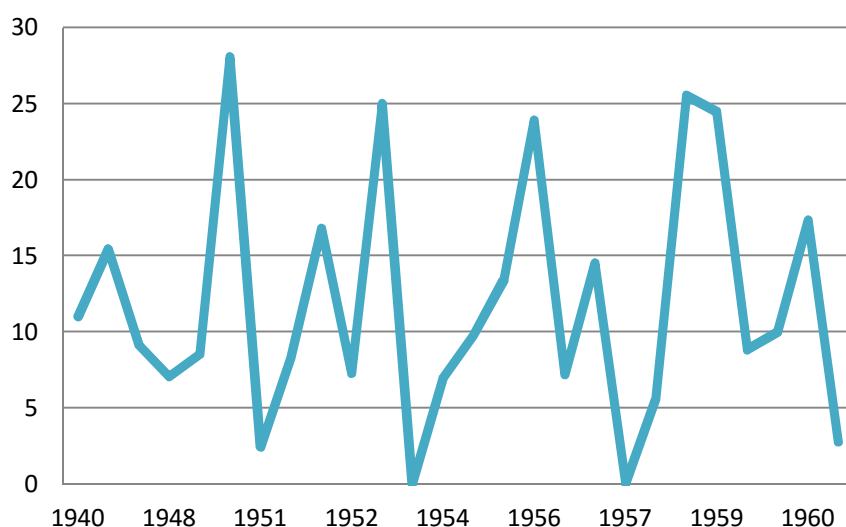
Otro caso que, si bien no hemos considerado falsa diégesis, coincide en cierta forma con uno de los ejemplos que propone Stilwell para *Fantastical Gap*⁵⁶⁴, lo vemos en *Los que no perdonan*, donde el viejo soldado Abe Kelsey canta el “Himno de la batalla de la República” fundido con la tormenta de arena, como si fuera un fantasma o un ser de otro mundo. Ambas escenas contienen un significado claro dentro del argumento. El marginado Wes Tancred intentará por todos los medios buscar la redención para librarse de las habladurías. En el caso de Abe Kelsey, su presencia misteriosa e inquietante, incrementada más aun por la música, lo es tanto como el secreto que guarda.

El western psicológico es propenso a este tipo de falsa diégesis que juega con la psique de los personajes, introduciéndonos y sacándonos de ella continuamente. Como espectadores, cruzamos ese espacio entre el mundo diegético de la película y esa otra realidad que es la mente del hombre, en sus múltiples posibilidades: recuerdos, traumas, remordimientos, fantasías, sueños, espejismos....

La falsa diégesis tiene mucha menor presencia que la música diegética pura. Incluso está ausente en muchas de las películas. Al llevar implícita ciertos significados y valores formales, no encaja en todos los subgéneros. Se observa un predominio en los años centrales de la década de los cincuenta, coincidiendo con la etapa de pleno apogeo de Tiomkin y el esquema musical de *Solo ante el peligro*; además de en los ya comentados westerns psicológicos (Gráfica 4.4). También influye el hecho de la mayor libertad creativa que estaba adquiriendo la figura del director, lo cual le permitía jugar en mayor medida con el aspecto formal de sus películas. No es casualidad, pues, que la presencia de este recurso coincida con nombres como Howard Hawks (1.78%), Fred Zinnemann (5.3%), William Wyler (2%), King Vidor (1.7%) o George Stevens (1.41%); con United Artists (5.87%) y RKO (5.34%), los estudios que más apostaban por la creatividad de sus directores; o con producciones de bajo presupuesto, donde se podían asumir más riesgos. Tampoco lo es que el western que presente el porcentaje más alto sea *Solo ante el peligro*, punto de inflexión y una de las cimas de la carrera del compositor, cuyas características formales son llevadas casi al extremo en cuestiones de montaje.

⁵⁶⁴ Este ejemplo es similar al que propone el propio Stilwell de la escena de *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933) en la que el barco se acerca a la isla. Véase STILWELL, Robynn J: “The Fantastical Gap...”, op. cit., p. 189.

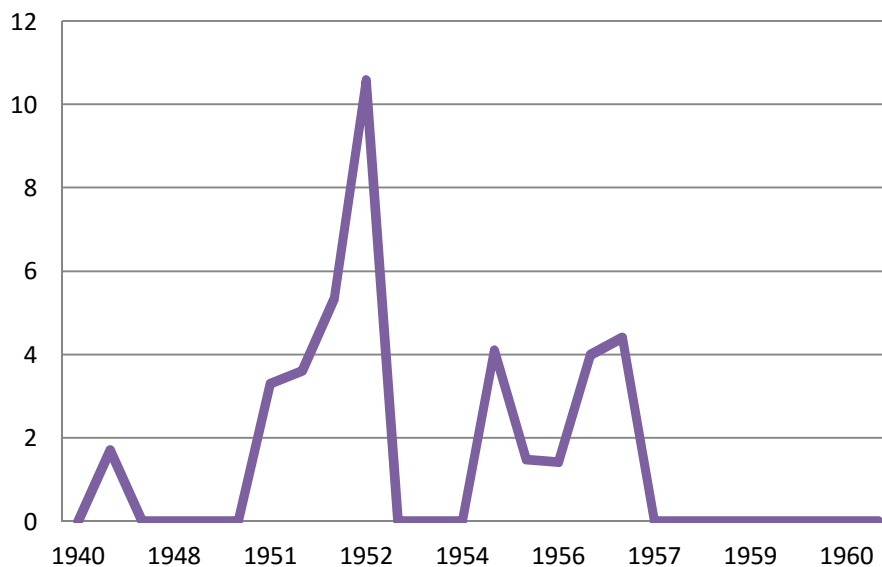
En el caso de la música diegética no se observa ninguna tendencia temporal (Gráfica 4.3). Su presencia es mayor en los westerns de serie B y en aquellas películas que transcurren en lugares muy concretos como el Noroeste (*Río de sangre*), México (*Soplo salvaje*, *La pelirroja indómita*), sus cercanías (*Duelo al sol*, *The young land*, *Río Bravo*) o Australia (*Tres vidas errantes*); y en épocas determinadas (*Gigante*). Entre los directores que mayor uso hicieron de ella aparecen Howard Hawks, siempre en busca del realismo⁵⁶⁵, y George Stevens, cuya obsesión con Texas durante el rodaje de *Gigante* es bien conocida⁵⁶⁶. Esta circunstancia confirma la relación entre la música diegética y música necesaria.



Gráfica 4.3: Evolución de la música diegética en los westerns de Dimitri Tiomkin. El eje vertical representa el porcentaje, mientras el horizontal señala el año de estreno de las películas. Fuente: elaboración propia.

⁵⁶⁵ Incluso una película tan complicada como *Tierra de faraones* estuvo impregnada de realismo. El mismo Howard Hawks lo confirmaba. Véase AA.VV: *Lang, Hawks, Hitchcock*. Editorial Fundamentos, Colección Arte, Madrid, 1999, p. 39.

⁵⁶⁶ Uno de los miembros del equipo de *Gigante* comentaba de él: “Cuando Stevens preparó esta película sabía todo lo necesario sobre Texas. Su oficina estaba repleta de cuadros, artículos y todo lo que encontraba sobre este estado. ¡Texas, Texas, Texas! Estaba tan inmerso en Texas y el tejanismo que cualquier decisión que tomara sería la correcta”. Véase TEJERO, Juan: *¡Este Rodaje es la Guerra! ¿Lo que el Viento se Llevó y otras batallas campales*. T & B Editores, Madrid, 2003, p. 439.



Gráfica 4.4: Evolución de la falsa diégesis en los westerns de Dimitri Tiomkin. El eje vertical representa el porcentaje, mientras el horizontal señala el año de estreno de las películas. Fuente: elaboración propia.

Título	Música diegética	Falsa diégesis
<i>El Forastero</i>	11.00%	-
<i>Duelo al Sol</i>	15.45%	1.70%
<i>The Dude Goes West</i>	9.13%	-
<i>Río Rojo</i>	7.04%	-
<i>Canadian Pacific</i>	8.52%	-
<i>Dakota Lil</i>	28.09%	-
<i>Drums in the Deep South</i>	2.43%	3.31%
<i>El último baluarte</i>	8.27%	3.61%
<i>Río de Sangre</i>	16.78%	5.34%
<i>Solo ante el peligro</i>	7.28%	10.59%
<i>Soplo salvaje</i>	25.01%	2.70 %
<i>Retaguardia</i>	-	-
<i>Una bala en el camino</i>	6.97%	-
<i>La pelirroja indómita</i>	9.73%	4.10%
<i>Ansiedad trágica</i>	13.46%	1.48%
<i>Gigante</i>	23.89%	1.41%
<i>La gran prueba</i>	7.17%	4.00%
<i>La última bala</i>	14.49%	4.41%
<i>Duelo de titanes</i>	10.55%	-
<i>El Último Tren de Gun Hill</i>	5.58%	-
<i>Río Bravo</i>	25.56%	-
<i>The young land</i>	24.49%	-
<i>Los que no perdonan</i>	8.84%	-
<i>El Álamo</i>	9.97%	-
<i>Tres vidas errantes</i>	17.32%	-
<i>Ataque al Carro Blindado</i>	2.74%	-
MEDIA:	12.27%	1.64%

Tabla 4.2: Porcentajes de música diegética y falsa diégesis en los westerns de Dimitri Tiomkin. En rojo y azul se señalan los valores extremos. Fuente: elaboración propia.

4.4. Música preexistente

Un 76.67% de la música diegética es preexistente, lo cual revela su carácter necesario⁵⁶⁷. Una característica que, al igual que ocurría con la música diegética, cuando los temas no venían de manera impuesta, Tiomkin trató cuidadosamente mediante estudios e investigaciones de las diferentes culturas a las que ponía música, así como de las características de sus personajes. Un aspecto, este, que también se deja sentir cuando la música preexistente toma carácter incidental.

En primer lugar, la práctica mayoría de los temas preexistentes que aparecen en los westerns de Tiomkin, tanto de forma diegética como incidental, están bien contextualizados desde el punto de vista espacial y temporal. Y los que no, aparecen en su lugar concreto por razones justificadas⁵⁶⁸. Uno de los casos más ilustrativos de contextualización es el de *Gigante*, donde toda la segunda parte de la película se compone de canciones preexistentes que nos hablan de una nueva época, ya sea por la fuente de sonido -radios de coche, jukeboxes, música ambiental canalizada...-, o por la popularidad que alcanzaron dichos temas en la época en la que se sitúa esa parte de la historia.

El ejemplo de “The eyes of Texas” en *El Álamo* responde a la segunda opción, en la que la música preexistente se utiliza de forma creativa y simbólica pese a no estar contextualizada en el tiempo –en este caso, si lo está en el lugar-. El tema fue escrito en 1903 por Lewis Johnson y John Sinclair, tomando como referencia la melodía de la canción “I’ve been working on the railroad”⁵⁶⁹, mientras que los sucesos de *El Álamo* tuvieron lugar en 1836. Su uso queda, pues, fuera de contexto. Sin embargo, la canción, que se convirtió en himno de la Universidad de Texas, ha llegado a identificarse con el mismo Estado, y es esta fusión de música y patriotismo la que funciona tan bien en la película ante los ojos y oídos de los espectadores del siglo XX, conocedores de la simbología de la canción. Este mismo tema es escuchado nueve veces en *Gigante* donde pese a estar bien justificado cronológica y espacialmente, lo que busca realmente es transmitir el arraigado sentimiento texano de los protagonistas. No en vano, la película

⁵⁶⁷ “La razones que justifican la presencia de música preexistente son las argumentales, es decir, que la película necesite esa música para su desarrollo, para la comprensión de un personaje o el contexto histórico”. Véase XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 31.

⁵⁶⁸ “La música original, la preexistente y la adaptada pueden tener características de música necesaria o de música creativa, dependiendo de si quiere establecerse una comunicación intelectual o emocional”. Véase XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 33.

⁵⁶⁹ BERRY, Margaret C: "EYES OF TEXAS", *Handbook of Texas Online*, June 30, 2012. <http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/xee01> (Consultada el 12/03/2017).

es un canto a Texas. En este caso, la decisión corrió a cargo de George Stevens, quien desde el inicio buscó canciones que se adecuaran al espíritu texano, dudando entre “The eyes of Texas” y “Deep in the heart of Texas”⁵⁷⁰. Finalmente, la elección fue más que acertada, pues pese a que la segunda canción es un canto al paisaje y la tierra de Texas⁵⁷¹, no posee el carácter solemne y patriótico que llevó a la primera a convertirse en un himno. Además, al tratarse de una canción compuesta en 1941, quedaría totalmente descontextualizada en las primeras escenas en las que debiera escucharse⁵⁷².

Respecto a los personajes, la música preexistente puede describirlos sin necesidad de ocupar tiempo en diálogos o cartelas. Así, parte del carácter simpático y desvergonzado del personaje de Lewt en *Duelo al sol* viene dado por su afición a cantar, pese a no ser un buen cantante. Hasta en la escena en la que hace descarrilar el tren lo único que se le ocurre es cantar “I’ve been working on the railroad”. Lo que ha hecho es horrible, pero el chico es de lo más carismático.

Este carácter abierto podemos verlo también en el personaje de Paddy (Robert Mitchum) en *Tres vidas errantes*. Se levanta y se acuesta cantando o silbando. Sus cánticos de borrachín se escuchan en toda la calle. Es un hombre libre, natural, de gran autoestima y sobre todo, muy feliz. Si no cantara, seguramente habría sido un personaje mucho más seco y plano.

⁵⁷⁰ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Letter from Joe McLaughlin to Music Department. March 23, 1955.

⁵⁷¹ The stars at night are big and bright
Deep in the heart of Texas
The prairie sky is wide and high
Deep in the heart of Texas

The sage in bloom is like perfume
Deep in the heart of Texas
Reminds me of the one that I love
Deep in the heart of Texas

⁵⁷² La primera tiene lugar en el minuto nueve de metraje, cuando una joven Leslie pasa la noche leyendo libros sobre Texas. La segunda, también anterior a la fecha de 1941, se trata de la celebración del cumpleaños de Jordan Benedict II, y tiene lugar en el minuto 83. Véase el análisis de *Gigante* en el anexo. En el argumento musical basado en el borrador del guion del 22 de septiembre de 1954, aparecía, además, tocada por el tío Bawley tras el funeral de Luz.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Music plot (From estimating script dated 10/22/54), p. 1.



Figura 4.20: La música preexistente en *The Dude goes West* (1948). Daniel Boone (Eddie Albert), en un intento de conquista, cantándole “Old than Tucker” a Liza Crockett (Gale Storm).

Otro personaje que es descrito a través de la música preexistente es Daniel Boone (Eddie Albert), cuya insistencia en cantar “Old than Tucker” de Dan Emmett revela su ingenuidad y candidez. La letra de esta canción tradicional habla de un negro que, dadas las cualidades con las que es descrito, es poco de fiar. Daniel la aprende del viejo Sam (James Gleason). A partir de entonces la cantará continuamente, orgulloso de haber aprendido algo más sobre el Oeste. Lo que no sabe es que el viejo es tan poco de fiar como el protagonista de la canción (Fig. 4.20).

Un caso interesante es el de los pianistas y la música clásica. El hecho de interpretar este tipo de música culta convierte a los personajes en personas civilizadas, un escalón por encima del apelativo “Salvaje” del Oeste. La Señora Zachary de *Los que no perdonan* y Laura Belle de *Duelo al sol* (Lillian Gish en ambos papeles), son ejemplos de mujeres cuya cultura delata que proceden del Este. En cuanto a Vincent, el pianista de *Dakota Lil*, la música de Chopin le dota de un aire de inteligencia que llega a sonar sospechoso.

Pero no toda la música preexistente está justificada en estos westerns. Es decir, no toda ella es necesaria. El caso más llamativo es el de “Beautiful dreamer” en *Duelo al sol*, que David O. Selznick se empeñó en insertar a lo largo de toda la película, y que rompe en muchas ocasiones la continuidad y la unidad estilística de la música. Tampoco sería necesaria la larguísima secuencia de *Soplo salvaje* en la que la banda mariachi toca

una canción detrás de otra durante casi diez minutos. Con una o dos canciones habría bastado para situarnos.

Otros fragmentos de canciones populares aparecen insertados dentro de algunos de los temas incidentales que Tiomkin compuso en la década de los cuarenta. Este recuso debe tratarse con cuidado para no caer en la redundancia y el cansancio. Algo que no solo ocurre con el “Beautiful dreamer” de Selznick, sino también con la cantidad de brevísimos fragmentos de canciones populares que se incluyen en *The Dude goes West*.

Dentro de este apartado habría que incluir la música adaptada⁵⁷³, aquellas versiones de los originales cuya finalidad principal es poder ajustarlos mejor a la película⁵⁷⁴. Ya hemos visto que Tiomkin no era partidario de este sistema. Y cuando lo utilizó fue más por imposición del director que por él mismo. Es el caso de las películas de Frank Capra o de *Tres vidas errantes*. Un 57.39% de la música de esta película es preexistente. Un porcentaje muy por encima del resto. Basada en un par de canciones populares australianas que había descubierto Fred Zinnemann⁵⁷⁵: “Botanny Bay” y “The lime-juice tub”, la banda sonora de *Tres vidas errantes* tan solo contempla como originales el tema principal referido a la pareja protagonista y alguno compuesto especialmente para algunas escenas específicas. A pesar de ello, la unidad de toda la banda sonora y el simbolismo de los temas preexistentes hacen de esta un gran ejemplo de adaptación musical.

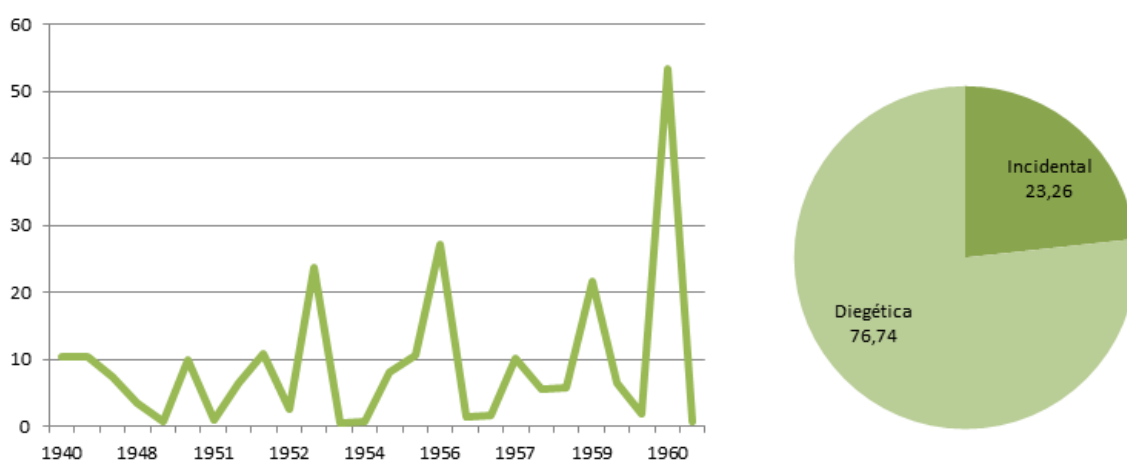
Todos los westerns de Tiomkin llevan música preexistente en mayor o menor medida, debido a su carácter necesario. Destaca, por encima de todos, el subgénero del western romántico. Pero el dato no es exactamente objetivo, ya que dentro del grupo se incluyen películas como *Gigante* y *Tres vidas errantes*, con un tratamiento musical donde la música preexistente juega un papel especialmente importante, ocupando gran parte del metraje. Lo mismo ocurre en el caso de los estudios, ya que ambas películas son producciones de Warner. A la inversa encontramos el western épico, cuya música tiende a la grandiosidad sinfónica de carácter original antes que a temas populares -en *Gigante* se dan las dos en igualdad de condiciones-. Aunque las enormes cantidades de música permiten insertar ambas variantes sin que decaiga la primera.

⁵⁷³ Durante mucho tiempo (1939-1969) las bandas sonoras adaptadas tuvieron su propia categoría en los Oscar. La segunda película en recoger ese galardón fue precisamente un western: *La diligencia*, con música de Richard Hageman, W. Franke Harling, John Leipold y Leo Shuken, repleta de canciones al gusto de John Ford.

⁵⁷⁴ XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 33.

⁵⁷⁵ ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 37.

En cuanto al carácter de la música preexistente, solo una pequeña parte se presenta de forma incidental (Gráfica 4.5). Una característica que se repite en la práctica totalidad de la obra de Tiomkin, y que confirma la originalidad de su música. Tan solo en películas puntuales, como *Caballero sin espada* y *Juan Nadie* (Frank Capra, 1939 y 1941)⁵⁷⁶, o *Así es Nueva York* (Richard Fleischer, 1948), el porcentaje de música preexistente que se presenta de forma incidental llega a superar el 50%⁵⁷⁷.



Gráfica 4.5: Evolución de la música preexistente en los westerns de Dimitri Tiomkin, y comparativa de los porcentajes de la música preexistente de carácter diegético e incidental. El eje vertical representa el porcentaje, mientras que el horizontal señala el año de estreno de las películas. Fuente: elaboración propia.

Título	Música preexistente
<i>El Forastero</i>	10.37%
<i>Duelo al Sol</i>	10.42%
<i>The Dude Goes West</i>	7.41%
<i>Río Rojo</i>	3.36%
<i>Canadian Pacific</i>	0.64%
<i>Dakota Lil</i>	9.99%
<i>Drums in the Deep South</i>	1.00%
<i>El último baluarte</i>	6.52%
<i>Río de Sangre</i>	10.84%
<i>Solo ante el peligro</i>	2.48%
<i>Soplo salvaje</i>	23.82%
<i>Retaguardia</i>	0.40%
<i>La pelirroja indómita</i>	8.02%
<i>Ansiedad trágica</i>	10.63%
<i>Gigante</i>	27.17%
<i>La gran prueba</i>	1.32%
<i>La última bala</i>	1.60%

⁵⁷⁶ Tiomkin hablaba sobre la insistencia de Capara en utilizar canciones preexistentes en sus películas, las cuales llegan a inundar la banda sonora: “El amor de Capara por las antiguas canciones americanas era admirable, pero a veces podía ir demasiado lejos”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 195.

⁵⁷⁷ Datos obtenidos por la autora.

<i>Duelo de titanes</i>	10.05%
<i>El Último Tren de Gun Hill</i>	5.58%
<i>Río Bravo</i>	5.88%
<i>The young land</i>	21.61%
<i>Los que no perdonan</i>	6.42%
<i>El Álamo</i>	1.86%
<i>Tres vidas errantes</i>	57.39%
<i>Ataque al Carro Blindado</i>	0.72%
MEDIA:	9.66%

Tabla 4.3: Porcentajes de música preexistente de los westerns de Dimitri Tiomkin. En rojo y en azul se señalan los valores extremos. Fuente: elaboración propia.

4.5. Música anempática

Si existe un ejemplo paradigmático de música anempática es el de la escena del asesinato de *Extraños en un tren* (Alfred Hitchcock, 1951)⁵⁷⁸. Es, pues, Dimitri Tiomkin el compositor de referencia en todo manual de música de cine que se precie. No es extraño que en la mayor parte de sus westerns –no así en la mayor parte de sus películas- haga uso de este recurso.

El western, por su especial naturaleza, es un género muy dado a este recurso. Según Chion, de esta técnica “derivan en especial las innumerables músicas de organillo, celesta, de caja de música y de orquesta de baile, cuya fragilidad e ingenuidad estudiadas refuerzan en las películas la emoción individual de los personajes y del espectador en la medida misma en que fingen ignorarla”⁵⁷⁹. Dentro de este grupo podríamos incluir, pues, la música de *saloons*, bares, salas de baile y animación callejera ya comentada. Un lugar donde los disturbios y las situaciones tensas contrastan con la animación del acompañamiento musical.

Después de comprobar la cantidad de westerns que incluyen escenas de *saloon*, no hace falta imaginar que prácticamente todos llevarán música anempática. Tan solo *Río Rojo*, *Río de sangre* y *Tres vidas errantes* tratan estos lugares como elemento de

⁵⁷⁸ Esta escena es, además, un ejemplo fantástico de falsa diégesis. En ella, mientras que Bruno (Robert Walker) ahoga a la esposa de Guy (Farley Granger), lo que escuchamos es música de feria, música alegre. Una música cuyo volumen se había alejado debido a la localización de los personajes respecto a la fuente de procedencia, pero que aumenta de volumen en el momento cumbre de la acción asesina. Tiomkin, y por supuesto Hitchcock, no solo han incrementado el carácter siniestro de la escena, sino que han intensificado la maldad y el sufrimiento. Esta escena es comentada por numerosos autores, entre los que podemos destacar algunos como: XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 38; SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Obras maestras del cine negro*. Ediciones Mensajero, Bilbao, 1998, p.138. DARBY, William y DU BOIS, Jack: *American film music: major composers, techniques, trends, 1915-1990*. McFarland & Company, Jefferson, 1999, p. 253.

⁵⁷⁹ CHION, Michel: *La audiovisión*, op. cit., p. 19.

diversión. El resto va a trasladar muchos de los conflictos sociales y personales -peleas, tiroteos, borracheras, arrepentimientos, miedos, etc.- a las barras y las mesas del “salvaje” *saloon*. El simple hecho de lo que podríamos llamar situación “disparar al pianista” define por sí solo la palabra anempática. La intrusión y tiroteo de Pierce (Ted de Corsia) y sus hombres en la fiesta de *Duelo de titanes*, acompañados al piano por el tema “Kindom coming” (Fig. 4.21); la ajetreada discusión en el *saloon* mientras suena “Oh Susanna!” en *Ataque al carro blindado*; o la pelea entre Bick y el camarero del bar de carretera en *Gigante*, al son de “Yellow rose of Texas” en el jukebox; son ejemplos claros de este recurso transportado a los garitos del oeste.

La música de *saloons*, bares y salas de baile no solo se vuelve anempática cuando ocurre algo dentro de los locales susodichos. En ocasiones, la música que sale de ellos toma casi un carácter incidental al referirse a un personaje o a una situación concreta que está teniendo lugar en la calle. De nuevo el ejemplo más ilustrativo lo encontramos en *Duelo de titanes*, en la escena en la que Doc Holliday (Kirk Douglas) se dirige al hotel donde Kate (Jo Van Fleet) se ha reunido con Johnny Ringo (John Ireland). Ciego de ira, va pasando frente a los diferentes locales que hay de camino al hotel. La música que sale de ellos se introduce en Doc como un contrapunto a su estado mental. Él solo ve la traición de su novia. La alegre música, que apenas entra por sus oídos –recordemos las palabras de Chion: “en la medida misma en que fingen ignorarla”-, se convierte, pasada por el filtro de sus pensamientos, en un insulto a la chica y su condición social (Fig. 4.22).

Son demasiados los ejemplos como para comentarlos todos, pero merece la pena enumerar algunos de los más interesantes: en *El Álamo*, el espectáculo flamenco de la cantina clandestina mientras que los texanos se deslizan sigilosos por el agua sin ser vistos; “The ballad of Wes Tancred” en *Ansiedad trágica*; en *Duelo al sol*, la secuencia inicial en la cantina donde el baile de la madre de Perla despierta los celos de su marido; o en *Soplo salvaje*, la larga secuencia de la llegada a la ciudad de Jeff (Gary Cooper) y Dutch (Ward Bond), con la banda mariachi acompañando peleas, desacuerdos y miserias económicas.

Otra variante de la música anempática es aquella en la que un personaje en una situación desesperada, comienza a cantar una canción. Es el caso de Donavan (Forrest Tucker) en *El último baluarte* (Fig. 4.23). Sabiéndose muerto, dispara sin piedad a los indios desde un escondite donde pronto será descubierto. El tema “Molly Brannigan” revela, a modo de canto fúnebre, que sus últimos pensamientos son para la mujer a la

que ha dejado atrás para ir a combatir. La última frase de cada verso de la canción es altamente significativa: “Since Molly's gone and left me here alone for to die”⁵⁸⁰.



Figura 4.21: La música anempática en *Duelo de titanes* (1957): Un pianista tocando “Kingdom coming” mientras es atacado por Pierce (Ted de Corsia): “Mis muchachos quieren bailar. ¡Pianista, un poco de música!”.



Figura 4.22: La música anempática en *Duelo de titanes* (1957): Doc Holliday (Kirk Douglas) camino de la venganza.

La acción de cantar puede convertirse en anempática en otras ocasiones. Es el caso de Lewt cantando “I’ve been working at the railroad” tras haber hecho descarrilar el tren en *Duelo al sol* (Fig. 4.24), o de Dude cantando “My rifle, my pony, and me” – un tema que habla sobre el disfrute de la vida- en la ducha mientras que los hombres de Nathan Burdette (John Russell) secuestran a sus compañeros en el hotel –curiosamente

⁵⁸⁰ “Desde que Molly se fue y me dejó aquí solo para morir”.

llamado El Álamo- de *Río Bravo*; o del viejo Abe Kelsey cuando canta el “Himno de la batalla de la República” en *Los que no perdonan* en una actitud tan inquietante y siniestra como la del Harry Powell de Robert Mitchum en *La noche del cazador* (Charles Laughton, 1955)⁵⁸¹.



Figura 4.23: La música anempática en *El último baluarte* (1952): Donavan (Forrest Tucker) cantando “Molly Brannigan” hasta el último segundo.



Figura 4.24: La música anempática en *Duelo al sol* (1948): Lewt (Gregory Peck) canta “I’ve been working at the railroad” tras haber hecho descarrilar el ferrocarril.

Pero no solo de diégesis vive la música anempática. Este recurso también es aplicable a la música incidental. Aunque en mucha menos cantidad, Tiomkin también

⁵⁸¹ Es curioso que en ambas películas sea la misma actriz, Lillian Gish, la que haga frente al hombre perturbado.

hizo uso de él en sus westerns. Podemos encontrarlo en *El último baluarte*, en la escena en la que el Capitán Edward Garnett (Hugh Marlowe) se despide de Josephine (Helena Carter) ante la celosa mirada de Kern Shafter (Ray Milland) (Fig. 4.25). El tema romántico está bien insertado si miramos la escena desde el punto de vista de la pareja que se despide. Pero si lo hacemos desde la posición de Kern y sus celos, como hace la cámara, se convierte en un contrapunto emocional claro. Esta escena se explica claramente desde el punto de vista de la enunciación: en ambos casos estaríamos hablando de focalización interna, pero mientras en el primero la ocularización en cero, en el segundo es interna-secundaria⁵⁸².

Otro ejemplo lo vemos al final de *Drums in the deep South*. Los unionistas, entre ellos Will (Guy Madison), han hecho explotar la montaña en la que se encontraban Clay (James Craig) y Kathy (Barbara Payton). El ruido de los explosivos, el fuego, el humo y las rocas, componen un paisaje trágico y ciertamente triste. No solo por los amantes muertos, sino porque el principal responsable ha sido su amigo. La música, sin embargo, entona el típico tema principal en un triunfante *tutti* orquestal acompañado de un coro. Tan solo la leyenda que se desliza frente a las duras imágenes podría justificar este énfasis, otorgándole un sentido patriótico al momento⁵⁸³.



Figura 4.25: La música anempática en *El último baluarte* (1952). Kern (Ray Milland) observa celoso la despedida entre Edward (Hugh Marlowe) y Josephine (Helena Carter), mientras suena el tema romántico.

⁵⁸² La focalización interna se define como aquella en la que nuestro conocimiento de lo percibido es igual al que tiene el personaje. Por su parte, la ocularización cero se refiere a aquellas escenas en las que la cámara se contenta con seguir al personaje, mientras que la interna-secundaria es aquella en la que la que el espectador se identifica con la mirada de un personaje, construyéndose la subjetividad a partir de recursos como el montaje. Véase GÓMEZ TARÍN, Javier: “Enunciación fílmica: algunas notas sobre el punto de vista de los narradores”. En GARCÍA GARCÍA, Francisco y RAJAS, Mario: *Narrativas audiovisuales: el relato*. Icono14 Editorial, Madrid, 2011, pp. 279-280.

⁵⁸³ “A partir del caos de hermano contra hermano, llegó una nueva comprensión de nuestro destino común. Del humo y los escombros y del sacrificio, un nuevo sentido de unidad se forjó en los Estados Unidos de América, una nación indivisible, ahora y siempre”.



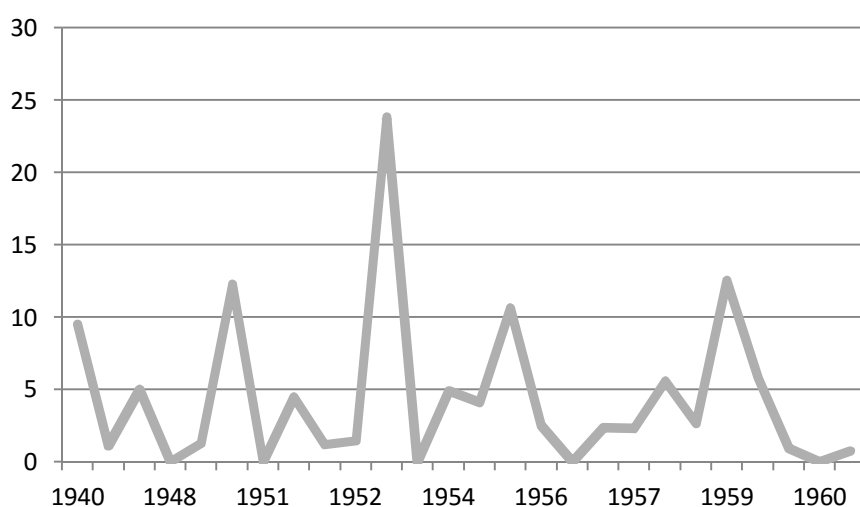
Figura 4.26: El ruido anempático en *Soplo salvaje* (1953): secuencia del asesinato de Paco (Anthony Quinn) con el silencio final ocupado por el siniestro sonido del pozo Marina nº 1.

Un último tipo de efecto anempático podemos buscarlo en el sonido. Aunque este elemento escape en la mayor parte de las ocasiones al compositor, muchas veces se conjuga con la música formando un conjunto significante. Michel Chion comenta: “El efecto anempático, la mayoría de las veces, concierne a la música, pero puede utilizarse también con los ruidos, cuando por ejemplo, en una escena muy violenta o tras la muerte de un personaje, sigue desarrollándose un proceso cualquiera (ruido de una máquina, zumbido de un ventilador, chorro de una ducha, etc.) como si no pasara nada”⁵⁸⁴. Y de ellos precisamente encontramos un claro ejemplo en *Soplo salvaje*,

⁵⁸⁴ CHION, Michel: *La audiovisión...*, op. cit., p. 20. El cine está lleno de ejemplos de este recurso. Uno de los más impactantes podemos encontrarlo en *Los aventureros* (Robert Enrico, 1967) donde, tras la muerte de Manu (Alain Delon) en la escena final, tan solo escuchamos las olas del mar, mientras que la cámara se va alejando en un plano en picado, haciendo cada vez más pequeña la fortaleza donde yace el cadáver, que ya no lo es tanto, construida en medio del agua.

cuando tras el asesinato de Paco, la música cesa, y lo único que queda es el sonido del pozo de petróleo donde yace el cadáver (Fig. 4.26)⁵⁸⁵.

El uso de música anempática no sigue una constante en los westerns de Tiomkin (Gráfica 4.6 y tabla 4.4), si bien se observa un predominio de este recurso en dicho género cinematográfico frente al resto de películas del compositor. En ellas, como en los westerns, la música anempática suele presentarse de forma diegética, siendo el género de suspense el principal destinatario de la misma –destacando los asesinatos, asimilables de algún modo a los tiroteos de *saloon* del western-, junto a momentos de extrema tristeza. Los ejemplos más significativos los encontramos en la escena ya comentada del asesinato en la feria de *Extraños en un tren*, en el asesinato de Catherine (Barbara O'Neil) mientras Diane (Jean Simmons) toca “Nostalgia” al piano, en *Cara de ángel* (Otto Preminger, 1952); o la escena de *¡Qué bello es vivir!* en la que un triste, decepcionado y furioso George (James Stewart) se ensaña con el mundo mientras su hija toca “Hark the herald angel sing” en el piano. Solo en *Cara de ángel* la música diegética es original.



Gráfica 4.6: Evolución de la música anempática en los westerns de Dimitri Tiomkin. El eje vertical representa el porcentaje, mientras que el horizontal presenta el año de estreno de las películas. Fuente: elaboración propia.

⁵⁸⁵ El ruido fue, precisamente, el elemento más alabado de la película: “‘Blowing Wild’ [...] podría convertirse en un espectáculo, sobre todo por los detalles llenos de ruidos magnificados y por el sonido estereofónico.” Véase CROWTHER, Bosley: “Blowing Wild (1953). THE SCREEN IN REVIEW; ‘Blowing Wild,’ Adventure Tale at the Paramount, Stars Gary Cooper, Barbara Stanwyck”, *The New York Times*, October 8, 1953. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9403E7DF1031E53BBC4053DFB6678388649EDE> (Consultada el 22/03/2015).

Título	Música anempática
<i>El Forastero</i>	9.50%
<i>Duelo al Sol</i>	1.08%
<i>The Dude Goes West</i>	4.98%
<i>Río Rojo</i>	-
<i>Canadian Pacific</i>	1.27%
<i>Dakota Lil</i>	12.24%
<i>Drums in the Deep South</i>	-
<i>El último baluarte</i>	4.47%
<i>Río de Sangre</i>	-
<i>Solo ante el peligro</i>	1.44%
<i>Soplo salvaje</i>	23.82%
<i>Retaguardia</i>	-
<i>La última bala</i>	4.90 %
<i>La pelirroja indómita</i>	4.10%
<i>Ansiedad trágica</i>	10.63%
<i>Gigante</i>	2.51%
<i>La gran prueba</i>	-
<i>La última bala</i>	2.32%
<i>Duelo de titanes</i>	2.29%
<i>El Último tren de Gun Hill</i>	5.58%
<i>Río Bravo</i>	2.65%
<i>The young land</i>	12.52%
<i>Los que no perdonan</i>	5.80%
<i>El Álamo</i>	0.91%
<i>Tres vidas errantes</i>	1.20%
<i>Ataque al Carro Blindado</i>	0.72%

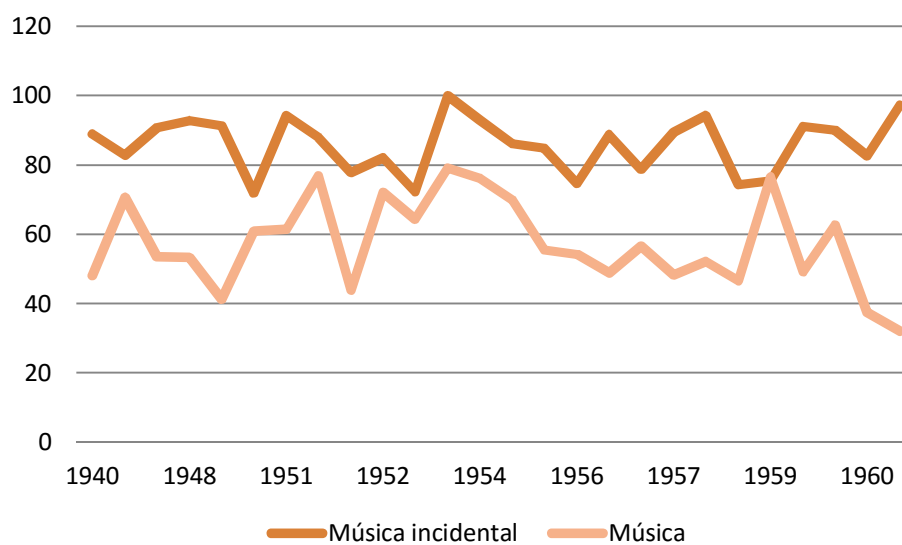
Tabla 4.4: Porcentajes de música anempática en los westerns de Dimitri Tiomkin. En rojo y azul se señalan los valores extremos. Fuente: elaboración propia.

4.6. Música incidental

Un último aspecto a comentar es la música incidental, cuyo valor medio se alza hasta el 85.69%. Es, lógicamente, la que más presencia tiene. Ya ha sido superada la fase en la que era imprescindible enseñar la fuente del sonido para no confundir al espectador, y no será hasta la década de los setenta con *La última película* (Peter Bogdanovich, 1971) y *American Graffiti* (George Lucas, 1973), cuando algunas películas empiecen a llenar sus bandas sonoras de temas preexistentes presentados de forma diegética. Un recurso, sin embargo, que ya adelantaba Tiomkin en la segunda mitad de *Gigante*. El subgénero que mayor cantidad de música incidental lleva es el épico (88.03%), donde todos los elementos deben tener el carácter épico que señala la propia categoría. Si a eso le añadimos que dos de los westerns, *Duelo al sol* y *Drums in*

the Deep South, tienen como antecedente directo *Lo que el viento se llevó*⁵⁸⁶, y que en *Retaguardia* no encontramos un ápice de música diegética, no es de extrañar que el porcentaje se dispare (Gráfica 4.7 y tabla 4.5).

Entre el resto de categorías encontramos excepciones. La más llamativa es la de *Asalto al carro blindado*, que con un 97.26% se coloca en segundo lugar tras *Retaguardia*. Sin embargo, se trata de un porcentaje engañoso en cuanto a que mientras que el porcentaje de música de *Retaguardia* es del 79.20% (71 minutos), el de *Asalto al carro blindado* se queda en un pobre 32.02% (32 minutos). Este aspecto hay que juzgarlo, pues, con el valor total de música. Es entonces cuando nos damos cuenta de que a menores cantidades de música suelen corresponder altos porcentajes de música incidental. Es el caso de *El forastero* (48.1% música- 89% incidental), *Canadian Pacific* (41.49% - 91.48%), *La gran prueba* (48.85% - 88.83%), *El último tren de Gun Hill* (47.8% - 94.42%), *Los que no perdonan* (49.2% - 91.16%) y *Tres vidas errantes* (37.38% - 82.68%). De esta forma las bandas sonoras no se ven saturadas de música diegética. Si el poco espacio ocupado por la música se llenara de ella, los personajes y situaciones perderían profundidad y parte de las emociones asociadas.



Gráfica 4.7: Evolución de la música incidental en los westerns de Dimitri Tiomkin. El eje vertical representa el porcentaje, mientras que el eje horizontal señala el año de estreno de las películas. Fuente: elaboración propia.

⁵⁸⁶ El primero por el productor, David O. Selznick, y el segundo por el director, William Cameron Menzies, director de producción de Selznick en varias ocasiones, incluida su obra cumbre.

Título	Música incidental
<i>El Forastero</i>	89.00%
<i>Duelo al Sol</i>	82.85%
<i>The Dude Goes West</i>	90.87%
<i>Río Rojo</i>	92.96%
<i>Canadian Pacific</i>	91.48%
<i>Dakota Lil</i>	71.91%
<i>Drums in the Deep South</i>	94.26%
<i>El último baluarte</i>	88.12%
<i>Río de Sangre</i>	77.87%
<i>Solo ante el peligro</i>	82.11%
<i>Soplo salvaje</i>	72.28%
<i>Retaguardia</i>	100%
<i>La pelirroja indómita</i>	86.18%
<i>Ansiedad trágica</i>	84.95%
<i>Gigante</i>	74.70%
<i>La gran prueba</i>	88.83%
<i>La última bala</i>	78.74%
<i>Duelo de titanes</i>	89.45%
<i>El Último tren de Gun Hill</i>	94.42%
<i>Río Bravo</i>	74.44%
<i>The young land</i>	75.51%
<i>Los que no perdonan</i>	91.16%
<i>El Álamo</i>	90.03%
<i>Tres vidas errantes</i>	82.68%
<i>Ataque al Carro Blindado</i>	97.26%
MEDIA:	85.69%

Tabla 4.5: Porcentaje de música incidental de los westerns de Dimitri Tiomkin. En rojo y azul se señalan los valores extremos. Fuente: elaboración propia.

Dentro de la música incidental es interesante comentar algunos aspectos como la originalidad, el carácter necesario, el *Mickey-Mousing*, el leitmotiv y la distribución temática.

4.6.1. La originalidad y el carácter necesario de la música incidental.

En el caso de Tiomkin, tan solo un 23.26% de la música preexistente es incidental. La originalidad de sus bandas sonoras es, por tanto, clara, lo que nos habla del carácter necesario mayoritario de la misma, en cuanto a que está compuesta específicamente para su lugar concreto. Sin embargo, encontramos ejemplos en los que la primacía del elemento comercial resta capacidad necesaria a la música. El caso más claro es el ya comentado de *Soplo salvaje*. Estrenada justo un año después que *Solo ante el peligro*, se buscó repetir la misma fórmula. Pero el protagonismo exagerado que se le dio al tema principal, en un intento de superar a su predecesora, no consiguió sino

arruinar la banda sonora, e incluso la película. El tono que proponía la canción⁵⁸⁷, casi fúnebre en la voz de Frankie Laine, y su presencia en prácticamente todas las escenas sin variaciones importantes de tonalidad, color e instrumentación, convirtieron la película en una sucesión plana, triste y gris, de redundancias, donde la canción llegaba a relatar textualmente hasta el mínimo movimiento de los actores, y donde todas las emociones y sentimientos tenían el mismo sonido (Fig. 4.27).

El mismo recurso fue repetido más tarde en *Duelo de titanes*. Sin embargo, las variaciones y la colocación de la letra tan solo en la transición entre actos –con texto diferente para cada uno-, convierten a esta banda sonora en una de las cumbres de Tiomkin.



Figura 4.27: La música “innecesaria” en *Soplo salvaje* (1953): Marina (Barbara Stanwick) entrando en el cuarto de Jeff (Gary Cooper) para seducirle, mientras que la voz de Frankie Laine nos anuncia: “And this girl love me back”.

Estos ejemplos nos dan a pie a cuestionar la canción principal como música necesaria. ¿Es realmente necesario que una canción nos explique lo que vamos a ver, e

⁵⁸⁷ “La palabra tono es normalmente usada en literatura y teatro para referirse a la actitud del drama. Si el tema dramático de la película es presentado con un cierto tono y se desvía un poco más hacia la comedia que al drama, o es oscuro y sombrío más que esperanzador y moralizante, esta variación del tono redefine el tema. Es indudable que el tono de la película que ha dado forma a la idea que tenía el director sobre la música, y el primer requisito de una buena banda sonora es ser sensible a ello [...] si el compositor malinterpreta este elemento crucial, la partitura malinterpretará las intenciones del director, pareciendo fuera de lugar y discordante”. Véase KARLIN, Fred y WRIGHT, Rayburn: *On the track...*, op. cit., p. 130.

incluso lo que ya estamos viendo? Desde el punto de vista del cine actual, no, a no ser que estemos hablando de un musical, sin embargo, por aquel entonces, la canción – sobre todo en el western- era elemento casi obligado. En una época donde las películas solían comenzar con largos textos aclaratorios, el recurso de la canción suponía una forma de presentación mucho más estética, dinámica y, sobre todo, más cercana al espectador, permitiendo incluso configurar por ella misma la historia. Bien utilizada y con el tono adecuado, podía eclipsar los problemas de previsibilidad y redundancia irremediabilmente asociados a ella⁵⁸⁸. El problema, tal y como demostró *Soplo salvaje* –tras la cual Tiomkin no volvió a insertar una canción con letra durante diálogos o escenas cumbres de la acción dramática- es su mal uso. Es, pues, en el contexto y en el modo en el que compositor y director la manejan –su uso como leitmotiv o su relación con el asunto principal⁵⁸⁹-, donde reside su carácter necesario. ¿Es necesaria entonces la música de *Solo ante el peligro* y *Duelo de titanes*?

Si vemos en ausencia de música una de las transiciones, por ejemplo, la del primer al segundo acto del western de John Sturges, podemos entender la situación perfectamente. En la secuencia inmediatamente anterior, Wyatt Earp (Burt Lancaster) le dice a Doc Holliday que vaya a Dodge City. Cuando a continuación nos muestran dos caballos y una diligencia cruzando la pradera, entendemos perfectamente que son los protagonistas dirigiéndose a la nueva localización. El hecho de que la cámara haga una pausa en el cementerio nos avisa del peligro que corren. Finalmente, vemos a Wyatt entrando en la ciudad, en cuyo límite hay colocado un gran cartel de madera con el texto: “DEADLINE. Check in all FIREARMS at MARSHALS OFFICE. By order of Dodge City Council”⁵⁹⁰. Ya tenemos toda la información para poder seguir la historia. ¿Qué nos aporta la canción con sus versos: “Boot hill, Boot hill” o “He preferred nice and peaceful”? Dos de los grandes maltratados, y a la vez razón de ser del cine: espectáculo y entretenimiento. Y no solo eso, sino que una vez establecidas las referencias, no será necesario mostrarlas continuamente. La música nos las traerá por sí sola.

En cuanto a *Solo ante el peligro*, la película pionera en estas cuestiones, la canción consiguió varias cosas. Principalmente, dar continuidad a un montaje

⁵⁸⁸ Fred Karlin afirma que “las canciones pueden firmar un gran pacto con la experiencia fílmica. En el mejor de los casos, la voz humanizará la partitura, y puede dar a la banda sonora tanto ingenio como afecto”. Véase KARLIN, Fred y WRIGHT, Rayburn: *On the track...*, op. cit., p. 443.

⁵⁸⁹ Al hablar del leitmotiv, Xalabarder afirma que este recurso “cumple con las funciones de la música necesaria al establecer una conexión intelectual”. Véase XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 60.

⁵⁹⁰ “LÍMITE: Entrega las armas en la oficina del Marshall. Orden del Ayuntamiento de Dodge City”.

extremadamente fragmentado, animar un ritmo especialmente lento –debido a su concepción en tiempo real-, y aportar un tono adecuado a una película que no hubiera tenido sentido iniciar y acabar con una típica fanfarria orquestal. Si a ello añadimos que no nos cuenta absolutamente nada de la historia, sino más bien sobre la psicología del protagonista, su presencia se podría justificar como necesaria⁵⁹¹.

Pero no solo las canciones pueden ser objeto de discusión en referencia a este carácter necesario; la música instrumental, sea o no parte de un tema principal, también puede verse en problemas cuando su aportación es mínima o nula. Ejemplo de ello es el momento en el que se acaba el combate con los indios en *Retaguardia* y uno de los soldados acude en ayuda del capitán Robert (Guy Madison). La agitación de la batalla se resuelve en una melodía de cuerdas que más parece un tema romántico que uno dedicado a la victoria y la satisfacción de dos amigos supervivientes. O, por el caso contrario, *Una bala en el camino*, cuya música, aun en porcentaje muy elevado (76.17%) y perteneciendo a la tendencia de las *title songs*, transmite grandes dosis de tensión, confusión, misterio y deseo, alzándose como uno de los elementos más destacados de la película.

Quitar el sonido de algunas escenas es una buena forma de percatarnos del efecto contrario que produce la música en ellas. Quizás el caso más llamativo sea el del gran final con orquesta y coro de *Duelo al sol*. Una música que se revela innecesaria, o menos efectiva, ante el silencio que propone la versión en español de 112 minutos. Aunque teniendo en cuenta que estamos en plena edad dorada de Hollywood y que detrás de la producción está Selznick, es cuestionable asignarle la condición de innecesaria. Lo mismo ocurre con otras escenas donde otro tipo de tema hubiera sido más acertado. Pero el contexto y la época juegan en nuestra contra a la hora de opinar desde nuestro punto de vista actual.

Concluimos con una cita de Adorno y Eisler: “La intervención de la música en el cine debe ser una consecuencia de motivaciones de tipo objetivo. En principio no hay que tratar de insertar en el film fragmentos musicales a cualquier precio, ni inducir

⁵⁹¹ Originalmente, la escena que hoy vemos en los créditos fue concebida fuera de ellos y sin música. Fue Elmo Williams, el montador, quien probó a pasarla con la canción “(Ghost riders in the sky” de Burl Ives. Un tema que en su opinión tenía el tono, ritmo e instrumentación adecuados. Stanley Kramer estuvo de acuerdo, y propuso a Tiomkin la idea de abrir la película con una balada western. Véanse las notas de la de la banda sonora de *Solo ante el peligro*. Véanse as notas de TIOMKIN, Dimitri: *High noon*. SAE, 2007.

determinados estados de ánimo mediante la música ni utilizar música de relleno o composiciones prefabricadas al principio y al final de los filmes”⁵⁹².

4.6.2. *El Mickey-Mousing o la sincronización*

Tiomkin, al igual que sus contemporáneos (Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxman, Alfred Newman o Victor Young), hizo uso de este recurso. No hay que olvidar que fue un amante del ballet y trabajó mucho en ese campo. Sus bocetos ilustran perfectamente este aspecto, pues en ellos se pueden leer cientos de anotaciones en relación con imágenes y acciones, que van en relación directa con la música.

Son famosas las secuencias de *El ídolo de barro* (Mark Robson, 1949), donde la música está sincronizada con cada uno de los movimientos que el boxeador Midge (Kirk Douglas) realiza durante el entrenamiento. Un caso similar se presenta en la secuencia de la rehabilitación de Ken (Marlon Brando) en *Hombres* (Fred Zinnemann, 1950). En sus westerns, como no podía ser de otra forma, también podemos localizar ejemplos. Los más explícitos los encontramos insertados en momentos muy concretos: escenas cómicas o de lucha y combate. Pero, sin duda, los más interesantes son los que se presentan de forma más sutil a lo largo de toda la banda sonora, sin destacarse o mostrarse de forma evidente, sino como un continuo junto con la acción dramática, a la que impulsa y acompaña.

Del primer caso, encontramos ejemplos en *Duelo al sol*, *Río de sangre* o *La gran prueba*, entre otros. Mientras que del segundo, sobresalen por encima de todos *The Dude goes West* y *Una bala en el camino*⁵⁹³, cuyas partituras llegan a ser tan visuales como la misma película (Fig. 4.28).

Duelo al sol ofrece dos oportunidades perfectas para hablar del *Mickey-Mousing*. La primera de ellas la vemos en la escena en la que Lewt flirtea con Perla mientras hace piruetas con su caballo. El relincho del animal y el gracioso desmontar de Lewt se marcan mediante unas breves figuras de clarinete insertadas en el tema “Horse tricks”, señaladas, para más señas, con el término “divertido” (Fig. 4.29). La otra la

⁵⁹² ADORNO, Theodor W, y EISLER, Hanns: *El cine...*, op. cit., p. 170.

⁵⁹³ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *The Dude Goes West*, Music box *The Dude Goes West*. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.
USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *A Bullet is Waiting*, Music box *A Bullet is Waiting*. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

encontramos en su segunda escapada a la alberca donde Perla, al descubrir la presencia de Lewt, nada hacia un escondite seguro. Dicha aceleración del movimiento se refleja en la música. Lewt lanza una piedra al agua, cuya parábola se subraya con escalas ascendentes seguidas de otras descendentes. La caída se marca con un golpe de viento metal y percusión. Y Perla, escondida, gira la cabeza por un momento, movimiento que se acompaña con un arpeggio de clarinete.



Fig. 4.28: El Mickey-mousing en *The Dude goes West* (1948). Fuente: USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *The Dude Goes West*, Box 1. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

En *Río de sangre*, por su parte, hay un ejemplo enormemente ilustrativo del uso del *Mickey-Mousing*. Al inicio, cuando Jim (Kirk Douglas) se interna en el bosque, una voz en off va narrando cada uno de sus movimientos y pensamientos: “Jim Deakins iba ensimismado pensando en sus cosas, cuando vio algo entre los árboles. Algo que se movía. No sabía si era un hombre, un oso u otra cosa. Y Jim era muy curioso. Jim sabía que no era ni un hombre ni un oso, o ese pájaro no estaría cerca”. A su vez, la música se va adaptando a la narración como si se tratara de una animación. Las maderas insinúan su actitud de búsqueda en el bosque. Su caída desde un tronco se dibuja con escalas descendentes y un trémolo final. Y justo cuando el cuchillo de Boone (Dewey Martin) se clava en el árbol, la música se corta.

Al tratarse de una comedia, en *La pelirroja indómita* encontramos muchos más ejemplos. La escena en la que Julia (Greer Garson) le saca el diente a Joe (Robert Foulk), las típicas trompetas con sordina apoyan la sensación de mareo del paciente. Un sonido que escucharemos en varias ocasiones durante la película. Los encuentros fortuitos y los consecuentes choques se marcan con metal y percusión. Así mismo, la

escena en la que Spurs (Lois Smith) observa a Julia cambiándose de vestido desde la ventana, está llena de recursos de este tipo. Incluso los cascabeles que lleva la chica en las espuelas, los cuales subrayan cada uno de sus pasos, podrían considerarse un continuo *Mickey-Mousing* diegético (Fig. 4.30).



Figura 4.29: El *Mickey-Mousing* en *Duelo al sol* (1946): Recurso que acompaña la escena de Lewt haciendo piruetas con su caballo. Fuente: transcripción propia.



Figura 4.30: El *Mickey-Mousing* en *La pelirroja indómita* (1955): los cascabeles colgando de las espuelas de Spurs (Louis Smith).

Este sentido cómico domina también buena parte de *La gran prueba*, cuya primera secuencia, protagonizada por el pequeño Jess (Richard Eyer) y la oca Samantha, es propia de una película de animación. Una trompeta con sordina, cercana en tono al graznido de las ocas, acompaña las triquiñuelas del astuto ave de corral,

cuyos pasos se acompañan con viento madera. El resto de la sincronización corre a cargo de fragmentos de las canciones compuestas como leitmotiv (Fig. 4.31).

La primera secuencia de *Río Bravo*, en ausencia de diálogo, tiene a la música como principal valedora de cada una de las acciones y pensamientos de los personajes: desde la caída de la moneda en la jarra, los intentos de un Dude borracho de resistirse a cogerla, a la patada que propina Chance al jarro para que su amigo no coja su contenido.

Aparte, podemos encontrar ejemplos concretos como el *glissando* de xilófono para marcar el juego de cartas de Doc Holliday en *Duelo de titanes*. Un instrumento que volverá a relacionarse con este juego en *Río Bravo*, cuando Colorado (Rickie Nelson) le saque el as de la manga a uno de los jugadores. O el uso del viento madera para subrayar las monerías y jugueteos de las ovejas en *Tres vidas errantes*.



Figura 4.31: El *Mickey-Mousing* en *La gran prueba* (1956): La oca Samantha acechando al pequeño Jess (Richard Eyer).

Otra variante del *Mickey-Mousing* son los efectos de sonido⁵⁹⁴. La música de Tiomkin ofrece una variada lista. Desde sus primeros westerns podemos encontrar ejemplos de ello, la mayoría de ellos de tipo convencional, como los arpegios de arpa para simular el agua –*Duelo al sol*, *Río Rojo*, *Canadian Pacific*, *Río de sangre*–, el *glissando* de piano para las caídas por rampas, precipicios y lugares altos –*Dakota Lil*, *Retaguardia*, *Duelo de titanes*–; las figuras sincopadas de flauta para los pájaros –*Los que no perdonan*–, el relincho del caballo anteriormente comentado –*Duelo al sol*–, las

⁵⁹⁴ JACOBS, Lea: *Film rhythm after sound: technology, music and performance*. University of California Press, Oakland, 2015, p. 58.

tormentas (*Río Rojo*, *Una bala en el camino*) (Fig. 4.32), o los sonidos de diferentes aves imitados por distintos personajes –*Río Rojo*, *Río de sangre*-⁵⁹⁵.

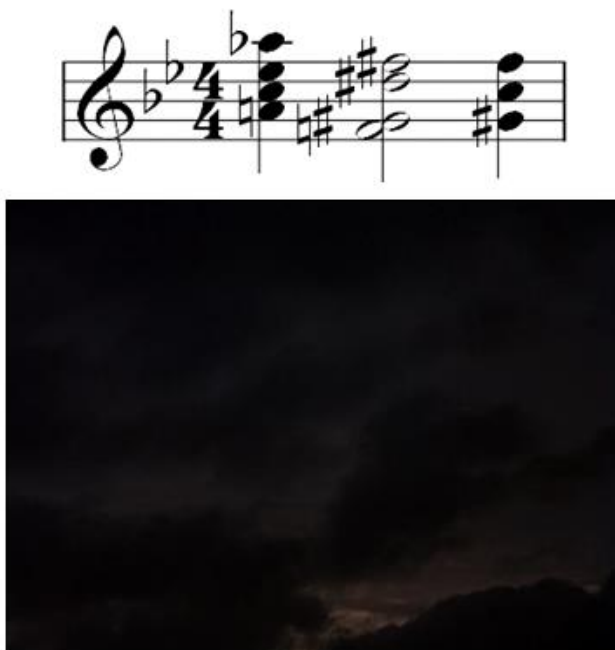


Figura 4.32: El Mickey-Mousing en *Una bala en el camino* (1955). “Tormenta”. Fuente: transcripción propia.

4.6.3. El leitmotiv⁵⁹⁶

Este recurso cobra unas características especiales en relación a la música de Tiomkin, que se pueden resumir en varios puntos:

1. Los leitmotifs de Tiomkin no pueden tratarse como un leitmotiv puro, entendido como un motivo breve, sino más bien como un tema fragmentado cuyas pequeñas secciones derivan en significados concretos, unidos, como el mismo tema, en uno común. Si tomamos como ejemplo cualquiera de las canciones de Tiomkin, veremos cómo cada frase y cada compás habla de una situación o se relaciona con un personaje diferente. Así, en *El último tren de Gun Hill*, la melodía correspondiente a la

⁵⁹⁵ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Duel in the Sun*, Box 17A. Conductor score. USC, Cinematic arts, Dimitri Tiomkin Collection, *Gunfight at O.K. Corral*, Box 31. Conductor score. USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *The Unforgiven*, Box 69. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *A Bullet is Waiting*, Music Box A Bullet is Waiting. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

USC, Warner Bros. Archive, *The Command*, Box. 189, f. 1912. Conductor score.

⁵⁹⁶ Podemos encontrar el término escrito de varias maneras: leitmotiv, leitmotif o leit-motif.

frase “So little time is left for love now”⁵⁹⁷, acompaña siempre al personaje de Linda (Carolyn Jones), mientras que otros compases se asocian con la muerte y la venganza. Este tipo de leitmotiv entraría, pues, dentro de lo que Xalabarder denomina motivos derivados, y Audissino temas y variaciones⁵⁹⁸, es decir, aquellos que pueden ser repetidos idénticamente, con variaciones o fragmentados, y que sirven para entrelazar un mismo tema a lo largo de la película⁵⁹⁹.

2. Proporcionan continuidad a diferentes niveles. En primer lugar, a nivel musical, dando a toda la banda sonora una unidad estilística en cuestión de textura, color y ritmo. En el caso de darse una evolución en el tema, esta afectará a la totalidad de la banda sonora, reafirmando su unidad. En segundo lugar, a nivel narrativo, manteniendo la misma línea argumental desde el inicio y entrelazándose en el hilo narrativo en una relación de interdependencia. Y en tercer lugar, dramático, pudiendo, como ya hemos comentado, sufrir un desarrollo o evolución según las circunstancias. En el caso de Tiomkin, no tanto desde el punto de vista musical como textual. El ejemplo más ilustrativo es el de *Duelo de titanes*. En dicho western, la canción principal se convierte en el tema único de la banda sonora. La unidad estilística está, por tanto, asegurada. Los diferentes fragmentos que iremos escuchando nos alertarán de lo que está ocurriendo según hayamos ido comprobando a lo largo del metraje, siendo además estos los que vayan construyendo la historia. A ello hay que añadir la división en tres actos, no solo de la película, sino también de la canción, con tres textos diferentes para cada uno de ellos, lo cual hace evolucionar el tema hacia nuevos significados.

3. Sirven al espectador de conexión intelectual al traer, sin necesidad de presentarlas en pantalla, imágenes pasadas necesarias para entender la acción presente. Y no solo desde el punto de vista melódico, sino también gracias al texto de la canción, ya sea repitiéndose de forma vocal o insertando los compases de determinadas frases y versos. Estas conexiones se harían más afectivas con el tiempo y con los repetidos visionados, cuando las capacidades perceptivas del espectador estuvieran realmente preparadas para ello. Es por ello por lo que la cumbre del estilo de Tiomkin llegó en 1957 con *Duelo de titanes*, cinco años y dos intentos después de *Solo ante el peligro*. Y es por ello también por lo que hoy podemos valorarlo de distinta manera.

⁵⁹⁷ Ahora queda poco tiempo para el amor.

⁵⁹⁸ AUDISSINO, Emilio: *John Williams film music...*, op. cit., p. 34.

⁵⁹⁹ XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 60.

4. Se insertan dentro de un contexto cultural propicio. No solo porque el leitmotiv era un recurso ampliamente conocido y aceptado por la mayoría, sino porque, ante la incipiente batalla contra la televisión, cualquier forma de espectáculo servía de ayuda a un cine con cada vez menos espectadores. A ello hay que sumar la importancia definitiva del factor comercial, imprescindible ante el dominio cada vez mayor de la sociedad de consumo y los avances en el campo de la grabación (Fig. 4.33). La retentiva de estos temas es muy cercana al espectador, a quien le facilita la tarea de seguir el argumento, y quien acaba relacionando canción y película –y por consiguiente, personajes- de forma irremediable.



Figura 4.33: Créditos iniciales de *Duelo de titanes* (1957), con el nombre de Frankie Laine como intérprete de la canción principal, y su compañía discográfica.

5. Es un recurso altamente redundante y plano cuando no está bien utilizado y la música no acierta con el tono. Es decir, cuando en palabras de Adorno y Eisler, “no puede desplegar todas sus consecuencias musicales”. Como el caso de *Soplo salvaje*. E incluso si el uso es el adecuado, se trata de un recurso de vida limitada. Prueba de ello es la sentencia de Bosley Crowther en referencia a *Duelo de titanes*, cuando Tiomkin solo había compuesto cuatro westerns en el mismo estilo⁶⁰⁰: “Presentamos una firme protesta contra el negocio de comenzar los westerns con una balada y tres jinetes acercándose desde una colina, en una clara imitación de lo que ya hizo (el compositor)

⁶⁰⁰ *Solo ante el peligro* (1952), *Soplo salvaje* (1953), *La pelirroja indómita* (1955) y *Duelo de titanes* (1957). A ello habría que sumar los westerns de otros compositores, consecuencia de estos.

en *Solo ante el peligro*. Y contra la aún más imitada convención de intercalar versos a lo largo de la película cantados por Frankie Laine, es para temblar”⁶⁰¹.

4.6.4. Distribución temática

En los westerns de Tiomkin encontramos muestras de bandas sonoras monotemáticas y jerárquicas. Los mejores ejemplos de las primeras son *Duelo de titanes* y *El último tren de Gun Hill*. Del segundo tipo, los casos más ilustrativos son *Duelo al sol* y *Gigante*.

Una buena forma de ver la distribución temática de una banda sonora es acercarse al *music timing*, es decir, el guion musical de una película. En el caso de Tiomkin, el interés es aún mayor debido a las anotaciones personales que realizaba sobre ellos, cambiando, completando, reestructurando o aclarando diferentes aspectos. Esta actitud no solo habla de su total implicación en todos los aspectos concernientes a la música, sino de una visión dramática y argumental, más allá de la sola musicalidad.

La banda sonora de *Solo ante el peligro* no puede considerarse monotemática en el sentido más estricto del término, debido a que al tema principal le acompañan dos temas centrales: el de Helen Ramirez (Katy Jurado) y el del reloj, y dos temas secundarios a base de cuerdas, relacionados con Amy Phoeler Kane (Grace Kelly). Pero su funcionamiento está construido al servicio del tema principal, como si de una banda sonora monotemática se tratara, de modo que cada imagen del sheriff va acompañada de sus acordes, a los cuales intentan intimidar otros discursos que se corresponden con imágenes de los forajidos –Frank y sus hombres-, gente del pueblo – los niños jugando a vaqueros...- y otros elementos –el reloj-, a quienes se acabará imponiendo, por el bien de la justicia y el amor⁶⁰².

Será en los westerns posteriores cuando el tema principal vaya desplazando al resto, hasta quedarse como único y total protagonista en los dos de John Sturges.

El caso de *Duelo de titanes* supone, como ya hemos dicho, el culmen del western de Tiomkin (Tabla 4.6). En él, el tema principal va a actuar prácticamente en solitario –tan solo habrá dos temas que no lo incluyan como subtema-, acogiendo las

⁶⁰¹ CROWTHER, Bosley: “Screen: 'Gunfight at the O.K. Corral'; New Film at Capitol Builds to Climax”. *The New York Times*, May 30, 1957. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9801E2DC1731E63ABC4850DFB366838C649EDE> (Consultada el 11/06/2015).

⁶⁰² BLANCO, Lucio: “Música para...”, op. cit., pp. 55-56.

diferentes emociones –no olvidemos que se trata de un western psicológico- a través de sus diferentes compases y cambios de letra. La división en actos va a ser fundamental a la hora de entender el significado de los diferentes fragmentos. Cada acto supone una evolución que se ve reflejada en la letra de la canción, diferente en cada una de las transiciones (Tabla 4.7), de tal forma que el mismo fragmento melódico que en el segundo acto hace referencia al romance entre Wyatt y Laura Denbow (Rhonda Fleming), y en ocasiones al de Doc y Kate, lo hará en el tercero al destino de los hombres llamados a batirse en duelo. El hecho de llevar la misma melodía tiñe el romance de cierta melancolía y tristeza que llevan implícitas el destino del hombre.

<i>Duelo de titanes</i>		
TEMA/MOTIVO	FRAGMENTO	VECES QUE SE ESCUCHA
Tema inicial y final + transiciones entre actos	Canción completa con letra	4
Motivo amistad de Doc y Wyatt	Primeros compases sin letra	9
Motivo romántico (2º acto)	“Oh my dearest one must die / lay down my gun or take the chance of losing you forever” ⁶⁰³ .	6
Motivo destino (3º acto)	“Duty calls, my back against the wall...” “Oh my dearest one must die...” “If the Lord is my friend/ We meet at the end in the gunfight at OK Corral...” ⁶⁰⁴ ”	4
Motivo duelo OK Corral	“OK Corral...”	4

Tabla 4.6: Organización temática de la música de *Duelo de titanes* (1957). Fuente: elaboración propia.

Letra de la canción <i>“Gunfight at O.K. Corral”</i>		
1º Acto (INICIO)	2º Acto	3º Acto
O.K Corral, O.K. Corral There the outlaw band make their final stand Ok corral Oh my dearest one must die Lay down my gun or take the chance of losing you forever Duty calls My back against the wall Have you no kind word to say Before I ride away Away	Boot hill (All alone, on a hill, on a hill) Boot hill (In the air, there’s a chill, there’s a chill) So cold (Mighty cold, mighty cold, mighty cold) So still (Mighty still, mighty still, mighty still) Wyatt Earp, they say Saved Doc Holliday	Ride on, ride on The hell and gone Wyatt’s heart was sad He’d give all he had To stay, stay on Wyatt’s ladyfair He left her crying there He broke his vow and rode away to Tombstone! Boot hill (All alone, on a hill, on a hill) Boot hill (In the air, there’s a chill, there’s

⁶⁰³ “Oh, querida alguien debe morir / dejar mi pistola o tomar la decisión de perderte para siempre”.

⁶⁰⁴ “Llamadas al deber, mi espalda contra la pared...”.

“Oh, querida alguien debe morir...”.

“Si el Señor es mi amigo / Nos encontraremos al final en el O.K. Corral...”.

<p>Your love, your love I need your love Keep the flame let it burn Until I return From the gunfight at O.K. Corral If the lord is my friend We'll meet at the end Of the gunfight at O.K. Corral Gunfight at O.K. Corral O.K. Corral, O.K. Corral</p> <p>(There the outlaw band make their final stand Ok corral Oh my dearest one must die Lay down my gun or take the chance of losing you forever Duty calls My back against the wall Have you no kind word to say Before I ride away Away, away)</p> <p>Boot hill (All alone, on a hill, on a hill) Boot hill (In the air, there's a chill, there's a chill) So cold (Mighty cold, mighty cold, mighty cold) So still (Mighty still, mighty still, mighty still) There they lay side by side The killers that died In the gunfight at ok corral O.K. Corral Gunfight at O.K. Corral</p>	<p>From old boot hill!</p> <p>Boot hill (All alone, on a hill, on a hill) Boot hill (In the air, there's a chill, there's a chill) So cold (Mighty cold, mighty cold, mighty cold) So still (Mighty still, mighty still, mighty still)</p> <p>Wyatt round the westing go, He though the best by nature He prefer be nice and peaceful Sorrow slow, and sorrow easy go But he was quick on the draw For Wyatt's word was law. (Was law)</p>	<p>a chill) So cold (Mighty cold, mighty cold, mighty cold) So still (Mighty still, mighty still, mighty still)</p> <p>Will the Doc and his friend Well both of them end In the graveyard that's know as boot hill!</p>
FINAL		
<p>Boot hill Boot hill So cold so still There they lay side by side The killers that died In the gunfight at ok corral O.K. (O.K.) Corral (Corral) O.K. (O.K.) Corral (Corral) Gunfight at ok corral</p>		

Tabla 4.7: Letra del a canción “Gunfigh at O.K. Corral” de *Duelo de titanes* (1957). Fuente: elaboración propia.

El destino de estos hombres no solo va a estar marcado por la muerte (“one must die”), sino también por la llamada al deber (“Duty calls”) y el encuentro en el lugar clave (“We meet at the O.K. Corral”). Este sino, que se cumplirá finalmente en el tercer acto, derivará hacia el final –aunque también lo podremos escuchar en alguna ocasión

anterior- en un motivo mucho más contundente y directo en alusión al propio duelo (“O.K. Corral, O.K. Corral”).

El único fragmento que no cambiará su significado durante toda la película será el de la amistad entre Wyatt y Doc, pues los primeros compases de la canción, esos que se acompañan de un silbido, serán siempre los mismos.

La canción con letra, además de en los actos centrales, va a actuar de tema inicial y final, un recurso muy común en el cine clásico que sirve para encerrar la película en sí misma, manteniendo la coherencia estilística⁶⁰⁵. Sin embargo, para rematar el significado de la historia, el verso que la cierra –mientras que Wyatt se para a mirar las tumbas- es el alusivo a la muerte de los asesinos, lo que aumenta el tono épico y triunfal de la película. El deber está cumplido y el final es feliz.

Con *El último tren de Gun Hill* ocurre algo parecido (Tabla 4.8 y 4.9). En este caso, al no aparecer la canción con letra, el simbolismo de la música queda un poco diluido, tan solo al alcance de los que la hayan escuchado antes de ver la película⁶⁰⁶. Tampoco vamos a tener tres actos, por lo que los fragmentos melódicos van a hacer referencia al mismo elemento durante todo el metraje. Sí, en cambio, se aprecia la misma estrategia de acabar la película con el último verso de la canción. Un verso que deja un sabor un tanto amargo –como la propia película- ya que la venganza nunca deja del todo satisfecho al que la lleva a cabo, ni a los que le rodean. Linda se queda sola, sin su amor (“So little time is left for love now”), y Matt se marcha –con unos cuantos muertos de más- en el último tren de Gun Hill (“The last train from Gun Hill / Is coming down the line”⁶⁰⁷).

<i>El último tren de Gun Hill</i>		
TEMA/MOTIVO	FRAGMENTO	VECES QUE SE ESCUCHA
Tema inicial y final: conflicto central	Canción completa	3
Motivo de Matt	“The last train from Gun Hill”	4
Motivo de Linda	“Is left for love now” ⁶⁰⁸ .	8
Muerte / venganza	“One man was born to die” ⁶⁰⁹ .	20

Tabla 4.8: Organización temática de la música de *El último tren de Gun Hill* (1959). Fuente: elaboración propia.

⁶⁰⁵ XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 53.

⁶⁰⁶ Las canciones se editaban y se difundían por la radio antes del estreno de la película, como estrategia de publicidad, con lo cual la mayor parte de los espectadores que acudían a verla ya la habían escuchado.

⁶⁰⁷ “El último tren de Gun Hill/ se acerca por la vía”.

⁶⁰⁸ “Abandonado por amor ahora”.

⁶⁰⁹ “Un hombre ha nacido para morir”.

Tiomkin va a componer otras bandas sonoras que pueden considerarse monotemáticas, con mayor o menor grado de adición al estilo. No en vano, Christopher Palmer afirma que esta –la repetición con modificación– es una de las bases de la música rusa que Tiomkin sigue con mayor apego⁶¹⁰. Así, dentro del western, además de las ya comentadas, *Soplo salvaje*, *Una bala en el camino* y *La pelirroja indómita*. Y fuera de él, *Su majestad de los mares del sur* (Byron Haskin, 1954), *Amazonas negras* (Don Weis, 1954) o *El proceso de Billy Mitchell* (Otto Preminger, 1955)⁶¹¹, entre otras.

LETRA ÷THE LAST TRAIN FROM GUN HILLö
<p>The sun goes down a lonely hours Lonely hours seem to say: "One man was born to die, And one they wonder why This long and angry day".</p> <p>And here am I in the hands of fit now Begin fair to wit now Time goes by, get it be to leave now Too late now.</p> <p>So little time is left for love now. Clock above now striking nine. The last train from Gun Hill, The last train from Gun Hill Is coming down the line.</p>

Tabla 4.9: Letra de la canción “The last train from Gun Hill” de *El último tren de Gun Hill* (1959)
Fuente: elaboración propia.

Por otra parte tenemos las bandas sonoras jerárquicas. En contra de lo que se cree⁶¹², la mayor parte de los westerns de Tiomkin están concebidos mediante este sistema. *Duelo al sol*, siendo su segundo western, es un ejemplo excelente, lleno de simbolismos, relaciones y contrastes (Tabla 4.10).

Como muchas películas clásicas, *Duelo al sol* comienza con un preludio y una obertura en los que se exponen todos los temas de la película a modo de suite⁶¹³. Tras casi doce minutos musicales, con una pequeña introducción al final, llegan los créditos

⁶¹⁰ Y no solo en este tipo en bandas sonoras monotemáticas, sino en ciertos temas pertenecientes a escenas similares como las procesionales (*Horizontes perdidos*, *Tierra de faraones* y *La caída del Imperio Romano* son ejemplo de ello). Véase PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkiní*, op. cit., p. 66.

⁶¹¹ No olvidemos que *Laura*, la película cuya banda sonora está considerada la primera de este tipo, estuvo dirigida por Otto Preminger.

⁶¹² Tiomkin ha sido criticado en multitud de ocasiones por repetitivo, haciendo alusión a la tipología monotemática de *Solo ante el peligro* y sus consecuentes.

⁶¹³ Será el único western de Tiomkin en la que se dé el caso.

iniciales. Es entonces cuando entra el tema inicial⁶¹⁴, que no es otro que “Spanish Bit”, el cual se impondrá como tema principal. Aunque pudiera parecer que el tema principal es “Pearl-Lewt love theme”, el dedicado a Pequeña España se alza por encima de aquel en importancia, pues su simbolismo engloba todos los temas y emociones de la película -la tierra, el poder, la grandeza, la soledad, el ocaso del Oeste y la llegada de la civilización con el ferrocarril, los conflictos derivados de todo ello, incluido el carácter consentido de Lewt y, por relación directa, su violenta relación con Perla...-, mientras que el de los dos protagonistas solo les afecta a ellos⁶¹⁵. Sin embargo, el tema de amor irá tomando protagonismo hasta imponerse y acabar convertido, no solo en principal, sino también en final. De este modo, una película que empezaba de forma épica, acaba de forma trágica, aunque, todo hay que decirlo, como una tragedia épica. Tras los créditos, tres minutos musicales a modo de salida, como en el inicio⁶¹⁶.

<i>Duelo al sol</i>		
	TEMA	VECES QUE SE ESCUCHA
Tema inicial	Spanish Bit	1
Tema final	Pearl-Lewt love theme	1
Tema principal	Spanish Bit	16
Tema central	Pearl-Lewt love theme	12
Contratema	Squaw’s head rock	4
Temas secundarios	Gotta get me somebody to love	2
	The rye waltz	7
	The buggy ride	6
	Smoke rings	1
	Minnie ha ha...	1
Motivos	Beautiful dreamer	11

Tabla 4.10: Organización temática de la música de *Duelo al sol* (1946). Fuente: elaboración propia.

⁶¹⁴ El tema inicial es el que se escucha durante los créditos de apertura. Los que puedan aparecer antes, no se consideran como tal. Véase XALABARDER, Conrado: *Música de cine...*, op. cit., p. 53.

⁶¹⁵ Conrado Xalabarder aclara el concepto de tema principal con una definición muy acertada, y muy acorde con el caso de *Duelo al sol*: “No la mayor cantidad de veces que es empleado (puede suceder que un tema central se aplique más veces que el principal), ni su mayor grado de aceptación entre el público. Lo que determina el carácter de principal es el poder dramático o narrativo que tiene en el conjunto de la banda sonora, su mayor cometido en el guion musical, el que sea el eje sobre el que los demás temas se mueven. En otras palabras, que sea la máxima referencia y la columna vertebral de la película, musicalmente hablando”. Véase XALABARDER, Conrado: “El tema principal”. *Mundobso*, 8 de febrero, 2017. <http://www.mundobso.com/agoras/el-tema-principal> (Consultada el 8/02/2017).

⁶¹⁶ Como la obertura y el prólogo, no pueden considerarse tema final, ya que no acompañan a los créditos. Estos minutos finales de música pueden justificarse desde la psicología. De este modo, Siu-Lan Tan, Matthew Spackman y Matthew Bezdek afirman que los espectadores continúan procesando información sobre la escena después de haber concluido, pudiendo utilizar nueva información mientras procesan las imágenes previas. Una información que no necesita presentarse en pantalla, pero que puede ocurrir a otro nivel a través de la banda sonora. Véase TAN, Siu-Lan; SPACKMAN, Matthew P. y BEZDEK, Matthew A: “Viewers’ interpretations of film characters’ emotions: effects of presenting film music before or after a character is shown”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 25, 2, 2007, p. 147.

El tema de Perla y Lewt también podría considerarse un contratema de las melodías –normalmente los acordes iniciales de “Spanish Bit”- suaves y llenas de esperanza que acompañan a Jesse (Joseph Cotten), aumentando de este modo el contraste entre ambos hermanos y su diferente influencia en Perla. Una influencia que también viene de Laura Bell y su motivo “Beautiful dreamer”, a cuya dulzura y ternura se opone “Squaw’s head rock”, tema que saca el lado salvaje de Perla. Y es que Perla y su entorno en relación con ella, suponen una complicada red de influencias contrastadas que afectan al radical e indeciso carácter del personaje: sensual (Lewt) / dulce (Jesse) y buena (Laura Bell) / salvaje (Perla). No hay duda, pues, de quién es la protagonista de la historia.

En cuanto a los temas secundarios, destacan el vals preexistente “The rye waltz”, un tema alegre y simpático cuya letra hace alusión a la incertidumbre y curiosidad que se experimenta cuando se camina solo y no sabes con quién te vas a cruzar⁶¹⁷. Y “The buggy ride”, un tema relacionado con la vida más tradicional de Oeste –y por ello también con el paisaje-. Ambos estarán relacionados con Jesse, Lewt y Sam Pierce (Charles Bickford), dos hombres que se van a cruzar en el camino de Perla y que le van a transmitir su influencia positiva y esperanza en un buen futuro, Ambos, además, son hombres del Oeste, que le enseñan a Perla la vida del lugar.

Por último, el tema preexistente “Gotta get me somebody to love”, la cancioncilla que sirve a Lewt para conquistar a Perla, y que otorga al personaje un aire sinvergüenza y adúlador.

<i>Gigante</i>		
	TEMA	VECES QUE SE ESCUCHA
Tema inicial	This then is Texas	1
Tema final	This then is Texas	1
Tema principal	This then is Texas	11
Temas centrales	There's never been anyone else but you	14
	There's never been anyone else but you II	6
	The eyes of Texas	9
	Maryland my Maryland	5
Contratemas	Jett Rink joven	9
	Jett Rink magnate	11

Tabla 4.11. Organización temática de la música de *Gigante* (1955). Fuente: elaboración propia.

⁶¹⁷ “Gin a body meet a body
Coming through the rye
Gin a body kiss a body
Need a body cry?”.

En el caso de *Gigante* el tema principal está claro: “This then is Texas”, un gran tema alusivo a la tierra –física y emocionalmente-, a su grandeza y al patriotismo. Este mismo va a actuar como tema inicial y final, pues la película es, en última instancia, una historia de amor en y sobre Texas (Tabla 4.11). El tono épico y grandioso que toma en ambas ocasiones, y que adquiere durante la mayor parte del filme, confirman la glorificación del estado más grande de Norteamérica. Una glorificación que se completa con el tema “The eyes of Texas”, que se repetirá en nueve ocasiones, dentro y fuera de la diégesis.

Tras la tierra, el otro asunto central de la película es la historia de amor entre Bick y Leslie, la cual va a estar esbozada musicalmente por el tema “There's never been anyone else but you”. Este tema va a acompañar a estos personajes desde su primer encuentro hasta la mitad del metraje. A partir de entonces tan solo les hará referencia en dos ocasiones, volcándose sus notas en Jett Rink (James Dean) y su amor no correspondido por Leslie, algo que ya se intuyó al inicio en su paseo en coche por Reata, y que se enfoca ahora en la pequeña Luz Benedick (Carroll Baker).

El último de los temas centrales es el alusivo a la tierra de Leslie: “Maryland my Maryland”. Este, que en principio ofrece un sentimiento cariñoso, llega a oponerse al de Texas cuando Leslie abandona a Bick. El tono acogedor e íntimo servirá de contraste con la grandeza inabarcable, y por tanto más solitaria y salvaje, de Texas.

Pero el contratema por antonomasia, y el más interesante de todos, es el tema alusivo a Jett Rink, eterno enemigo de Bick y envidioso de todo lo que le rodea. No solo va a actuar en contra del resto de temas a través de una instrumentación mucho más simple y tradicional -acordeón, armónica, banjo y percusión- opuesta al sonido sinfónico del resto; sino que va a evolucionar hacia una versión orquestal grandiosa y en *fortissimo* que evidencia su cambio de simple vaquero a magnate del petróleo. El cambio se produce en una escena clave –y realmente simbólica- en la que vemos a un orgulloso Jett contemplar su nueva posesión desde el molino de viento. En el momento en el que esto ocurre, el tema “This then is Texas” va a adquirir una tonalidad menor, lo cual servirá aún más de contraste entre ambos, haciendo crecer en mayor medida el de Jett Rink. Sin embargo, el tema de Jett Rink acaba desapareciendo, saliendo triunfante Texas y su tema principal, que no solo retoma la tonalidad mayor, sino que se alza como tema final.

Los temas son tan contundentes que prácticamente no van a funcionar como subtemas -“This then is Texas” lo hará en tres ocasiones y “There's never been anyone

else but you” en dos-. Por la misma razón no va a haber mucho espacio para temas secundarios, que se van a limitar a presentar algunos elementos que tendrán su lugar destacado en algún momento de la trama, sobresaliendo el dedicado a la aldea de Vientecito, el de la desilusión de Bick al ver que su hijo no quiere montar en pony, y el dedicado a la pareja Jodan Benedict III (Dennis Hopper) y Juana (Elsa Cárdenas).

Con la misma rotundidad jerárquica que *Gigante*, pero sin su desarrollo y complejidad, se sitúa *Retaguardia*, cuya banda sonora está compuesta por un tema principal referente al ejército -que también se coloca como inicial y final-, y dos centrales: uno romántico, otro para los colonos y dos contratemas: el de la viruela y las variaciones de los indios. Tampoco hay lugar para subtemas, y los temas secundarios son mínimos.

Como ejemplo de complejidad y evolución vale la pena comentar, aunque sea someramente, algunos de los temas de *Río Rojo*. Al igual que ocurría con Perla en *Duelo al sol*, todos los temas van a estar relacionados en mayor o menor medida con el personaje de Dunson (John Wayne), aportando cada uno un pedazo de su personalidad. Por un lado tenemos el tema épico “On to Missouri”, que comienza reflejando sus sueños de vaquero para ir poco a poco desplazándose a Matt (Montgomery Clift) y a su aventura como jefe en solitario de la conducción del ganado. El tema principal, “Settle down”, también será compartido. Nos habla de la relación entre estos dos personajes, al fin y al cabo inseparables. Al pertenecer a ambos en igualdad de condiciones, cuando Dunson se separe del grupo, el tema tomará un tono menor y acompañará a Matt en su odio –y a la vez temor- al que consideraba un padre. Finalmente, gracias a la mediación de la chica (Joanne Dru), “Settle down” volverá a escucharse en toda su grandeza.

Como propios de Dunson hay otros dos temas: uno romántico como recuerdo del amor perdido, y uno oscuro que actúa como contratema: de aquel, en cuanto a que alude al lado oscuro de su personalidad frente a su faceta romántica y melancólica; y del tema “Settle down”, desde el momento en el que se separa del grupo hasta que vuelve a reconciliarse con Matt, convirtiéndolo en el enemigo durante toda la segunda mitad del filme, hasta que desaparece pocos minutos antes del final.

Entre las bandas sonoras monotemáticas y las jerárquicas encontramos una variante intermedia que contempla solo uno o dos temas destacados, que actúan como leitmotiv del asunto principal. Ejemplo de ello son *Dakota Lil*, *Ansiedad trágica*, *The*

young land, *La última bala* o *Tres vidas errantes*. La mayor o menor complejidad de estos vendrá dada por su uso diegético en combinación con el incidental, y por su posible evolución. El ejemplo más interesante es *Ansiedad trágica*, que comienza con un tema trágico y poderoso, “Tensión at Table Rock”, en tonalidad menor, y concluye con “The ballad of Wes Tancred” -esa cancioncilla que el protagonista escuchaba en todas partes y que lo tenía traumatizado-, a la que se le infunde un aire triunfal como símbolo de superación. Esa misma esperanza contagiará al tema “Tensión at Table Rock”, que más allá del inicio seguirá la misma redención que el personaje. Un ejemplo, pues, en el que todos los temas comienzan siendo negativos y terminan convertidos en positivos gracias a la evolución del protagonista.

Tiomkin, en la mayor parte de las ocasiones -hay excepciones claras como *Soplo salvaje* y otras obras menores- aportó complejidad y profundidad simbólica a aquellos westerns a los que puso música. Ya fuera con uno u otro sistema, sus temas evolucionaban junto a los personajes y se relacionaban entre ellos como los propios protagonistas. Iban y venían, cambiaban de bando, experimentaban las emociones contradictorias de aquellos a los que acompañaban musicalmente, fracasaban y triunfaban con ellos, incluso eran cantados con su propia voz. Su música parecía tener una historia aparte. Tanto que, en ocasiones -pues como en todo, hay excepciones-, podríamos creer que era esta la que afectaba a los personajes, y no ellos los que la hacían nacer.

Comprobamos, pues, que el conocido “estilo Tiomkin”⁶¹⁸, derivado de la música de *Solo ante el peligro*, no fue el predominante en sus westerns. Tan solo cinco de sus veintiséis westerns presentan este tipo de banda sonora: *Solo ante el peligro*, *Soplo salvaje*, *La pelirroja indómita*, *Duelo de titanes* y *El último tren de Gun Hill*. El resto se debate entre el sistema jerárquico y el punto intermedio, con mayor predominio de este último. Lo que sí es cierto es que sus obras cumbre coinciden con aquellas que siguen uno de los dos sistemas principales de forma más pura: *Solo ante el peligro*, *Duelo de titanes*, *Duelo al sol*, *Rio Rojo* o *Gigante* son ejemplo de ello. *Ansiedad trágica*, la

⁶¹⁸ CONEJO, Juan Manuel: “La voz como instrumento musical de la banda sonora cinematográfica”. En AA.VV: *C.I.N.E.M.A: Composición e investigación en la música audiovisual*. Visión Libros, Madrid, 2014, p. 62; DARBY, William y DU BOIS, Jack: *American film music...*, op. cit., p. 262; LEINBERGER, Charles: *Ennio Morricone...*, op. cit., 25; MCDONALD, Laurence E: *The invisible art...*, op. cit., p. 196; NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y NAVARRO ARRIOLA, Sergio: *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2005, p. 118.

excepción que confirma la regla, y una gran olvidada. De esta forma, todas las críticas que pudieran hacerse al respecto no están justificadas en su persona, sino en el propio contexto de la época y en la influencia que Tiomkin tuvo en la música cinematográfica, provocando una sobresaturación durante la década de los cincuenta de westerns con bandas sonoras monotemáticas basadas en una canción.

Título	Tema principal	Temas centrales	Contratema
<i>El forastero</i>	10 (6+4)	6 (5+1) 8 (6+2)	-
<i>Duelo al sol</i>	17 (11+6)	12 (11+1)	4
<i>The Dude goes West</i>	8 (4+4)	-	-
<i>Río Rojo</i>	13 (4+9)	16 (9+7) 5 (2+3)	9
<i>Canadian Pacific</i>	9 (5+4)	-	-
<i>Dakota Lil</i>	12 (3+9)	-	-
<i>Drums in the Deep South</i>	8 (4+4)	-	-
<i>El último baluarte</i>	12 (8+4)	9 (8+1)	-
<i>Río de Sangre</i>	15 (5+10)	11 (1+10) 5 (3+2)	-
<i>Solo ante el peligro</i>	21 (19+2)	5 (3+2) 8	12 (11+1)
<i>Soplo salvaje</i>	22 (8+14)	-	-
<i>Retaguardia</i>	18	9 8 7	4
<i>La pelirroja indómita</i>	18 (14+4)	-	-
<i>Ansiedad trágica</i>	15 (8+7)	7 (6+1)	-
<i>Gigante</i>	13 (10+3)	14 (12+2) 6 9 5	9 11
<i>La gran prueba</i>	20 (18+2)	7 (6+1) 4	-
<i>La última bala</i>	17 (7+10)	8 (3+5)	-
<i>Duelo de titanes</i>	28 (23+5)	-	-
<i>El Último Tren de Gun Hill</i>	31 (14+17)	-	-
<i>Río Bravo</i>	15 (10+5)	9 (7+2)	9 (3+6)
<i>The young land</i>	17 (10+7)	-	-
<i>Los que no perdonan</i>	13 (3+10)	-	6 (2+4)
<i>El Álamo</i>	32 (18+14)	10 (6+4) 7 (3+4) 2 4	11 (5+6)
<i>Tres vidas errantes</i>	27 (21+6) 16 (14+2)	-	-

Tabla 4.12: Recuento de los temas de los westerns de Dimitri Tiomkin. Entre paréntesis se especifica, primero, el número de veces que aparece de forma pura, y segundo, el que lo hace insertado dentro de otro tema, es decir, en forma de subtema. No se han incluido los temas secundarios. Fuente: elaboración propia.

5. DIRECTORES

“He tenido malos momentos con directores. Siempre tenemos grandes disputas. Quieren que cambie. Yo no estoy de acuerdo. Entonces vienen las terribles discusiones”⁶¹⁹.

En sus veintiseis westerns, Tiomkin trabajó con veintiún directores diferentes: William Wyler, King Vidor, Kurt Neumann, Howard Hawks, Edwin L. Marin, Lesley Selander, Fred Zinnemann, David Butler, Roy Rowland, Hugo Fregonese, Mervyn Leroy, John Farrow, Charles Marquin Warren, George Stevens, James Neilson, John Sturges, Ted Tetzlaff, John Huston, John Wayne y Burt Kennedy. Repitió con algunos. Con otros tan solo trabajó en una ocasión. Para todos ellos intentó hacer el mejor trabajo posible dadas las circunstancias. Pero cada uno de ellos impuso -de forma más o menos visible- su autoridad, lo cual se vería reflejado en la música pues, como bien afirman Colón Perales, Infante del Rosal y Lombardo Ortega: “ningún otro elemento cinematográfico personifica más la figura del director que la música. Ella es la voz interior con la que el realizador se dirige a los espectadores. Sus movimientos expresan la subjetividad del director guiando la narración”⁶²⁰. Una opinión que, restringida a ciertos directores⁶²¹, confirma Conrado Xalabarder, cuando habla de: “la sabiduría,

⁶¹⁹ Dimitri Tiomkin citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 62.

⁶²⁰ COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría...*, op. cit., p. 248.

⁶²¹ En este caso concreto hablaba sobre Mel Gibson.

exquisitez, interés y talento de un director que sabe lo que puede delegar en la explicación musical para lograr una película más completa y redonda”⁶²². Así pues, podemos decir que la figura del director es, en muchas ocasiones, determinante en el resultado final de la banda sonora.

Tiomkin afirmaba que siempre imponía su voluntad: “En general, digo sí a todo el mundo, y luego voy y escribo lo que quiero”⁶²³. Su empeño en hacer las cosas a su manera le llevó a no apegarse a ningún estudio, convirtiéndose en uno de los primeros compositores independientes de Hollywood⁶²⁴. Esto, además de darle mayor libertad a la hora de componer, dio a su música un distintivo especial que la relacionaba con los distintos directores, con algunos de los cuales mantuvo una extraordinaria relación. Era, además, un compositor que trabajaba mano a mano con el resto de las unidades de producción, lo que le hacía aún más cercano a la figura del director⁶²⁵, el cual, según Anthony Mann, debía implicarse, y entender que estaba trabajando con el compositor que había demostrado más que nadie la eficacia dramática de la música de cine:

“Cualquiera que haya escuchado e inevitablemente recordado “Whistling song” de *Escrito en el cielo* o “Do not forsake me” de *Solo ante el peligro* (¡Ambas acreditadas por Tomkin!), ¡conoce la importancia de la música en la construcción del impacto dramático de la película! Por eso hay que entender que el director está también profundamente preocupado por el acompañamiento musical de una película”⁶²⁶.

Por todo ello, resulta más que interesante analizar los westerns según los realizadores, de forma que podamos deducir cuánto de la música se debe a ellos y cuanto a la creatividad del propio Tiomkin. Para ello hemos seleccionado solo aquellos directores con los que el compositor trabajó en más de una ocasión, así como algunos con los que, pese a colaborar en un solo proyecto, influyeron de manera significativa en el proceso de composición de la música.

⁶²² XALABARDER, Conrado: “La música de Mel Gibson”. *Mundobso*, 9 de diciembre, 2016. <http://www.mundobso.com/editorial/la-musica-de-mel-gibson> (Consultada el 10/03/2017).

⁶²³ Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 12.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 119.

⁶²⁵ Así lo confirmaba Anthony Mann, con quien Tiomkin trabajó en *La caída del Imperio Romano* (1964). Véase MANN, Anthony: “Music and the cinema”. *Music Journal*, 22.3, March 1, 1964, p. 66.

⁶²⁶ *Ibidem*.

5.1. Howard Hawks

“Tiomkin era bastante bueno. Tiomkin no copiaba tanto como los demás⁶²⁷.”



Figura 5.1: Dimitri Tiomkin con Howard Hawks. Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

Howard Hawks fue el director con el que más veces trabajó Tiomkin a lo largo de su carrera. Entre 1939 y 1959 surgieron seis colaboraciones, tres de ellas en el terreno del western: *Solo los ángeles tienen alas* (1939), *Río Rojo* (1948), *El enigma de otro mundo* (1951), *Río de sangre* (1952), *Tierra de faraones* (1955) y *Río Bravo* (1959). Pudo haber una séptima en *¡Hatari!* (1964), pero ganó la juventud de Henry Mancini⁶²⁸.

Hawks tenía muchas cosas en común con Tiomkin. Como él, fue uno de los primeros directores independientes⁶²⁹, pues también él quería imponer su voluntad: “Si

⁶²⁷ Howard Hawks citado por MCBRIDE, Joseph: *Hawks...*, op. cit., p. 145.

Esta afirmación se corrobora con las palabras del propio compositor comentando su experiencia en *El viejo y el mar* (John Sturges, 1958): “El resto de la banda sonora es de carácter sinfónico, con el problema obvio de evitar comparaciones con obras maestras en la descripción tonal del mar como “El mar” de Debussy y “Sherezade” de Rimsky-Korsakoff. Incluso la obertura de “La hébridas” de Mendelsohn presenta una descripción definitiva del ritmo de las olas del mar. No podía arriesgarme a ser acusado de imitar tales efectos”. Véase TIOMKIN, Dimitri: “Writing symphonically...”, op. cit., p. 26.

⁶²⁸ Para la anécdota de *¡Hatari!* véase el capítulo 2.

⁶²⁹ El éxito de *Hojas de parra* (1926) le permitió elegir sus proyectos, hasta que en 1929 se hizo independiente. Véase MAST, Gerald: *Howard Hawks, storyteller*. Oxford University Press, New York, 1982, p. 87.

alguien no quiere hacer lo que le digo, no me interesa”⁶³⁰. Al igual que a Tiomkin, le encantaba el jazz⁶³¹. E incluso, anecdóticamente, no sentía un gran apego por la canción “Jennie with the light-brown hair” que Tiomkin llegó a odiar gracias Frank Capra⁶³². Compositor y director, pues, estaban destinados a trabajar juntos. A ello hay que unir la gran libertad que Hawks dejaba a sus compositores⁶³³. Lo cual no quiere decir que impusiera algunos detalles. De hecho, fue el director quien, en *Río Rojo*, determinó que el personaje de Dan Latimer debía cantar una canción al ganado⁶³⁴. Así mismo, fue el responsable de dos de los elementos musicales más acertados y de más transcendencia de la música western de Tiomkin. En *Río Bravo*, fue Haws el que decidió que sería Dean Martin, en lugar de Ricky Nelson, el que cantaría “My rifle, my pony and me”. Además, él mismo pidió a Tiomkin que compusiera un “Deguello” más acorde con la película⁶³⁵.

Los westerns de Hawks son claramente reconocibles: la relación de lealtad entre dos hombres, la búsqueda de verismo al reflejar la historia americana⁶³⁶, el toque cómico, la fotografía -de Russell Harlan en el caso de los tres que nos ocupan- o la colaboración con los compositores punteros del momento -Max Steiner, Alfred Newman, Franz Waxman, Hugo Friedhofer, Dimitri Tiomkin, Henri Mancini o Jerry Goldsmith-.

Todas las bandas sonoras que compuso Tiomkin para Hawks tienen algo especial, principalmente las del western⁶³⁷. *Río Rojo* se convirtió en uno de los primeros referentes musicales del western junto a *Duelo al sol*, la influencia de *Río Bravo* traspasó fronteras, convirtiéndose en referente principal del spaghetti western, e incluso de compositores como el japonés Masuro Sato para la banda sonora de *Yojimbo* (Akira

⁶³⁰ Citado por MCBRIDE, Joseph: *Hawks...*, op. cit., 145.

⁶³¹ Ibidem, p. 149.

⁶³² Ibid, p. 149.

⁶³³ El mismo Tiomkin afirmaba que “Hawks me dejaba completamente solo”. Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 56.

⁶³⁴ Hawks le preguntó al actor Harry Carey Jr. que si sabía alguna canción cowboy, y aquel le dijo que la favorita de su padre era “I ride an old Paint”, canción que finalmente se quedó en la película. Véase KALINAK, Kathryn: “Scoring the West...”, op. cit., p. 158.

⁶³⁵ Ibidem.

⁶³⁶ Según Tom Ryall, este aspecto solo es destacable en *Río Rojo* y *Río de sangre*, y en términos relativos: “Aunque ambos, *Río Rojo* y *Río de sangre* tratan material histórico, especialmente en los créditos iniciales, la noción de que ‘el western es historia americana’ parece menos relevante en los westerns de Hawks, especialmente cuando los comparamos con aquellos de John Ford relacionados con incidentes históricos, o los de Sam Pekinpah que se mueven en el periodo del ‘final de la frontera’. Los intereses y preocupaciones de Hawks estén en los temas transversales”. Véase RYALL, Tom: “Hawks and the...”, op. cit., p. 99. Sin embargo, musicalmente hablando, el realismo es notable incluso en *Río Bravo*.

⁶³⁷ Las otras no desmerecen: *El enigma de otro mundo* fue una de las pioneras en el uso del theremin y *Tierra de faraones* es un ejemplo magistral del uso de la voz humana.

Kurosawa, 1961)⁶³⁸; y *Río de sangre* -la que ha pasado más desapercibida- reflejó el realismo como nadie al incluir canciones en francés y llevar a cabo una investigación importante de la música de los indios⁶³⁹. Estas cotas de calidad hacen que sea aún más interesante su análisis musical.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Río Rojo</i>	46.65%	53.35%	7.04%	-	92.96%	3.36%	-
<i>Río de sangre</i>	56.19%	43.81%	16.78%	5.34%	77.87%	10.84%	-
<i>Río Bravo</i>	53.35%	46.65%	25.56%	-	74.44%	5.88%	2.65%
Media:	51.73%	47.94%	15.34%	1.78%	79.06%	10.79%	0.88%

Tabla 5.1: Porcentajes musicales de los westerns dirigidos por Howard Hawks con música de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

En general, se observa una tendencia progresiva en casi todos los elementos, ya sea ascendente o descendente. Esta circunstancia, al darse a lo largo del tiempo -en un margen de once años-, revela una evolución tanto en el estilo de Tiomkin como en el trabajo de Hawks, la cual puede analizarse desde diferentes niveles:

1. Mayor importancia del silencio: puede derivar tanto de la evolución de la música cinematográfica como de la creciente complejidad del guion. Desde el primer punto de vista, hay que tener en cuenta que cada western pertenece a una década diferente, lo cual los encaja dentro de la tendencia imperante en ese momento concreto. Así, *Río Rojo* (1948), muy por encima en cuanto a porcentaje musical, pertenece a un momento en el que prevalecía el sinfonismo de Max Steiner, mientras que *Río Bravo* (1959) se integra en ese grupo de westerns americanos que se resistía a decaer, innovando dentro de la tradición y alejándose cada vez más del sinfonismo –aunque la idea original era una banda sonora a modo de *title song*⁶⁴⁰-. Por su parte, *Río de sangre* (1952) se sale levemente de la tónica al encontrarse justo en el punto en el que Tiomkin pasaba del estilo de los cuarenta a *Solo ante el peligro*. Por otra parte, desde la perspectiva dramática se percibe una mayor complejidad en la construcción de los personajes, así como en su influencia dentro de la historia. De esta forma, la necesidad de dedicar mayor espacio al diálogo y al desarrollo de los mismos es la culpable de que

⁶³⁸ KALINAK, Kathryn: “Scoring the West...”, op. cit., p. 168.

⁶³⁹ En el aspecto puramente cinematográfico, *Río de sangre* se inserta en el grupo de los llamados pre-westerns, contextualizados antes de la Guerra Civil. Su contribución más importante al género queda reflejada en la visión de los indios como una raza amistosa. Véase RYALL, Tom: “Hawks and the...”, op. cit., pp. 99 y 107.

⁶⁴⁰ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Letter from Assistant Secretary of Warner Bros. to John Wayne. Apr 1, 1958.

USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Estimating screenplay. Jan 30, 1958, p. 88.

USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Final screenplay. Feb 26, 1958., p. 96.

el silencio aumente en porcentaje. Esta progresión se observa de forma más clara al acudir a los porcentajes de la primera y segunda mitad del metraje⁶⁴¹.

2. Mayor uso de la música diegética: de nuevo nos encontramos ante una posible doble justificación desde el punto de vista musical y dramático. En primer lugar, es fundamental para entender esta tendencia al alza tener en cuenta el creciente carácter comercial de la música cinematográfica a partir de *Solo ante el peligro*, cuyo principal impulsor fue precisamente Tiomkin. *Río Rojo* y *Río de sangre* se estrenaron antes que aquella, por lo que este aspecto no fue contemplado especialmente a la hora de componer e insertar las canciones, mientras que *Río Bravo* es uno de los ejemplos más claros de lo comercial en la música de cine, desde la inclusión en el reparto de una estrella del rock adolescente como Ricky Nelson, hasta la escena mítica de las canciones “My rifle, my pony and me” y “Cindy” (Fig. 5.2)⁶⁴². Este ingrediente no es, sin embargo, del todo gratuito, ya que ambas canciones nos hablan sobre el carácter y la evolución de los personajes, volviendo a aparecer posteriormente la primera de ellas en una de las escenas más tensas de la película. Si bien la idea original, la basada en una *title song* de título “A bull by the tail”, no contemplaba más que una canción en aquella, a la postre, mítica escena, ni proponía momentos diegéticos como los de Dude cantando en la ducha o este y Colorado silbando por la calle, lo cual reducía en mucho el porcentaje de música diegética⁶⁴³. Esta circunstancia, que a primera vista puede parecer anecdótica, habla de la evolución de la música cinematográfica y de la voz de un director, Hawks, que no se conformaba con lo tradicional.

Por otra parte, la búsqueda de realismo musical que caracteriza a los westerns de Hawks en los que trabajó Tiomkin hacía necesario reflejar la música de la época interpretada por sus propios protagonistas. De esta forma, en *Río Rojo* podemos escuchar la serenata de un vaquero para tranquilizar al ganado por la noche y las canciones de un baile en la ciudad. En *Río de sangre* son excepcionales las canciones en

⁶⁴¹ Esta circunstancia se ve claramente en el porcentaje de silencio de la segunda parte del metraje: 41.45% en *Río Rojo*, 52.70% en *Río de sangre* y 58.42% en *Río Bravo*, donde todavía en este tramo de la película -debido a la complejidad de los personaje de Dude y Chance- tienen lugar diálogos y escenas significativos que piden ser mostrados sin acompañamiento musical. Así mismo, las secuencias de acción culminantes tienden cada vez más a buscar la tensión en el silencio.

⁶⁴² A la pregunta “¿Puede explicarnos hasta qué punto es oportuno insertar una canción?”, en referencia a Ricky Nelson y la escena en cuestión de *Río Bravo*, Howard Hawks contestó: “Bueno, cuando se estrenó *Río Bravo* en Japón teníamos por un lado una gran película de Ricky Nelson y por otro una peliculilla de John Wayne. Y ganamos un millón más de lo que hubiéramos ganado sin esa escena, así que creo que funcionó bastante bien”. Véase MCBRIDE, Joseph: *Hawks...*, op. cit., p. 145.

⁶⁴³ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Estimating screenplay. Jan 30, 1958.
USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Final screenplay. Feb 26, 1958.

francés, una certera referencia histórica a los inmigrantes franceses que quedaron en San Luis después de que en 1803 el presidente Jefferson adquiriera la ciudad como parte de la compra de Luisiana a Francia. También allí podemos escuchar varias canciones tradicionales americanas tocadas en los diferentes locales, así como contemplar un pequeño *minstrel show*. Tan solo *Río Bravo* evita la contextualización a través de la diégesis, limitándose a presentar en pantalla a una banda mariachi tocando la mítica versión del “Degüello” compuesta por Tiomkin⁶⁴⁴. Un tema que, inicialmente, estaba planteado para el piano⁶⁴⁵, y al que Tiomkin otorgó un carácter tanto específico –de la propia atmósfera de la película-, como contextual, ayudando al espectador a situar la acción en un lugar cercano a la Frontera.



Figura 5.2: La música diegética en los westerns de Howard Hawks: el vaquero Dan (Harry Carey Jr.) cantando al ganado la canción “I ride an old paint” en *Río Rojo* (1948); La Badie (Hneri Letondal) con su acordeón cantando la canción en francés “Quand Je rêve” en *Río de sangre* (1952); y Dean Martin, Ricky Nelson y Walter Brennan en *Río Bravo* (1959), cantando “My rifle, my pony and me”.

⁶⁴⁴ Tiomkin confirmó mediante una carta oficial que su versión de “Degüello” era totalmente original. Fechada en 1960, la carta podría pertenecer a la producción de *El Álamo*. USC, Warner Bros. Archive, Río Bravo, Box 2, f. 1057. Letter from Tiomkin about “Deguello”. Jan 18, 1960.

⁶⁴⁵ USC, Warner Bros. Archive, Río Bravo, Box 2, f. 2203. Estimating screenplay. Jan 30, 1958, p. 53. USC, Warner Bros. Archive, Río Bravo, Box 2, f. 2203. Final screenplay. Feb 26, 1958, p. 58.

3. Uso limitado de la falsa diégesis y la música anempática: el primer recurso aparece tan solo en *Río de sangre*, pues su uso por parte de Tiomkin se concentra principalmente entre 1952 y 1957⁶⁴⁶, etapa cumbre de su carrera. Aunque el “Degüello” de *Río Bravo*, sin caer en la falsa diégesis, se mueve en la barrera que separa la diégesis de lo incidental, juego engañoso que será una de las claves del posterior spaghetti western. En cuanto a la música anempática, aparece solo en *Río Bravo*, el único de los tres westerns que pertenece al subgénero psicológico, donde este es uno de los recursos clave.

4. Música preexistente: como ocurría con la música diegética, el empleo de temas preexistentes responde a esa búsqueda de realismo por parte de Hawks⁶⁴⁷. Por ello, *Río de sangre* –western muy propicio a la contextualización y que contiene una larga secuencia en la ciudad de San Luis- presenta un porcentaje mucho más elevado que las otras películas. En *Río Rojo*, el hecho de contar la historia de la conducción de ganado no daba lugar a mucha música preexistente, más que la que escuchamos para apaciguar al ganado y en la fiesta de la ciudad. Sin embargo, Kathryn Kalinak considera estas canciones un elemento importante en un western que, pese a estar rodado en los exteriores de Arizona, utiliza mucho el sistema de pantalla trasera⁶⁴⁸. En *Río Bravo*, por su parte, el contexto viene dado por el estilo musical y la instrumentación aplicados a las composiciones de Tiomkin, como es el caso de “Degüello” y algunos temas incidentales de sabor mexicano, lo cual hace las veces de música necesaria.

Si a los westerns de Tiomkin añadimos los otros dos que dirigió Howard Hawks –con música de Nelson Riddle (*El Dorado*, 1966) y Jerry Goldsmith (*Río Lobo*, 1970)- y analizamos los datos, se sigue dando dicha progresión en los porcentajes con muy pocas variaciones (Tabla 5.2). Esta circunstancia evidencia que la tendencia observada en los westerns de Hawks pertenece más a la evolución de la música cinematográfica como tal y a la evolución del estilo y el gusto musical del director, que a los propios compositores que tomaron parte en ellos, incluido Tiomkin. De hecho, mientras que *Río Rojo* y *Río de sangre* pertenecen a la etapa clásica del género, dominada por John Ford; *Río Bravo*, *El Dorado* y *Río Lobo*, se encuadran en la fase revisionista, más asociada

⁶⁴⁶ Véase el apartado sobre la falsa diégesis en el capítulo 4.

⁶⁴⁷ Un ejemplo de esta obsesión es el proceso de reproducción de la película *Tierra de faraones*. Véase BECKER, Jacques, RIVETTE, Jacques y TRUFFAUT, François: “Entrevista con Howard Hawks”. En AA.VV: *Lang, Hawks, Hitchcock*. Editorial Fundamentos, Colección Arte, 1999, pp. 38-39.

⁶⁴⁸ KALINAK, Kathryn: “Scoring the West...”, op. cit., p. 160.

con Pekinpah y con el western italiano⁶⁴⁹. Esta evolución, unida al cambio musical que comenzó con *Río Bravo* dentro del género⁶⁵⁰, y al desarrollo de la música cinematográfica en general –jazz, rock...-, que derivó en el despido de Tiomkin en *¡Hatari!*, acaba por confirmar dicha hipótesis.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Río Rojo</i>	46.65%	53.35%	3.68%	11.46%	84.86%	3.36%	-
<i>Río de Sangre</i>	56.19%	43.81%	16.78%	5.34%	77.87%	10.84%	-
<i>Río Bravo</i>	53.35%	46.65%	25.56%	-	74.44%	5.88%	2.65%
<i>El Dorado</i>	66.71%	33.29%	47.92%	-	52.08%	36.92%	38.31%
<i>Río Lobo</i>	67.62%	32.38%	10.86%	-	89.14%	1.42%	1.18%
Media:	58.10%	41.90%	20.96%	3.36%	75.68%	11.68%	8.43%

Tabla 5.2: Porcentajes musicales de todos los westerns dirigidos por Howard Hawks con música de Dimitri Tiomkin, los tres primeros, de Nelson Riddle el cuarto y de Jerry Goldsmith el quinto. Fuente: elaboración propia.

También son ilustrativos los datos obtenidos del análisis de las otras películas en las que Tiomkin trabajó para el director (Tabla 5.3). En ellas -todas de diferente género- se comprueba que ni Hawks ni Tiomkin tenían reparos en utilizar el silencio de manera extensiva, ni en llenar la banda sonora de canciones preexistentes y de carácter diegético. Ello ayuda a comprender la buena relación música-silencio empleada en sus westerns, así como el buen olfato a la hora de insertar música diegética y preexistente en los mismos.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Solo los ángeles tienen alas</i>	80.92%	19.08%	75.45%	-	24.55%	75.45%	-
<i>El enigma de otro mundo</i>	78.66%	21.34%	20.29%	-	79.71%	20.29%	5.78%
<i>Tierra de faraones</i>	8.06%	91.94%	3.89%	13.60%	82.52%	-	-
Media:	55.88%	44.12%	33.21%	4.53%	64.26%	31.91%	1.93%

Tabla 5.3: Porcentajes musicales de otras películas dirigidas por Howard Hawks con música de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

Es interesante comparar los dos últimos westerns de Hawks con *Río Bravo*, ya que los tres están estrechamente relacionados desde el punto de vista dramático⁶⁵¹. En

⁶⁴⁹ RYALL, Tom: “Hawks and the...”, op. cit., p. 99.

⁶⁵⁰ KALINAK, Kathryn: “Scoring the West...”, op. cit., p. 165.

⁶⁵¹ Pese a las similitudes evidentes, Howard Hawks negaba que *El Dorado* y *Río Lobo* fueran remakes de *Río Bravo*: “No eran remakes. ¿Has leído a Hemingway alguna vez? ¿Has encontrado similitudes entre sus historias? Hemingway siempre se plagiaba a sí mismo. Él siempre escribía un cierto tipo de cosas en

ellos, la tendencia anteriormente comentada se tronca en tres elementos en directa correspondencia entre sí: la música incidental, la diegética y la preexistente. En *Río Bravo*, debido a la función del “Degüello”, la música diegética juega un papel imprescindible. Sin embargo, es *El Dorado* el que contempla el valor más elevando de dicho elemento, quedando *Río Lobo* muy por debajo al desarrollarse la historia en mayor medida en las casas de los personajes y en la cárcel que en los *saloons* y cantinas. Si a estos valores contrastamos los de música preexistente, comprobamos como, en términos relativos -respecto al valor de música diegética-, es *Río Bravo* el que hace un menor uso de ella. Todo ello revela un uso más efectivo y necesario de la música original por parte de Tiomkin, así como un empleo más eficaz -dramáticamente hablando- de la música diegética en *Río Bravo*. El uso de la música de *saloon* con carácter anempático -recurso del que se abusa en *El Dorado* y único existente en estos términos en *Río Lobo*- además de tradicional, pocas veces se hace necesario más que para asentar el concepto de lugar y espacio. El “Degüello” soluciona de un disparo ambos inconvenientes. Por algo *Río Bravo* era el preferido de Howard Hawks⁶⁵².

La colaboración de Hawks y Tiomkin en el western ha dejado dos de las películas clave del género, cuya música supuso un hito dentro del mismo. La tercera, *Río de sangre*, ha pasado más desapercibida en la historia del cine⁶⁵³. Su temática es más arriesgada, casi única en su especie junto con *Más allá del Missouri* (William A. Wellman, 1951) y, lo que es más importante, su estreno coincidió con el de *Solo ante el peligro*⁶⁵⁴. Sin embargo, obviar su banda sonora es pasar por alto un momento importante en la carrera de Tiomkin, en el que se estaba produciendo una transición⁶⁵⁵.

lo que era bueno. Si hacemos una película de gran éxito, que a la gente le gusta, nos inclinamos a querer hacer una versión diferente de la misma película. Y si el director tiene una historia que le gusta contar, en muchas ocasiones ve la película y dice, ‘La podría hacer mejor y la hiciera otra vez’, así que la hice otra vez [...] de manera diferente”. Citado por MCBRIDE, Joseph: *Hawks...*, op. cit., p. 152.

⁶⁵² Hawks afirmaba: “Vimos que les gustaba *Río Bravo*, y curiosamente, creo que les gustó más *El Dorado*. Aunque pienso que *Río Bravo* es mejor película”. Citado por MCBRIDE, Joseph: *Hawks...*, op. cit., p. 152.

⁶⁵³ Prueba de ello es la carta que Luis Sáez, propietario de la distribuidora Exclusivas Diana, enviaba al director general de cinematografía y teatro con motivo de la recepción de *Río de Sangre* en España. En dicha carta se exponía lo siguiente: “Que habiendole sido clasificada en primera categoría, a efectos de Aduana, la película de procedencia norteamericana, “RÍO DE SANGRE”, la cual considera de ínfima categoría, pues esta es la fecha que no ha podido encontrar local de estreno para la misma, dada su baja comercialidad, pues se trata de una película antigua, que más bien tiene carácter de documental”. AGA, Expediente de censura cinematográfica. “Río de sangre”, Caja 36, 03500-13013. Carta de Luis Sáez al director general de Cinematografía y Teatro. 12 de febrero, 1955.

⁶⁵⁴ *Solo ante el peligro* se estrenó en Estados Unidos el 30 de Julio de 1952. Solo veinte días después, el 19 de agosto, lo hacía *Río de sangre*. Fuente: <http://www.imdb.com> (Consultada el 25/01/2016).

⁶⁵⁵ Tal ha sido el olvido de esta película y su música que la banda sonora nunca se llegó a editar, apareciendo tan solo una suite en el recopilatorio *Lost Horizon (The Classic Film Scores Of Dimitri Tiomkin)*, editado en 1978 por RCA Records y reeditado posteriormente en 1991 y 2010.

En cuanto a la aportación de cada uno, es clara la participación de Hawks en el apartado musical. Aspecto que se siente no solo en muchas de las decisiones más importantes – rescate y nueva versión de la canción “Settle down” de *Río Rojo* para *Río Bravo*, versión original del “Degüello”, o protagonismo cantante de Dean Martin, entre otras-, sino en la evolución de la concepción musical de sus películas. No obstante, Tiomkin aportó su estilo, imaginación e implicación, sin los cuales la música de estos westerns, y del western en general, no hubiera sido la misma.

5.2. Fred Zinnemann

“Me encantó trabajar con él. Es comunicativo, extravagante, generoso, divertido y muy, muy ruso en el mejor sentido de la palabra. Una especie de calidez enorme emana de él. También tiene una gran capacidad de supervivencia”⁶⁵⁶.

Tiomkin trabajó con Fred Zinnemann en tres ocasiones. En el drama post-Segunda Guerra Mundial *Hombres* (1950) y en los westerns *Solo ante el peligro* (1952) y *Tres vidas errantes* (1960). Aunque visto desde nuestra perspectiva actual pueda parecer sorprendente, Zinnemann no pensó en Tiomkin para *Solo ante el peligro*. La experiencia de *Hombres*, cuya música el director consideró demasiado dramática⁶⁵⁷, le hizo tener reservas sobre su contrato por parte del productor Carl Foreman⁶⁵⁸. El resultado ya lo conocemos: Oscar a mejor banda sonora y a mejor canción, mucho dinero y un giro radical en la historia de la música de cine. Más tarde volvería a contar

⁶⁵⁶ Fred Zinnemann citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 37.

⁶⁵⁷ “Pensé que era demasiado dramática y en ocasiones no dejaba a la película contar su propia historia [...] Lo sentía por él pero sentía que su música dañaba al película”. Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 37.

⁶⁵⁸ “Le conocía desde hace tiempo, antes de ir al ejército. Y Carl Foreman le conoció en la Unidad Capra. Por tanto era la elección natural para las películas que hice tras la guerra”. Véase ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 33.

con él -esta vez por iniciativa propia- para *Tres vidas errantes*. Y aun así, Zinnemann seguiría pensando que Tiomkin tendía a sobrepasarse en sus composiciones⁶⁵⁹.



Figura 5.3: Fotografía de Fred Zinnemann con dedicatoria y firma del director a Dimitri Tiomkin: “For Dimi with love. Fred Zinnemann”. Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

El director austriaco era un enamorado del cine documental y quizás por ello tenía un concepto diferente de la música. Pese a que los estudios mandaban, siempre intentó retener la grandilocuencia y dejar trabajar a las imágenes⁶⁶⁰. Este aspecto se observa claramente en las dos partituras que nos ocupan, donde la instrumentación y los

⁶⁵⁹ “No creo que escribiera bien para películas fuertemente realistas. Él era glamuroso. Muy a menudo tomaba una parte de la música, salía fuera de control y se sobrepasaba en muchas escenas”. Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 36.

Esta misma opinión persiguió a Tiomkin durante toda su vida. Ya en 1938, una nota del periódico *Hollywood Spectator* tachaba sus arreglos para *El gran vals* (Julien Duvivier, Victor Fleming y Josef von, 1938) de lujosos y demasiado elaborados. AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. Note from Ussler. *Hollywood Spectator*. Nov 26, 1938.

Así mismo, en el artículo sobre su muerte publicado en *Los Angeles Times*, el periodista Burt Folkart calificaba su música como ostentosa. AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. FOLKART, Burt: “Dimitri Tiomkin, 85, prolific composer for films, die”. *Los Angeles Times*, Nov 14, 1979, (s.p.).

⁶⁶⁰ Zinnemann tuvo varias disputas respecto a la música de *Historia de una monja* (1959) a causa de su reticencia a incluir un final musical apoteósico: “Warner me dijo: ‘¿Por qué no quieres música al final?’, y yo contesté: ‘¿Por qué quieres música?’ Warner dijo: ‘Porque todas las películas de Warner Brothers tienen música al final’ [...] Yo dije: ‘Si tienes música triunfal al final, significa que Warner Brothers está feliz de que la monja haya dejado el convento. Si tienes música pesimista, dices que Warner Brothers se arrepiente y está triste por su ida. ¿De verdad quieres tomar partido?’ Incluso Warner se retractó”. Citado por SINYARD, Neil: *Fred Zinnemann...*, op. cit., pp. 83-84.

matices evitan la exageración. En *Solo ante el peligro* se eliminó casi por completo la sección de cuerdas y se optó por el inicio y final en *pianissimo* ya utilizado dos años antes en *Hombres*; mientras que en *Tres vidas errantes* el *pianissimo* se convierte en el matiz dominante, acompañando a la tranquilidad de la historia, y el acordeón y la armónica se alzan como instrumentos principales. También hay que tener en cuenta la apertura de Zinnemann en el campo musical y la confianza de los productores Stanley Kramer y Carl Foreman en Tiomkin, sin lo cual no hubiera sido posible la experimentación.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Solo ante el peligro</i>	27.76%	72.24%	7.28%	10.59%	82.11%	2.48%	-
<i>Tres vidas errantes</i>	62.62%	37.38%	17.32%	-	82.68%	57.39%	-
Media:	45.19%	55.81%	12.30%	5.30%	81.90%	29.94%	-

Tabla 5.4: Porcentajes musicales de los western de Fred Zinnemann con música de Dimitri Tiomkin.
Fuente: elaboración propia.

Al tratarse de películas tan diferentes hay que tener en cuenta varios factores. En primer lugar, el subgénero al que pertenecen. Mientras que *Solo ante el peligro* es un western psicológico en toda regla, donde la música juega un papel importante en el desarrollo de los personajes y situaciones, así como en la continuidad de un montaje extremadamente fragmentado; *Tres vidas errantes* es, ante todo, un western romántico, pero con altas dosis de comedia, lo cual lo asimila al grupo del western romántico, principalmente en el porcentaje de música y silencio (Fig. 5.4).

El elemento que más directamente relaciona estas películas es la música incidental, que en ambas se sitúa en el 82%, porcentaje por debajo de la media de todos los subgéneros analizados. Sin embargo, esta circunstancia se justifica de forma diferente en cada una según su empleo de la música diegética. Así, en *Solo ante el peligro* no es precisamente la música diegética pura la que se impone⁶⁶¹, sino la falsa diégesis dada por el omnipresente reloj. No es la búsqueda de realismo, por tanto, la que impera, como sí lo hace en *Tres vidas errantes*, donde encontramos silbidos de ocio, canciones de borrachos y mujeres pianistas. Es ese mismo realismo el que rechaza el uso de la falsa diégesis en esta última.

⁶⁶¹ De hecho, con un 7.28% se coloca entre los que menor porcentaje de la misma presentan, junto con *Ataque al carro blindado* (2.74%), *El último tren de Gun Hill* (5.58%), *Río Rojo* (7.04%) y *La gran prueba* (7.17%)

En cuanto a la música preexistente, el amplio rango de diferencia es debido a que en *Tres vidas errantes* Tiomkin se basó en canciones populares australianas descubiertas por Zinnemann para componer la práctica totalidad de la música⁶⁶².

Fred Zinnemann, pese a las reticencias que tenía hacia el estilo grandilocuente de Tiomkin, le dio la libertad y confianza necesarias que le acabarían convirtiendo en referencia indiscutible del western y de la industria discográfica de la música de cine. No en vano, ambos mantuvieron una sana relación de amistad que puede sustraerse de su correspondencia, entre la cual pueden encontrarse desde elogios del director al compositor hasta felicitaciones de navidad enviadas a aquel por Tiomkin⁶⁶³.

La diferencia entre ambas películas de Zinnemann –y con ella la de su música– reside en factores tales como el subgénero, la búsqueda de realismo, la época y el objetivo perseguido con la misma. Pero, al fin y al cabo, ambas son Zinnemann y Tiomkin.



Figura 5.4: El silencio en los westerns de Fred Zinnemann y Tiomkin: uno de los pocos silencios relevantes de *Solo ante el peligro* (1952), el dilema del pueblo, ayudar o no a su sheriff; y un momento de reflexión del matrimonio Carmody sobre la vida sedentaria o la nómada en *Tres vidas errantes* (1960).

5.3. John Sturges

“Ride on, ride on /
To help, and gone”⁶⁶⁴.

⁶⁶² ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 37.

⁶⁶³ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Zinnemann papers, Dimitri Tiomkin -1955-1979, undated, Box 137, f. 1858. Fred Letter from Fred Zinnemann to Dimitri Tiomkin. March 31, 1955.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Fred Zinnemann papers. Dimitri Tiomkin -1955-1979, undated, Box 137, f. 1858. Christmas card from Dimitri Tiomkin to Fred Zinnemann (s.f.).

⁶⁶⁴ Letra de la canción de *Duelo de titanes*.

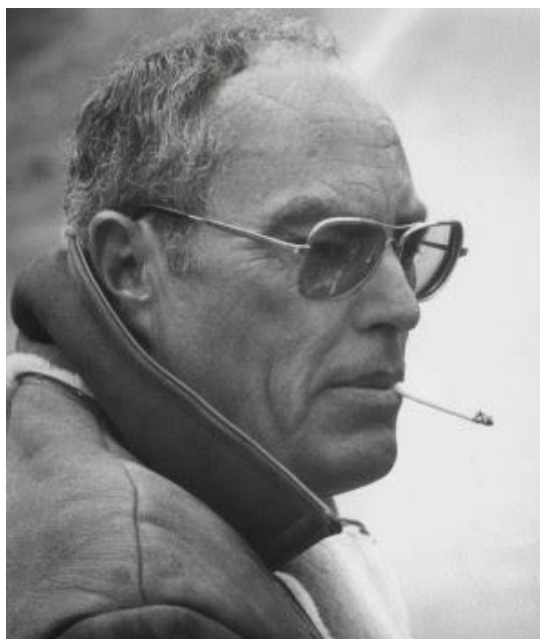


Figura 5.5: El director John Sturges, para quien Dimitri Tiomkin compuso algunas de sus mejores bandas sonoras.

Junto a John Sturges, Tiomkin crearía algunas de sus bandas sonoras más famosas: la excelente *Duelo de titanes* (1957) y la oscarizada partitura de *El viejo y el mar* (1957). Luego repetiría en el western con *El último tren de Gun Hill* (1959) cuya música -de las partituras más oscuras de Tiomkin- no alcanzaría la fama de sus antecesoras. Sí lo haría, y de qué manera, su siguiente western -esta vez sin Tiomkin⁶⁶⁵- *Los siete magníficos* (1960), que coronó a Elmer Bernstein como nuevo referente de la música del western. Música, éxito y John Sturges parecen, pues, ir de la mano. La clave de este acierto la desvela Elmer Bernstein: “John Sturges se comunica con sus compositores a través de su amor y entusiasmo innato por la música de cine y de su conocimiento de qué puede hacer la música por una película. Intelectualiza menos que Alan Pakula y Robert Mulligan, y es mucho menos específico que DeMille en pedir exactamente lo que quiere. No hay nada más emocionante que escuchar a John Sturges

⁶⁶⁵ Debido a la negativa de Sturges de basar de nuevo la banda Sonora en una canción. Por entonces, la moda Tiomkin empezaba su periplo descendente. Prueba de ello son las palabras del crítico de cine de *The New York Times*, Bosley Crowther: “Presentamos una firme protesta contra el negocio de comenzar los westerns con una balada y tres jinetes acercándose desde una colina, en una clara imitación de lo que ya hizo (el compositor) en *Solo Ante el Peligro*. Y contra la aún más imitada convención de intercalar versos a lo largo de la película, cantados por Frankie Laine, es para temblar”. Véase CROWTHER, Bosley: “Screen: 'Gunfight at the O.K. Corral'; New Film at Capitol Builds to Climax”. *The New York Times*, May 30, 1957. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9801E2DC1731E63ABC4850DFB366838C649EDE> (Consultada el 11/06/2015).

contarte la historia de una película, porque lo hace con tal entusiasmo que es algo inspirador para el compositor”⁶⁶⁶.

Ambos westerns –*Duelo de titanes* y *El último tren de Gun Hill*- siguen un mismo esquema musical basado en el desarrollo del concepto de *Solo ante el peligro*. A ello se añade que los dos pertenecen de forma indiscutible al subgénero del western psicológico. Pese a ello, los datos obtenidos mediante el análisis de varios westerns de Sturges revelan una parte importante de la personalidad del cineasta (Tablas 5.5 y 5.6).

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Duelo de titanes</i>	51.76%	48.24%	10.55%	-	89.45%	10.05%	2.29%
<i>El último tren de Gun Hill</i>	47.80%	52.20%	5.58%	-	94.42%	5.58%	5.58%
Media:	49.78%	50.22%	8.06%	-	91.94%	7.81%	3.94%

Tabla 5.5: Porcentajes musicales de los westerns de John Sturges con música de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

En las partituras de Tiomkin, la música y el silencio se reparten a partes prácticamente iguales, evidenciando la mejora del procedimiento utilizado en *Solo ante el peligro* y *Soplo salvaje* -donde la música se alzaba muy claramente sobre el silencio-, a la vez que su pertenencia al grupo de westerns de Sturges, para los que la media es muy similar. Por otra parte, los porcentajes de música incidental son los más altos de los pertenecientes al subgénero psicológico, cuya media superan en diez puntos⁶⁶⁷. Una característica que parece propia del director, y que parece incrementarse con los años. La falsa diégesis y la música anempática (Fig. 5.6), recursos bastante comunes en este tipo de westerns donde la psicología del protagonista es un aspecto imprescindible, entran en el rango calculado para los westerns del director, cuyos valores son bajos e incluso inexistentes, una circunstancia que puede deberse a esa forma menos intelectual de ver la música de cine a la que se refería Elmer Bernstein⁶⁶⁸.

⁶⁶⁶ BERNSTEIN, Elmer: “On Film...”, op. cit., p. 8. El especial sentido para música del que habla Bernstein es enumerado por Carlos Colón como una de las características del cine del director: “Las películas de Sturges, además de convertirse en leyendas del cine popular, de ser muy entretenidas [...] y estar muy bien dirigidas, se benefician del exquisito gusto que tenía para elegir a los músicos, elementos esenciales para el éxito y la perdurabilidad en la memoria de sus películas: ¿O no recuerdan al André Previn de los títulos de crédito de *Conspiración del silencio*, el Ok Corral de Dimitri Tiomkin cantado por Frankie Laine en *Duelo de titanes*, la marcha de *La gran evasión* o el tema principal de *Los siete magníficos*, ambos de Elmer Bernstein?”. Véase COLÓN, Carlos: “Siguen siendo siete, pero magníficos...”. *Diario de Sevilla*, 25 de septiembre, 2016, p. 51.

⁶⁶⁷ Véase la tabla del apartado dedicado a los subgéneros en capítulo 4.

⁶⁶⁸ Por intelectual, Bernstein se refería a la capacidad de transmitir de qué va la película, tanto desde el punto de vista del guion y la historia, como desde el conocimiento de los personajes y su situación dentro de la sociedad. Véase BERNSTEIN, Elmer: “On Film...”, op. cit., p. 8.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Mares de arena</i>	49.42%	50.58%	26.65%	-	74.35%	-	-
<i>Fort Bravo</i>	52.02%	47.98%	33.90%	8.00%	58.11%	19.19%	5.28%
<i>El sexto fugitivo</i>	55.04%	44.96%	6.74%	-	93.26%	-	-
<i>Duelo de Titanes</i>	51.76%	48.24%	10.55%	-	89.45%	10.05%	2.29%
<i>El Último Tren a Gun Hill</i>	47.80%	52.20%	5.58%	-	94.42%	5.58%	5.58%
<i>Los siete magníficos</i> ⁶⁶⁹	34.11%	65.89%	1.85%	1.92%	96.23%		
<i>La hora de las pistolas</i>	42.99%	57.01%	0.75%	-	99.25%	-	0.68%
Media:	47.58%	52.40%	12.28%	1.42%	86.44%	4.97%	1.88%

Tabla 5.6: Porcentajes de algunos de los westerns de John Sturges: *Mares de arena* (1949) con música de Arthur Morton; *Fort Bravo* (1953) con música de Jeff Alexander, *El sexto fugitivo* (1956) con música de Herman Stein, *Duelo de titanes* (1957) y *El último tren de Gun Hill* (1957) con música de Dimitri Tiomkin; *Los siete magníficos* (1960) con música de Elmer Bernstein; y *La hora de las pistolas* (1967) con música de Jerry Goldsmith. Fuente: elaboración propia.

John Sturges y Tiomkin formaron un equipo excepcional. Podría decirse que al nivel del formado con Howard Hawks. Si bien los valores numéricos parecen adecuarse a un cierto estilo del director, la forma de concebir las bandas sonoras de *Duelo de titanes* y *El último tren de Gun Hill* y el uso de la instrumentación es total y exclusivamente de Tiomkin, pues en ninguno de los otros se observa un estilo similar. Ambas cosas: marca de estilo y apreciación de las habilidades propias de cada compositor, son características de John Sturges. Pese a que sus westerns no ganaron un Oscar -como sí lo hizo la banda sonora de *El viejo y el mar*⁶⁷⁰-, contribuyeron a pulir una forma de entender la música que el mismo Tiomkin había convertido en tendencia unos años antes. Y pese a las críticas de un sistema demasiado repetitivo, muchos autores están de acuerdo en que *Duelo de titanes* supone la cumbre del personal estilo western de Dimitri Tiomkin⁶⁷¹.

⁶⁶⁹ Fuente de los datos: JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Del Japón Feudal...”, op. cit., p. 160.

⁶⁷⁰ Tiomkin consideraba esta su mayor desafío. Véase TIOMKIN, Dimitri: “Writing symphonically...”, op. cit., p. 26.

⁶⁷¹ PALMER, Christopher: *The Composers...*, op. cit., p. 144; PALMER, Christopher: “Dimitri...”, op. cit., p. 79; BLAKE, Michael F: *Hollywood and the O.K. Corral: Portrayals of the Gunfight and Wyatt Earp*. McFarland & Company, Jefferson, 2007, p. 118; HISCHAK, Thomas S: *The encyclopedia of film composers*. Rowman & Littlefield, New York, 2015, p. 673.



Figura 5.6: La música anempática en *Duelo de titanes* y *El último tren de Gun Hill* (1959): Doc Holliday (Kirk Douglas) en busca de la venganza, mientras de los locales por los que va pasando va saliendo música alegre; y Rick Belden ahogando sus penas en el *saloon*.

5.4. William Wyler

“Hice unos 40 westerns. Solía pasar las noches intentando pensar nuevas formas de subir y bajar de un caballo”⁶⁷².



Figura 5.7: Dimitri Tiomkin con William Wyler. Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

El forastero (1940) fue el principio de lo que se convertiría en una enorme carrera en el género del Oeste. Tiomkin se inició en el western con William Wyler.

⁶⁷² William Wyler. “William Wyler biography”. *IMDb*. http://www.imdb.com/name/nm0943758/bio?ref=nm_ov_bio_sm (Consultada el 27/01/2016).

Antes de esa fecha, lo más parecido que había hecho era *Lobos del norte* (Henry Hathaway, 1938), para la que investigó a fondo la música de los indios. Partía, pues, de cero. Se internaba en un terreno ajeno, la historia americana, sin saber las consecuencias.

Curiosamente, aquel que se convertiría en referente no empezó con buen pie en el western. Muchos de sus temas para *El forastero* fueron arreglados por Alfred Newman⁶⁷³. Y aun así, muchos años después, Wyler –en un gesto parecido al de Fred Zinnemann– contaría con él para *La gran prueba* (1956), cuyo resultado fue más que excelente musicalmente hablando, aunque no exento de disputas. Pese a todo, Wyler volvería a requerirle una vez más para *Horizontes de grandeza* (1959). Sin embargo, un ocupado Tiomkin –o quizás un Tiomkin a la defensiva ante la posibilidad de más problemas–, rechazó el ofrecimiento⁶⁷⁴. Y es que la relación de compositor y director debió ser difícil. Tras los cambios en *El forastero*, *La gran prueba* se presentó como una continua lucha. Jack Wallace, editor asistente en aquella, cuenta cómo Wyler quería controlar qué tipo de música había que componer para la película y dónde debía ir, además de los muchos cortes, reescrituras y cambios realizados una vez compuesta la música, que obligaban a cambiar una y otra vez las partituras⁶⁷⁵. Esta circunstancia es importante a la hora de analizar los datos en términos cuantitativos, cuyos porcentajes se deben, según lo entendido, al director. Al menos Tiomkin nos dejó la belleza de sus melodías.

⁶⁷³ Las razones del contrato de Tiomkin y la decisión de contratar posteriormente a Alfred Newman no están claras. Quizás tuvo algo que ver el productor Samuel Goldwyn, quien consideraba a Newman un genio desde que lo conociera por recomendación de Irving Berlin, y había contado con él para otras producciones anteriores como el western *El Vaquero y la Dama* (H.C. Potter, 1938) y algunas dirigidas por Wyler como *Desengaño* (1936), *Callejón sin Salida* (1937) o *Cumbres Borrascosas* (1939).

⁶⁷⁴ WHITMER, Mariana: *Jerome Moross's...*, op. cit., pp. 71-72.

⁶⁷⁵ Wyler quería controlar todo el proceso: “Tan pronto como Wyler, el director, dejó claro que él sería el único responsable de las decisiones relativas a la música, Tiomkin dejó caer una serie de injurias que superaban todo lo que yo había oído en mi vida, incluso en mis cuatro años como infante de marina durante la Segunda Guerra Mundial. Dimitri estaba dispuesto a matar a casi todo el mundo en la habitación con la posible excepción de un servidor. ‘¿Vas a decirme dónde quieres mi música en tu pésima, apestosa, *% @) \$ ^! * #% @! película? ¿Por quién me tomas? He estado escribiendo la música en mi cabeza para la película de mierda desde que me diste ese espantoso guion y la estúpida novela en que se basa. ¿Quieres decirme dónde necesita música?’ [...] Wyler se quedó perplejo”.

Los cambios también fueron un problema: “William Wyler es un director que no para de retocar sus películas. Cada día tenía una nueva idea. Dimitri le dijo un día: ‘Solo dame la *#!@#*%##* película, y deja de cambiarla. Cuando tú cambias la película, yo tengo que cambiar mi música’. Willy le dijo despectivamente, ‘Seguro, seguro, bien’, y luego iba y hacía más cambios”. Véase WALLACE, Jack: “Dimitri Tiomkin as I remember him”. Véase *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, May, 2013. <http://www.dimitritiomkin.com/5427/may-2013-dimitri-tiomkin-as-i-remember-him/> (Consultada el 26/01/2016) Y aun así, Tiomkin reconocía el buen gusto musical de Wyler. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 242.

A simple vista, los datos son muy similares (Tabla 5.7). Se diría que en dieciséis años, desde 1940 a 1956, Wyler no cambió su concepto musical. La música no supera el 50% del metraje, revelando una importancia mesurada y relacionando ambos westerns con el subgénero cómico, del que también participan en sentido dramático. También son prácticamente calcados los porcentajes de música incidental, con la diferencia de que la diégesis se reparte con la falsa diégesis tan solo en *La gran prueba*. Los datos que más difieren son la música preexistente y la anempática (Fig. 5.8), las cuales van en este caso unidas, ya que la práctica totalidad de los temas preexistentes de *El forastero* tienen carácter anempático.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>El forastero</i>	51.90%	48.10%	11.00%	-	89.00%	10.37%	9.50%
<i>La gran prueba</i>	51.15%	48.85%	7.17%	4.00%	88.83%	1.32%	-
Media:	51.53%	48.48%	9.09%	2.00%	88.92%	5.85%	4.75%

Tabla 5.7: Porcentajes musicales de los westerns de William Wyler con música de Dimitri Tiomkin.
Fuente: elaboración propia.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>El forastero</i>	51.90%	48.10%	11.00%	-	89.00%	10.37%	9.50%
<i>La gran prueba</i>	51.15%	48.85%	7.17%	4.00%	88.83%	1.32%	-
<i>Horizontes de grandeza</i>	65.34%	34.66%	-	12.34%	87.66%	12.34%	-
Media:	56.13%	43.87%	6.05%	5.45%	88.50%	8.01%	3.17%

Tabla 5.8: Porcentajes musicales de los westerns de William Wyler: *El forastero* (1940) y *La gran prueba* (1956) con música de Dimitri Tiomkin; y *Horizontes de grandeza* (1957) con música de Jerome Moross.
Fuente: elaboración propia.

Si a esos porcentajes le añadimos los de *Horizontes de grandeza*, tercer y último western de Wyler (Tabla 5.8), las diferencias recaen en los valores de música y silencio -la falsa diégesis viene dada por los cambios de volumen durante los diálogos durante la fiesta de compromiso de James McKay (Greopry Peck) y Patricia Terrill (Carroll Baker)-. El porcentaje de música se reduce significativamente sin variación del valor incidental. Un dato interesante en cuanto a que se opone directamente a la media de los calculados para el western épico musicado por Tiomkin (39.54% de silencio y 60.46% de música). Sin embargo, esta disminución de la música ya la observamos en Howard Hawks, cuyos últimos westerns sin Tiomkin marcaban la misma tendencia. Esta circunstancia lleva a señalar la importancia de la evolución de la música cinematográfica que, con *Horizontes de grandeza*, marcaba un nuevo hito en el western, intentando alejarse del estilo del compositor ucraniano.



Figura 5.8: La música anempática y la falsa diégesis en los westerns de William Wyler: el juez Roy Bean (Walter Brennan) tras haber sido obligado a confesar por Harden (Gary Cooper). De fondo, música mexicana de celebración. En la otra imagen, Mattie (Phyllis Love) y Gard (Mark Richman) bailando “Indiana holiday” en la feria. El espectador escucha una orquesta de 82 instrumentos, que no coincide con lo que vemos en pantalla.

El resultado de la colaboración entre Tiomkin y Wyler, pese a todos los problemas, dio buenos y abundantes frutos. La canción “Friendly persuasion” de *La gran prueba* fue nominada a los Oscar y a los Globos de Oro, consiguió el disco de oro y el reconocimiento a mejor canción original por la revista *Downbeat*, y a mejor éxito del año por *Radio-Television Daily*⁶⁷⁶. Al final, las peleas merecieron la pena.

5.5. John Wayne

“Nunca pensé otra cosa que en pedirle a Tiomkin que compusiera la banda sonora”⁶⁷⁷.

Tiomkin y John Wayne coincidieron en varias ocasiones antes de *El Álamo: Río Rojo, Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954) y *Río Bravo*. Posteriormente lo harían en *El fabuloso mundo del circo*⁶⁷⁸. Coincidencia o no, todas las bandas sonoras de estas películas fueron exitosas a su manera. *Río Rojo* y *Río Bravo* por su influencia, la segunda además por su éxito comercial; *Escrito en el cielo* supuso el segundo Oscar de Tiomkin a mejor banda sonora, y *El fabuloso mundo del circo* el último de su carrera a mejor canción por “Circus world”. John Wayne, para su debut como director, no

⁶⁷⁶ Para el listado de todos los premios conseguidos por Dimitri Tiomkin véase <http://www.dimitritiomkin.com/awards/> (Consultada el 10/03/2017).

⁶⁷⁷ John Wayne citado por MUNN, Michael: *John Wayne...*, op. cit., p. 215.

⁶⁷⁸ En todas ellas John Wayne participaría como actor, siendo además productor en *Escrito en el cielo*.

podía más que contar con aquel que había conseguido elevar obras maestras aún más alto si cabe mediante la música.

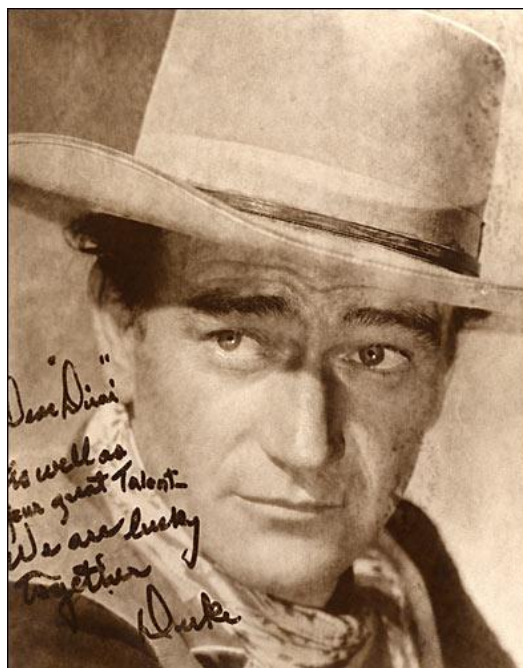


Figura 5.9: Postal de John Wayne dedicada a Dimitri Tiomkin: “Querido Dimi, por tu gran talento, somos afortunados, Duke”. Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

El Álamo era, además, la ocasión perfecta: un western con todos los ingredientes de una gran superproducción épica. Tiomkin había dominado durante toda la década anterior la música del western y era, quizás junto a Miklós Rózsa, el más grandilocuente de los compositores de Hollywood⁶⁷⁹.

Ambos sentían admiración mutua. Wayne no lo pensó dos veces, y ambos se pudieron a trabajar codo con codo en la música de *El álamo*⁶⁸⁰. Tiomkin hablaba de él como uno de los directores con los que más fácil le había sido trabajar pese al cambio que se estaba produciendo en la industria por aquel entonces, donde los directores y productores cada vez tenían más control sobre el proceso creativo de sus películas⁶⁸¹: “Lo conocía desde hace años y admiro su talento y sentido del cine [...] A veces un

⁶⁷⁹ Ya lo decía Fred Zinnemann. Véase ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 36.

⁶⁸⁰ MACGIVERN, Carolyn: *John Wayne. La sombra de un gigante*. Ediciones Jaguar, Madrid, 2007, p. 335.

⁶⁸¹ “Desde 1960, el poder del director se ha ido incrementando año tras año. Ahora el director controla la música –dónde va, cómo se usa, qué tipo de música es- más de lo que lo hacían los productores en los treinta y los cincuenta. Los directores están participando cada vez más en el proceso de composición. Quieren determinar la naturaleza y la causa de la música para sus películas antes de contratar al compositor”. Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 201.

hombre creativo puede ser una gran ayuda”⁶⁸². Y a juzgar por sus palabras, lo fue: “(*El Álamo*) Fue la mayor película en la que había trabajado hasta entonces, y realmente me dio la oportunidad de expandir mi repertorio. Por lo que me decía la gente, yo ya tenía un cierto estilo, pero *El Álamo* expandió mis horizontes y me dio la reputación para poder seguir componiendo películas épicas, que es casi todo lo que hice tras *El Álamo*”⁶⁸³.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>El Álamo</i>	37.13%	62.87%	9.97%	-	90.03%	1.86%	0.91%

Tabla 5.9: Porcentajes de *El Álamo*, único western dirigido por John Wayne, con música de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

El Álamo, como bien decía Tiomkin, reúne todas las características del western épico, también en términos musicales (Tabla 5.9). Destaca principalmente la gran cantidad de música, por encima de la media del western épico (57.96%). Valor solo superado –en términos relativos- por películas como *Retaguardia* (79.20%), *Una bala en el camino* (76.17%), *Solo ante el peligro* (72.24%) o *Duelo al sol* (70.71%). Dentro de la música, la mayor parte tiene carácter incidental, reservándose la diégesis a una pequeña porción de música necesaria y como elemento comercial, un aspecto que Wayne cuidó de forma especial⁶⁸⁴. En cuanto a porcentajes, *El Álamo* anuncia el cambio hacia las películas épicas del final de la carrera de Tiomkin, conformado por: *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963), *El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1964) y *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1964) (Tabla 5.10).

Al igual que el resto de westerns épicos de Tiomkin, la falsa diégesis y la música anempática no son elementos importantes. Tan solo encontramos un pequeño momento donde la música tiene carácter anempático, cuando los texanos, en emboscada hacia el campamento mexicano, pasan por una cantina clandestina donde se escucha flamenco (Fig. 5.10).

⁶⁸² Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 55.

⁶⁸³ Citado por MUNN, Michael: *John Wayne...*, op. cit., p. 216.

⁶⁸⁴ John Wayne siguió la estrategia de Howard Hawks en *Río Bravo*, y dio un pequeño papel al jovencito Frankie Avalon, al que regaló un momento similar al de “Cindy” en aquel western, con la canción “Here’s to the ladies” (Aunque en la versión final esta escena fue suprimida, dejando el resto de escenas de Avalon, al que Wayne consideraba un chico con mucho talento). Además de él, contrató a otros grupos y cantantes famosos como Marty Robbins y su grupo The Brothers Four para interpretar los temas en la versión comercial de la banda sonora.



Figura 5.10: La música anempática en *El Álamo* (1960): emboscada de los texanos. Camino al campamento mexicano, intentando no ser vistos, pasan por una cantina clandestina donde una bailaora se mueve al son del flamenco. El carácter anempático de la escena se refleja en la frase de Beekeeper (Chill Wills) mientras todos, con el agua hasta el cuello y cuchillo en mano, intentan pasar desapercibidos: “Con lo bien que estaría yo sentado en medio de ese tablado”.

Wayne no repitió con Tiomkin en su segunda y última película como director, *Boinas verdes* (1968), que por aquel entonces se encontraba componiendo la música de *Catalina la grande* (Gordon Flemyng, 1968). Para ella contó con Miklós Rózsa, quien personalmente reconocía que no fue precisamente Wayne quien pidió su presencia, pues tenía una opinión totalmente diferente en cuanto a la música de cine. A Rózsa no le gustaban las canciones, mientras que Wayne era totalmente afin a Tiomkin en este sentido⁶⁸⁵.

De todos los directores con los que trabajó Tiomkin parece que fue John Wayne el que mejor supo entenderle, y viceversa. La música de *El Álamo* es totalmente “tiomkiniana”: en el sentido de grandeza, en el uso de las canciones y el leitmotiv, y en la distribución de los valores musicales, los cuales encajan perfectamente con el resto de sus composiciones para el western. Pero es también producto del espíritu de John Wayne para quien, según su hija Aissa: “hacer *El Álamo* se convirtió en la forma de combatir (en la Segunda Guerra Mundial) de mi padre. Más que una obsesión, fue el proyecto más intensamente personal de su carrera”⁶⁸⁶.

⁶⁸⁵ “Creo que fue Mervin LeRoy quien convenció a Wayne para contar conmigo. No me hizo ningún favor. No me gustaba la película, pero he escrito para otras muchas películas que no me gustan”. En cuanto a las canciones: “Había un tema popular llamado “The ballad of the green berets” y Wayne dijo que lo quería. Siempre he odiado las canciones en las películas [...] por lo que le dije a Wayne, ‘No puedes hacer que las Fuerzas Especiales canten la canción, no solo estaría anticuado, sino que sería de mal gusto’. Él dijo, ‘A la gente le gustan las canciones y ayudará a vender la película’. Citado por MUNN, Michael: *John Wayne...*, op. cit., 281.

⁶⁸⁶ WAYNE, Aissa y DELSOHN, Steven: *John Wayne: My Father*. Taylor Trade Publishing, Maryland, 1998, p. 46.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>El Álamo</i>	37.13%	62.87%	9.97%	-	90.03%	1.86%	0.91%
<i>55 días en Pekín</i>	38.42%	61.58%	11.12%	3.31%	85.56%	6.92%	-
<i>La caída del Imperio Romano</i>	39.30%	60.70%	-	10.82%	89.18%	-	-
<i>El fabuloso mundo del circo</i>	39.56%	60.44%	31.39%	-	68.61%	25.10%	-
Media:	38.60%	61.39%	13.20%	3.53%	83.35%	8.47%	0.23%

Tabla 5.10: Porcentajes de las últimas películas de género épico de Dimitri Tiomkin, en comparación con *El Álamo* (1960). Fuente: elaboración propia.

5.6. George Stevens

“Recuerda, George, en *Gigante*, me hiciste poner la “Canción de Cuna” de Brahms”⁶⁸⁷.



Figura 5.11: Fotografía George Stevens (delante de la pintura que decoraba la casa de los Benedict en *Gigante*) dedicada a Dimitri Tiomkin: “A mi querido amigo Dimitri; de tu gran admirador. Mi maestro. Tu afectuoso amigo, George Stevens, 1957”. Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

George Stevens era un director de cine con mayúsculas. Creía en el cine como arte y en el director como el artista que da forma a esas obras de arte que son las películas⁶⁸⁸. Como autor de esas obras, no permitía que nadie se entrometiera en ellas

⁶⁸⁷ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please, don't...*, op. cit, p. 251.

⁶⁸⁸ Fue uno de los cofundadores del American Film Institute, en Greystone, en 1969. Para una información detallada sobre los inicios y la filosofía de la institución. Véase STEVENS, George Jr: *Conversations at the American Film Institute with the great moviemakers. The next generation. from the 1950s to Hollywood today*. Alfred A. Knopf, New York, 2012, pp. XI-XXIII.

más allá de sus obligaciones⁶⁸⁹. Y aunque a veces puso las cosas difíciles a Tiomkin, su amor por el cine y su buena relación con el compositor, dieron como resultado un western tan gigante como su título. Lo mismo se puede decir de su música.

Gigante es uno de los superwesterns por excelencia. Casi tres horas de metraje que abarcan un gran periodo de tiempo en el que se cuenta no solo la historia de una pareja, sino de la misma Texas en un momento de cambio, del contraste entre lo que podríamos llamar el Viejo y el Nuevo Oeste. La música es fiel reflejo de todo ello (Tabla 5.11).

Los porcentajes se adecuan a la media calculada para los westerns épicos, superando el 50% de música, mucha de ella dedicada a transmitir la grandeza del paisaje de Texas. Únicamente se aleja en los valores de música diegética y preexistente, las cuales presentan porcentajes muy elevados entre los westerns de Tiomkin, solo superados en el terreno diegético por *Dakota Lil* (28.09%), *Soplo salvaje* (25.01%) y *The young land* (24.49%). Estos datos se justifican en la misma historia, cuya segunda parte presenta un desarrollo hacia la Texas de los nuevos tiempos, donde la tradición del vaquero y el trabajo en el campo quedan eclipsados por los negocios, la ciudad y las nuevas modas. Esta circunstancia se ve muy clara al analizar la música por tramos. Así, en el primer tercio, la música diegética supone tan solo un 4.84%, subiendo en el segundo al 9.97% y disparándose en el tercero al 49.38%. Lo mismo ocurre con la preexistente: 5.5%, 21.57% y 49.73%, respectivamente. La música incidental, que habla de la Texas tradicional, de su amplitud, su grandeza y su soledad, va dando paso a los éxitos del momento, escuchados a través de radios de coche, *jukeboxes*, música canalizada o interpretaciones en directo (Fig. 5.12). Los texanos han cambiado los caballos por los automóviles, y las guitarras y armónicas por los aparatos de radio. Esta forma de concebir la música tendrá sus consecuencias en el futuro. No solo en el cine de los setenta, con esas bandas sonoras presentadas dentro de la diégesis a través de aparatos electrónicos, sino incluso en westerns contemporáneos como *Brokeback Mountain*, cuya estructura musical será exactamente la misma. No en vano, ambas cuentan una historia de amor a lo largo de varias décadas.

⁶⁸⁹ Fred Zinnemann contaba de él: “En mi opinión, lo más importante de George era que era una de las dos o tres personas que podían enfrentarse a los directivos. En aquella época era algo poco común, porque los directivos eran los reyes. Si te enfrentabas a ellos, eran adversarios peligrosos”. Véase el contenido especial *George Stevens: filmmakers who know him*. En *Gigante* (George Stevens, 1956). DVD Warner Bros. Entertainment, 1999.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Gigante</i>	45.74%	54.26%	23.89%	1.41%	74.70%	27.17%	2.51%

Tabla 5.11: Porcentajes de *Gigante*, de George Stevens con música de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Annie Oakley</i>	32.94%	67.06%	56.51%	-	43.49%	55.02%	1.70%
<i>Raíces profundas</i>	40.30%	59.60%	7.24%	-	91.76%	7.24%	-
<i>Gigante</i>	45.74%	54.26%	23.89%	1.41%	74.70%	27.17%	2.51%
Media:	39.66%	60.30%	29.21%	0.71%	69.98%	29.64%	1.40%

Tabla 5.12: Porcentajes musicales de los westerns de George Stevens: *Annie Oakley* (1935) con música de Alberto Colombo; *Raíces profundas* (1953) con música de Victor Young; y *Gigante* (1956) con música de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

Este uso de la música diegética es único entre los westerns de Tiomkin, cuyas historias no dan lugar a este tipo de desarrollos. La idea, sin embargo, viene bastante esbozada en el guion, en el cual incluso se especifica el título de algunas de las canciones que luego escuchamos en la película⁶⁹⁰. Tiomkin, por tanto, no fue el responsable de la elección de los temas preexistentes que aparecen en la versión definitiva del film. Esto se corrobora cuando atendemos algunas de las anécdotas que nos cuenta el compositor a colación de este tema, de las cuales se extrae que George Stevens le obligó a utilizar ciertos temas: “The eyes of Texas”, “Claro de luna” de Debussy y la “Canción de cuna” de Brahms, estando Tiomkin en total desacuerdo con los dos últimos⁶⁹¹. Unos temas que, como atestigua el argumento musical basado en el guion provisional, ya estaban prácticamente confirmados al inicio de la producción⁶⁹².

⁶⁹⁰ GUIOL, Fred y MOFFAT, Ivan: *Final screenplay...*, op. cit., pp. 110, 134 y 166. En *Brokeback Mountain* el guion también incluye referencias a la música diegética, sin embargo, en este caso, el compositor Gustavo Santaolalla hizo su propia compilación de canciones, componiendo algunas de ellas, que son las que aparecen en la versión definitiva de la película. Véase MCMURTRY, Larry y OSSANA, Diana: *Brokeback Mountain. A screenplay*, 2003; y la película *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005).

⁶⁹¹ “Había un lugar en la película donde yo quería poner la melodía de la canción principal que había escrito, pero alguien sugirió a George que “Claro de luna” de Debussy sería la música perfecta para ese lugar, y él pensó que era una buena idea. Yo me opuse, luchando por mi canción western. George Stevens viene de una antigua familia teatral. Es un hombre de grandes conocimientos. Tiene su punto de vista, y yo propuse que escucháramos las dos piezas con la película en mente, y tomáramos una decisión [...] “Claro de luna” apareció en la película”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 189-190.

“También quería insertar una vieja melodía, “Eyes Of Texas”, pero yo intenté que no lo hiciera. Lo que me derrotó completa y lamentablemente fue la “Canción de cuna” de Brahms. El guion hablaba de una joven madre mexicana que le cantaba una canción de cuna a su bebé. George insistió en Brahms, un compositor que venero, pero yo detestaba su “Canción de cuna” [...] George fue firme, y yo me resigné”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 246-247.

⁶⁹² AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Music plot (From estimating script dated 10/22/54). Feb 8, 1955, pp. 1-3.



Figura 5.12: El paso del tiempo en *Gigante* a través de la música: el Viejo Oeste, sus paisajes y la música incidental; y el Nuevo Oeste y las nuevas modas: música canalizada, radios de coche y *jukeboxes*.

Stevens, como vemos, se implicó directamente en hacer de la música –y del resto de elementos- de *Gigante* algo totalmente real y contextualizado. Su interés personal por este aspecto no solo se ve reflejado en la película, sino en los diferentes telegramas y cartas relacionados con la música preexistente, en los que se comprueban las indagaciones que llevó a cabo el equipo por iniciativa del director, con el objetivo de hacer real hasta el más mínimo detalle. En este sentido son ilustrativos el telegrama confirmando las fechas de composición y los derechos de “The eyes of Texas” y “I’ve working in the the railroad” –cuya melodía sirvió de la base a la primera⁶⁹³–; aquel en el que se confirma que ya están disponibles las canciones “The eyes of Texas” y “Deep in the heart of Texas” que el director quería escuchar⁶⁹⁴; o la carta donde, con el objetivo de hacer el funeral de Ángel Obregón (Sal Mineo) lo más real posible, se exponen los resultados de la indagación acerca de las canciones en los funerales militares⁶⁹⁵. El hecho de que todos estos documentos vayan dirigidos personalmente a Stevens en lugar de al departamento musical o a Giant Productions, y de que estén fechados en etapas muy tempranas de la producción, confirma el interés y fascinación personal del director, así como su predilección por un elemento como la música, que debió de considerar primordial, y tomó como un asunto personal.

⁶⁹³ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Telegram from Joe McLaughlin to George Stevens. Apr 15, 1955.

⁶⁹⁴ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, Miscellaneous - submissions (correspondence), Box 290, f. 3375. Telegram from Mel Dellar to George Stevens. Feb 10, 1955.

⁶⁹⁵ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Letter from Dick Mader to George Stevens. Feb 2, 1955.

Pero las dificultades de Tiomkin no empezaron ni acabaron ahí. Desde un principio, Stevens le pidió que no gastara mucho presupuesto en la música⁶⁹⁶. ¿Cómo componer para una western de tales proporciones con pocos medios? Finalmente, el gasto en el apartado musical –como en el resto de departamentos–, se fue incrementando conforme la producción avanzaba. Y avanzaba a paso muy lento.

Los retrasos fueron enormes. El periodo de producción acordado era de treinta semanas: del 6 de junio al 31 de diciembre de 1955. Sin embargo, la película no estuvo lista para musicar hasta el 15 de febrero del año siguiente, casi siete semanas más tarde⁶⁹⁷. Mientras tanto, dentro de lo acordado, y sin que fuese requerido para otro tarea, Tiomkin comenzó las pregrabaciones el lunes 6 de junio de 1955⁶⁹⁸, habiendo realizado, a fecha de 4 de enero de 1956, dieciséis pregrabaciones y cinco grabaciones vocales, e incluso le dio tiempo de componer la música de otra película de Warner, *El proceso de Billy Mitchel* (Otto Preminger, 1955) y de rechazar otros proyectos que pudieran alejarle del entorno de producción de *Gigante*⁶⁹⁹.

La completa implicación y la capacidad de trabajo de Tiomkin saltan a la vista cuando comprobamos que esas pregrabaciones estaban listas tan solo un mes después de comenzar el trabajo, el 8 de febrero de 1955⁷⁰⁰, y que Tiomkin siempre se negó a firmar un contrato en exclusiva, no siendo el de *Gigante* una excepción⁷⁰¹.

La exasperación del compositor se hace patente no solo en los 10.000 dólares extras que exigió por el que era, hasta el momento, el contrato más largo de la historia para un compositor⁷⁰², sino en sus cartas a Stevens, escritas con la típica ironía que le caracteriza: “He grabado “Good bless America” en español y “The star-spangled banner”. Hemos intentado hacerlo con la menor pretensión y de la forma más ingenua posible. También he grabado, porque tenía tiempo de sobra y no suponía ningún gasto

⁶⁹⁶ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 245-246.

⁶⁹⁷ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 602. Telegram from Ray Heindorf to J. L. Warner. Jan 4, 1956.

⁶⁹⁸ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Telegram from Leona (Burbank) to George Stevens (Marfa). Jun 3, 1955.

⁶⁹⁹ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 602. Telegram from Ray Heindorf to J. L. Warner. Jan 4, 1956.

⁷⁰⁰ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Music plot. Feb 8, 1955.

⁷⁰¹ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 642. Dimitri Tiomkin's contract for Giant. Jun 6, 1955.

⁷⁰² AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 602. Telegram from Ray Heindorf to J. L. Warner. Jan 4, 1956.

extra, “When Johnny comes marching home”. Tu sabes, quizás te guste. Te echo de menos y te quiero mucho”⁷⁰³.

Este retraso, unido a los caprichos y empeños de Stevens, ocasionó un gasto extremadamente superior al pretendido⁷⁰⁴, que Stevens consiguió gracias a su reputación y a su carácter intransigente, y del que, finalmente, ninguno de los componentes del equipo, incluido Tiomkin, se arrepintió:

“El presupuesto total de Gigante fue cinco veces mayor al estimado originalmente, gigantesco. Mi presupuesto musical fue kilométricamente superior. Solo puedo admirar a Jack Warner. De acuerdo con la regulación, Warner Brothers podía haberle quitado la película a George Stevens cuando los costes empezaron a ascender demasiado. Pero Jack no hizo caso y puso los manojos de billetes. Los exhibidores pensaban que la película era demasiado larga y quería recortarla. Pero Stevens luchó contra ello y Jack Warner le apoyó. Al final, Gigante recaudó más dinero que ninguna película de Hollywood desde *Lo que el viento se llevó*”⁷⁰⁵.

Por si fuera poco, a las exigencias de Stevens y al incremento del presupuesto se añadieron los continuos retoques en preproducción los cuales, tal y como revela George Stevens Jr., afectaron directamente a la música:

“Estuve con mi padre en las últimas etapas de la edición de *Gigante*, lo cual había llevado un año, y con la inquietud característica de los veinte años, empecé a impacientarme por su meticulosidad. Habíamos tenido tres proyecciones previas con una respuesta entusiasta por parte de la audiencia,

⁷⁰³ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Letter from Dimitri Tiomkin to George Stevens (s.f.).

⁷⁰⁴ Los 20.000 dólares iniciales acordados por contrato para Tiomkin, a los que se añadieron 10.000 más por los retrasos; 5.000 dólares por los derechos de “Claro de luna”; 100 dólares al primer traductor de la “Canción de cuna” de Brahms; y 2.700 dólares, más gastos de estancia en Marfa, para Manuel Emmanuel, quien finalmente tradujo el tema de Brahms. A ello habría que añadir los sueldos de los orquestadores, intérpretes, músicos y demás componentes del departamento musical.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, g. 602. Dimitri Tiomkin’s contract for *Giant*. Jun 1, 1955.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers., GIANT - contracts, Box 49, f. 602. Telegram from Ray Heindorf to J. L. Warner. Jan 4, 1956.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Telegram from Ray Heindorf to George Stevens. Aug 4, 1955.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts. Box 49, f. 602. Letter from Carlos Barbe to Giant Productions. May 6, 1955.

⁷⁰⁵ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don’t...*, op. cit., p. 250.

pero él seguía cambiando un primer plano por otro para afinar las actuaciones, eliminando fotogramas y moviendo bandas sonoras para afinar las escenas”⁷⁰⁶.

Esta meticulosidad era conocida por todos aquellos que habían trabajado alguna vez con el director, y así lo hace notar Ray Heindorf, jefe del departamento musical de Warner, cuando exige para Tiomkin otros 10.000 dólares, previendo la “forma de trabajar de Stevens y las demandas que este le exigirá” una vez compuesta la música⁷⁰⁷.

La mano de Stevens en el apartado musical no solo se aprecia, pues, en la música diegética. Los continuos retoques en post-producción y el presupuesto desmesurado debido a sus caprichos, revelan una implicación directa en la totalidad de la banda sonora. Comparando los porcentajes de los tres westerns dirigidos por Stevens se pueden sacar algunas conclusiones al respecto (Tabla 5.10).

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Raíces profundas</i>	40.30%	59.60%	7.24%	-	91.76%	7.24%	-
<i>Gigante</i> 1ª mitad	40.63%	59.37%	4.02%	1.73%	94.25%	9.12%	-

Tabla 5.13: Porcentajes de *Gigante*, de George Stevens con música de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

A pesar de ser tres westerns totalmente diferentes -El primero trata de los espectáculos de Buffalo Bill, el segundo es un western tradicional de los cincuenta y el tercero es una historia épica que abarca hasta la actualidad de entonces-, se pueden rastrear valores comunes que delatan un estilo. Es lo que ocurre al comparar la primera mitad de *Gigante*⁷⁰⁸, la correspondiente al western tradicional, con los valores de *Raíces profundas*. Es entonces cuando descubrimos una misma actitud musical ante el western tradicional, en la que la música, prácticamente incidental, supera en unos diez puntos al silencio, no existiendo temas originales de carácter diegético (Tabla 4.11). Tampoco existen temas originales dentro en la diégesis en *Annie Oakley*, ni -a excepción del tema “There's never been anyone else but you” que se escucha de forma canalizada durante la cena de Jett Rink (James Dean) y Luz Benedict II (Carrol Baker)- en la segunda mitad de *Gigante*. Todas las canciones que se escuchan tienen su fundamentación en el

⁷⁰⁶ STEVENS, George Jr: *Conversations at the...*, op. cit., pp. 220-221.

⁷⁰⁷ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 602. Telegram from Ray Heindorf to J. L. Warner. Jan 4, 1956.

⁷⁰⁸ Véase el análisis de la película en el anexo.

contexto de la historia, lo cual evidencia la estrecha relación con la realidad de la música diegética en los westerns de George Stevens.

No todo es Tiomkin, pues, en *Gigante*, pero aquello que sí lo es, se puede resumir en las palabras del siempre puntilloso crítico Bosley Crowther, quien definió la música de la película como un “descomunal acompañamiento”⁷⁰⁹. Así mismo, la banda sonora ha seguido editándose hasta nuestros días, señal de que la música no ha muerto, ayudada sin duda por la leyenda de James Dean⁷¹⁰. Y es que, pese a la exigente y exasperante forma de trabajar de Stevens, sus westerns siempre serán recordados por su música: la de Victor Young par *Raíces profundas* y, por supuesto, la de Tiomkin para *Gigante*.

Con todo, Tiomkin y Stevens conservaron una gran amistad que les llevó a intercambiar correspondencia durante muchos años. Una correspondencia en algunas de cuyas despedidas -“Con un cariño GIGANTE”- se aprecia el afecto que el compositor sentía por este especial director, y los lazos que los unían con el gran western que fue *Gigante*⁷¹¹.

5.6. John Farrow

Aunque el western que compuso Tiomkin para John Farrow no se cuenta entre sus obras importantes, la música de *Una bala en el camino* debe algunos detalles al especial estilo del director, lo cual la hace perfecta para comentarla en este apartado.

⁷⁰⁹ CROWTHER, Bosley: “Screen: Large Subject; The Cast”. *The New York Times*, October 11, 1956. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B07E2D61F38E13BBC4952DFB667838D649EDE> (Consultada el 3/10/2016). Unos años más tarde, tras el estreno de *Los siete magníficos*, el crítico Howard Thompson definiría la música de Elmer Bernstein como la explosión más estrepitosa de las praderas desde *Gigante*. Véase THOMPSON, Howard: Screen: On Japanese Idea: 'Magnificent Seven,' a U.S. Western. Opens”. *The New York Times*, November 24, 1960. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9402E4D91F31EF3ABC4C51DFB767838B679EDE> (Consultada el 3/10/2016).

⁷¹⁰ Algunos de los temas de *Gigante* aparecen en recopilatorios alrededor de la figura de James Dean, como: *James Dean [Original Soundtrack Excerpts]*. Warner Bros, 1975; o *A tribute to James Dean*. Sony Music, 2013.

⁷¹¹ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, Miscellaneous - submissions (correspondence), Box 290, f. 3675. Letter from Dimitri Tiomkin to George Stevens. Jan 11, 1965.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, Miscellaneous - submissions (correspondence), Box 290, f. 3675. Letter from Dimitri Tiomkin to George Stevens. (s.f.)



Figura 5.13: John Farrow, director de cine y oficial de la Marina Mercante Británica y Canadiense.
Fuente: CFB Esquimat. Naval & Military Museum.

John Farrow es un cineasta peculiar. Escritor, guionista⁷¹², productor, actor y director. Subestimado durante mucho tiempo, fue tachado de artesano y director de simple cine de género⁷¹³. Sus mayores éxitos fueron *Wake Island* (1942), por el cual consiguió cuatro nominaciones al Oscar -película director, guion y actor-, y *Hondo* (1953), western al gusto y gloria de John Wayne. Pero ninguna de ellas consiguió elevarle a la altura de los grandes⁷¹⁴.

Sus grandes investigaciones visuales y estéticas le valieron la etiqueta de preciosista. Sin embargo, muchas de sus innovaciones adelantaron elementos del cine de Hitchcock⁷¹⁵. El más importante, y que caracterizará toda su obra hasta la extenuación: el plano secuencia⁷¹⁶. Un recurso que, aunque no afectará de forma

⁷¹² Compartió un Óscar con James Poe y S.J. Perelman por el guion de *La vuelta al mundo en 80 días* (Michael Anderson, 1956).

⁷¹³ “50 años sin John Farrow”. *Días de cine*, RTVE, 1 de febrero de 2013. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-50-anos-sin-john-farrow/1680301/> (Consultada el 23/9/2016).

⁷¹⁴ Su caso se puede comparar con el de Samuel Fuller. Como el, Farrow también fue escritor, guionista, productor y actor; un innovador formal que no fue considerado como se merecía y que actualmente es celebrado como todo un director de culto y gran calidad.

⁷¹⁵ TAVERNIER, Bertrand y COURSONDON, Jean-Pierre: *50 años de cine norteamericano*. Vol. I. Akal, Madrid, 2006, p. 524.

⁷¹⁶ El cine de Farrow se basa más en el movimiento y la duración de los planos que en el montaje. Prueba de ello, es la importancia que concedía a la cámara, a la que consideraba “el actor principal en la narración de un filme [...] sus movimientos tienen que arrastrar al espectador e integrarlo en el movimiento interno de la historia”. Citado por TAVERNIER, Bertrand y COURSONDON, Jean-Pierre: *50 años...*, op. cit., p. 523.

sistemática a la música, si lo hará en determinadas secuencias, como los títulos de crédito y las secuencias iniciales⁷¹⁷.

Una bala en el camino abre con un plano secuencia de 1.36 minutos, en el que, tras ver un avión accidentado en la playa y seguir unas huellas en la arena, la cámara enfoca un cuchillo, para seguidamente llevarnos a los dueños del mismo: dos hombres que se pelean en las dunas. La música va siguiendo las huellas a modo de contrapunto, acelerándose mientras que la cámara se mueve a la misma velocidad. De esta forma, la tensión creada es mucho mayor, pues la cámara nos retrasa el descubrimiento de un misterio que la música nos incita a resolver cuanto antes⁷¹⁸. Una vez encontrados los dos hombres la orquesta se limita a marcar la pelea de forma convencional, recurriendo en diversos momentos al *Mickey-Mousing*. Ambas secuencias, de forma especialmente detallada y meticulosa, se pueden apreciar en las partituras originales de Tiomkin, donde las anotaciones desvelan cada acción y cada plano al compás de las notas del pentagrama⁷¹⁹. Así mismo, el cuidado puesto en estas y otras secuencias –debido a sus especiales características técnicas- se puede observar en unas interesantes partituras acompañadas de cartelas en las que se describe, plano a plano y compás a compás, la secuencia en cuestión⁷²⁰.

En general, en el cine de Farrow no todos los planos secuencia van acompañados en su totalidad de música, ni todos los temas musicales que les acompañan pertenecen a ellos en exclusiva -alternándose con planos inmediatamente anteriores y posteriores-. No es el elemento duración, pues, el que afecta a la música en mayor medida, sino los movimientos de la cámara y la apertura de posibilidades expresivas que ello supone a la hora de acompañarlos musicalmente. Un aspecto notable en la totalidad de sus westerns: desde la pasión y tensión creada por Tiomkin *Una bala en el camino*, hasta la tristeza y

⁷¹⁷ En este sentido se pueden destacar los créditos iniciales *Una sola bandera* (1951) -película dirigida junto a William Dieterle- concebidos a base de un plano secuencia que va recorriendo el desierto bajo los créditos, mientras la música, de aire grave y mucho más veloz que el movimiento de cámara, lejos del tono épico convencional, transmite peligro.

⁷¹⁸ El manejo de la tensión por parte de Tiomkin es especialmente excelente en esta banda sonora. A parte de la secuencia de apertura, destaca aquella en la que los protagonistas se declaran y se besan. En ella, el tema que hemos denominado “Utah and Great Britain” apela continuamente a la emoción del espectador-oyente. En un querer y no deber, Cally y Ed están deseando besarse, pero son conscientes de sus diferencias. Estas son enunciadas con la música mediante el tono menor, mientras que el deseo se vislumbra a través de un incremento de la velocidad. Un incremento que se hace del todo incontrolable hasta llegar al beso. Un solo de violín, descendente y casi disonante, anuncia la pérdida de inocencia de Cally.

⁷¹⁹ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, A Bullet is Waiting, Music Box A Bullet is Waiting. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

⁷²⁰ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, A Bullet is Waiting, Music Box A Bullet is Waiting. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

fe aportada por Bronislau Kaper en *Una vida por otra*, pasando por el uso del theremin y la interesante concepción de la música de los indios por parte de Fraz Waxman en *Solo una bandera*. En los cuales, quizás, se hace extraña la total ausencia de falsa diégesis, un recurso acorde con la experimentación y los movimientos de cámara⁷²¹.

Este énfasis puesto en el elemento duración, sin embargo, tiene su correspondencia en la música en forma de largas bandas sonoras, normalmente por encima del 60%⁷²², pese a lo cual, debido a la calidad de la misma, pocas veces se la puede tachar de innecesaria. *Una bala en el camino* se alza como el de mayor porcentaje de música de los westerns dirigido por Farrow, superando incluso el de *Solo ante el peligro* (74.24%), de cuya concepción musical deriva⁷²³ (Tablas 5.14 y 5.15).

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Una bala en el camino</i>	23.83%	76.17%	6.97%	-	93.03%	0.72%	4.90%

Tabla 5.14: Porcentajes de *Una bala en el camino* (1955), único western de John Farrow con música de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

De esta forma vemos como, sin dejar de ser Tiomkin, su música se adapta perfectamente al estilo musical mostrado por Farrow en todos sus westerns: bandas sonoras de amplia duración, libertad para la experimentación y transmisión eficaz y eficiente de los aspectos dramáticos y psicológicos. Todo ello, unido a un detallado material musical, desvela una especial intervención del director en este apartado, sin dejar de conceder libertad a sus compositores. Unos compositores cuyo nombre delata el especial cuidado de este apartado por parte del cineasta australiano: Max Steiner, Franz Waxman, Daniel Amfitheatrof o el mismo Dimitri Tiomkin.

⁷²¹ En este aspecto se diferencia de Samuel Fuller, quien solía introducir geniales falsas diégesis en sus películas, aprovechando planos secuencia, movimientos de cámara y montajes innovadores. Dos interesantes ejemplos podemos encontrarlos en *Corredor hacia China* (1953) y *Cuarenta pistolas* (1957). Véase PÉREZ GARCÍA, Lucía y JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: “Harry Sukman...”, op. cit., pp. 13-14.

⁷²² Este porcentaje se alza bastante por encima del calculado para el western psicológico que ronda el 50%. Véase el capítulo 4.

⁷²³ Una noticia de la revista *Jet* revela que *Una bala en el camino* también iba a llevar una canción con letra: “Nat Cole ha sido contratado para cantar el tema musical especial de la banda sonora de una nueva película. *Una bala en el camino*, protagonizada por Jean Simmons y Rory Calhoun. Cole pondrá voz a la composición de Dimitri Tiomkin, Lonesome valley. Véase “Nat Cole sings theme music in new film”. *Jet*, Mach 11, 1954, p. 62.

Sin embargo, la revista *Billboard* titula el tema como “Jamie”, y no nombra en ningún momento a Nat King Cole, sino a la orquesta de Leroy Holmes, destacando el tratamiento instrumental que esta aporta al mismo. Véase “Reviews of new pop records”. *Billboard*, Oct, 23, 1954, p. 34.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>California</i>	32.87%	67.13%	17.24%	-	82.76%	3.72%	3.06%
<i>Solo una bandera</i>	33.77%	66.23%	2.66%	-	97.33%	-	-
<i>Una vida por otra</i>	42.99%	57.01%	15.76%	-	82.24%	15.76%	4.47%
<i>Hondo</i>	36.97%	63.03%	0.67%	-	99.33%	-	-
<i>Una bala en el camino</i>	23.83%	76.17%	6.97%	-	93.03%	0.72%	4.90%
Media:	34.09%	65.91%	8.66%	-	90.94%	4.04%	2.49%

Tabla 5.15: Porcentajes musicales de los westerns de John Farrow: *California* (1948) con música de Victor Young y Robinson-Harburg, *Solo una bandera* (1951) con música de Franz Waxman, *Una vida por otra* (1953) con música de Bronislau Kaper, *Hondo* (1953) con música de Hugo Friedhofer y *Una bala en el camino* (1954) con música de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

Como ya hemos dicho, no fueron estos los únicos directores con los que trabajó Tiomkin en el género western, pero sí los que más influyeron en su carrera de alguna manera. Cada uno llevó a cabo westerns de diferente naturaleza, pero el hecho de analizarlos de cerca saca a la luz cuánto puso de su parte Tiomkin en cada película y de qué forma influyó en los directores a la hora de realizarlas, y viceversa (Tabla 5.16).

Es difícil hacer una comparativa sin incluir factores temporales o de subgénero. De esta forma, se observa un mayor uso de la música en dos tipos de películas muy diferentes: las de serie B y aquellas en las que el director disfrutaba de un mayor presupuesto, ya sea por su fama, por pretensiones del estudio o por poseer una productora independiente y, por tanto, un mayor control. En cuanto a la serie B, ya hemos visto como era normal que abundara la música⁷²⁴. Respecto a las otras películas, podemos destacar el caso de John Wayne, un hombre que sabía imponer sus ideas y cuyas preferencias se inclinaban hacia la grandeza y la épica. Algo que no solo se puede comprobar en la música y en la totalidad de elementos de *El Álamo*, sino en su segunda producción, *Boinas Verdes*, o en películas en las que participó como actor y cuyo influjo sobre el director no fue disimulado, como *Hondo* (John Farrow, 1953)⁷²⁵, o *El fabuloso mundo del circo*⁷²⁶. Otro símbolo de grandilocuencia era David O. Selznick, hombre detrás de King Vidor en *Duelo al sol*, cuyas películas apostaban siempre por una cantidad de música desmesurada⁷²⁷. A sus delirios de grandeza y su potente personalidad se sumaba, siempre, un gran presupuesto. Otro que contó con un

⁷²⁴ Véase el apartado dedicado a los subgéneros en el capítulo 4.

⁷²⁵ John Wayne, tras trabajar con Farrow en *Hondo*, dijo de él: “En verdad Farrow no tenía mucho que hacer. Lo habíamos montado todo antes de que él llegara. Me demostró que no se le debería haber puesto en el cargo de productor-director”. Citado por MCGIVERN, Carolyn: *John Wayne. La sombra de un gigante*. Ediciones Jaguar, Madrid, 2015, p. 178.

⁷²⁶ En declaraciones de Frank Capra durante la pre-producción de *El fabuloso mundo del circo*: “Ellos quieren a Wayne en la película, y con Wayne viene siempre su pequeño imperio”. Citado por MUNN, Michael: *John Wayne*, op. cit., p. 250.

⁷²⁷ Este tema se tratará en el capítulo 6.

presupuesto a la medida fue George Stevens en *Gigante*, si bien gracias a la indulgencia de Jack Warner para con el responsable de éxitos como *Un lugar en el sol* (1951) o *Raíces profundas* (1953), empeñado en defender la figura del director por encima de todo. Pero los grandes presupuestos no solo afectaron a directores de gran fama. William Cameron Menzies, Roy Rowland, David Butler y Hugo Fregonese disfrutaron de un buen presupuesto para unos westerns con pretensiones de superproducción como fueron *Drums in the Deep South*, *El último baluarte*, *Soplo salvaje* y *Retaguardia*. En estos casos, quizás, habría que achacar gran parte de la responsabilidad de esta enorme presencia de la música a unos productores de sentido clásico y tradicional.

Por debajo del 50% de música encontramos directores de gran prestigio y cuyos presupuestos no tenían nada que envidiar a los anteriores: Howard Hawks, John Huston, y, casi en el límite, John Sturges. Las cuestiones musicales, como ya hemos visto, no les son ajenas. Sin embargo, su estilo más seco y, en cierta medida, más masculino -con la menor lírica y delicadeza que ello conlleva-, hace que la música juegue un papel diferente: calidad frente a cantidad, sin sobrepasarse.

Otro aspecto que merece la pena comentar es la música anempática. En la tabla se observa como los nombres que acompañan a los porcentajes más elevados son los de directores de películas de bajo presupuesto como Charles Marquis Warren o Ted Tetzlaff. Más allá de la temática psicológica que presentan sus westerns y del mayor uso de la música diegética en *saloons* y fiestas –propensa al elemento anempático-, no hay que olvidar que este tipo de directores tenía una mayor libertad de acción y experimentación, lo cual también incumbe al apartado musical. El dejar hacer a un gran compositor -en muchas ocasiones de mayor categoría que el director en este tipo de producciones- se suma aquí a la oportunidad de comprobar la efectividad de ciertos recursos e invenciones. No olvidemos que de la serie B han salido siempre grandes obras de culto, a la vez que grandes ejemplos de bandas sonoras cuyos elementos han sido posteriormente utilizados en grandes producciones. Algo de ello se puede observar también en el apartado de la falsa diégesis, donde destaca un Fred Zinnemann más que dispuesto a experimentar en un *Solo ante el peligro* que, en origen, estaba en el límite de la serie B.

La falsa diégesis no siempre se presenta con carácter diegético. Prueba de ello es *El último baluarte*, cuyo porcentaje de falsa diégesis supera en casi un punto al de la diégesis pura. Este último elemento, la música diegética pura, se revela común en directores que buscan la realidad, como Howard Hawks o el *Gigante* de George

Stevens; y en aquellos que lo que buscan es el entretenimiento, como los directores de serie B. En ambos casos, no debe olvidarse lo comercial.

En general, se comprueba como son dos situaciones opuestas las que mueven hacia un extremo u otro los valores musicales: las grandes producciones y las producciones de bajo presupuesto. En cuanto a la figura del director, se observan diferencias importantes según la personalidad del mismo, en términos de control y colaboración, así como en su relación con la evolución y desarrollo del medio cinematográfico y de la música, siendo Howard Hawks y Frerd Zinnemann los directores cuya colaboración con Tiomkin conforma un estilo más definido.

Aun así, el carácter libre e inconformista de Tiomkin, ayudado por su condición de independiente y su completa implicación, siempre favoreció un estilo propio y personal, fuese quien fuese el director, y fuese cual fuese el presupuesto. Aceptando, en muchas ocasiones a su pesar, sus consignas y propuestas, y llevándolas a su terreno. A ese donde los músicos, como diría Capra, hablan en “tiomkinés”.

Nº	Director	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
2	Wylliam Wyler	51.53%	48.48%	9.09%	2.00%	88.92%	5.85%	4.75%
1	King Vidor	29.29%	70.71%	15.45%	1.70%	82.85%	10.42%	1.08%
1	Kurt Neumann	46.44%	53.56%	9.13%	-	90.87%	7.41%	4.98%
3	Howard Hawks	51.73%	47.94%	15.34%	1.78%	79.06%	10.79%	0.88%
1	Edwin L. Marin	58.51%	41.49%	8.52%	-	91.48%	0.64%	1.27%
1	Lesley Selander	39.07%	60.93%	28.09%	-	71.91%	9.99%	-
1	Wiliam Cameron Menzies	38.59%	61.41%	2.43%	3.31%	94.26%	1.00%	1.20%
1	Roy Rowland	22.98%	77.02%	8.27%	3.61%	88.12%	6.52%	4.47%
2	Fred Zinnemann	45.19%	55.81%	12.30%	5.30%	81.90%	29.94%	-
1	Hugo Fregonese	35.69%	64.31%	25.01%	6.10%	72.28%	23.82%	23.82%
1	David Butler	20.80%	79.20%	-	-	100%	0.40%	-
1	John Farrow	23.83%	76.17%	6.97%	-	93.03%	0.72%	4.90%
1	Mervyn LeRoy	30.12%	69.88%	9.73%	4.10%	86.18%	8.02%	4.10%
1	Charles Marquis Warren	44.46%	55.54%	13.46%	1.48%	84.95%	10.63%	10.63%
1	George Stevens	45.74%	54.26%	23.89%	1.41%	74.70%	27.17%	2.51%
1	James Neilson	43.46%	56.54%	14.49%	4.41%	78.74%	1.60%	2.32%
2	John Sturges	49.78%	50.22%	8.06%	-	91.94%	7.81%	3.94%
1	Ted Tetzlaff	23.39%	76.61%	24.49%	-	75.51%	21.61%	12.52%
1	John Huston	50.80%	49.20%	8.84%	-	91.16%	6.42%	1.87%
1	John Wayne	37.13%	62.87%	9.97%	-	90.03%	2.58%	0.91%
1	Burt Kennedy	67.98%	32.02%	2.74%	-	97.26%	0.72%	0.72%

Tabla 5.16: Media de porcentajes por director de los westerns con música de Dimitri Tiomkin. La primera columna especifica el número de westerns con música de Tiomkin, dirigidos por cada director. Fuente: elaboración propia.

6. ESTUDIOS Y PRODUCTORES

“Podría haber trabajado en uno de los grandes estudios como miembro de la plantilla. El sueldo habría sido cuantioso, pero habría tenido limitaciones en los ingresos y en lo que podía hacer. En lugar de ello, hice trabajos para los grandes estudios en base a contratos”⁷²⁸.

La época clásica de Hollywood estuvo dominada por los estudios⁷²⁹. Eran ellos, por encima de los directores, los que tenían la última palabra⁷³⁰. Cada estudio tenía sus peculiaridades. También en el terreno musical, las cuales afectaban, de una u otra manera, a todas sus producciones. Aunque Tiomkin fue durante casi toda su carrera un compositor independiente y prefería este “entusiasmo y estímulo a la letargia de gran un estudio”⁷³¹, trabajó para ellos en diferentes ocasiones. Aun así, casi siempre lo hizo para distintos productores independientes que, queriendo acabar con este cerrado sistema,

⁷²⁸ Dimitri Tiomkin citado por MCDONALD, Laurence E: *The invisible art...*, op. cit., p. 31.

⁷²⁹ Los estudios se pueden definir como sociedades integradas que ejercen su actividad en todos los campos de la industria cinematográfica: producción, distribución, exhibición e industrias técnicas. Véase AUGROS, Joël: *El dinero de Hollywood: financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. Paidós, Barcelona, 2000, p. 25.

⁷³⁰ Ya vimos que en *Solo ante el peligro* fueron los productores Carl Foreman y Stanley Kramer los que contrataron a Tiomkin, no Fred Zinneman, a quien le había disgustado su trabajo en *Hombres*.

⁷³¹ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 226.

conformaron el suyo propio –en ocasiones, no menos autoritario a la hora de imponer condiciones-⁷³².

A veces su trabajo se vio absolutamente condicionado por estos hombres, como fue el caso de *Duelo al sol*. Otras veces, la libertad y la colaboración mutua fueron determinantes, como ya vimos en *El Álamo*, bajo el signo de la productora del propio John Wayne, Batjac Productions. Pero Tiomkin nunca dejó de ser él mismo, siendo su estilo totalmente reconocible allá donde trabajara, circunstancia que no ocurría con otros compositores sujetos por contrato a un estudio⁷³³.

Esto fue posible debido a su irrefutable y rotunda convicción en el concepto de compositor independiente. Sus contratos son muestra irrefutable de ello. Pocas veces transigió una condición que pudiera minar la originalidad y personalidad de su música. El contrato para *Drums in the Deep South* es enormemente ilustrativo de una actitud que se repetirá en la gran mayoría de sus contratos. En él aparecen claramente tachados por el mismo compositor varios puntos muy concretos que hablan por sí solos: el que deja en manos del productor el derecho de adaptar, arreglar, interpolar, traspasar, añadir o eliminar la música; el que le obliga a firmar el contrato en exclusiva y da derecho al productor a suspender el contrato; y el que le pide garantías de ser miembro de la American Society of Composers, Authors and Publishers, condición que sustituye por la siguiente, añadida a lápiz: “Por la presente, le asignamos todos los derechos de interpretación y publicación”⁷³⁴. Está todo dicho.

⁷³² Durante los años cincuenta, el sistema de estudios empezó a decaer, proliferando multitud de pequeñas compañías como estas, mediante las cuales directores y actores podían mantener un mayor control sobre sus películas. Algunos de los personajes más importantes que formaron su propia productora fueron Kirk Douglas, Burt Lancaster o John Wayne.

Pese a ser independientes, estos productores distribuían sus películas a través de los estudios, lo cual mermaba en cierta medida su libertad, ya que debían de adaptarse a ciertas condiciones impuestas por estos. Y es que la distribución está estrechamente relacionada con la producción, ya que los productos a distribuir deben de adaptarse al gusto uniformado de los espectadores. Véase AUGROS, Joël: *El dinero de Hollywood...*, op. cit., pp. 38 y 120.

Es interesante comprobar como Tiomkin, siempre en vanguardia, fue también uno de los pioneros en el mundo de la producción independiente. Ya en 1949 estuvo envuelto en la producción de *Pandora y el holandés errante* (Albert Lewin, 1951). Si bien su nombre no parece acreditado, Tiomkin llegaría a recibir, aunque con diez años de retraso y tras varias complicaciones en el marco legal, su parte correspondiente: un total de 1.381.75 dólares. Véase “Pandora, the Flying Dutchman, and Tiomkin?”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, March, 2016. <http://www.dimitritiomkin.com/12649/march-2017-pandora-the-flying-dutchman-and-tiomkin/> (Consultada el 15/04/2017).

⁷³³ Prueba de ello es la afirmación de Quincy Jones: “A esa edad (15 años) yo conseguía, escuchando los temas principales de una película, saber de qué estudio de grabación provenían, solamente por su estilo”. Citado por COLÓN PERALES, Carlos: *Introducción...*, op. cit., p. 52.

⁷³⁴ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, King Bros. Production records. DRUMS IN THE DEEP SOUTH-Tiomkin, Dimitri, Box 17, f. 258. Dimitri Tiomkin’s contract for *Drums in the Deep South*. Dec 23, 1950, pp. 1-3.

El estudio para el que más veces trabajó Tiomkin en el género western fue Warner Bros., seguido de United Artists. Paramount, Universal, 20th Century Fox, RKO y Allied Artists también contaron con su colaboración, pero en la mayoría de las ocasiones su papel se limitó a la distribución. Es entonces cuando entran en juego los productores independientes como John Wayne (Batjac Productions), Burt Lancaster (Hecht-Hill-Lancaster), o el grandilocuente David O. Selznick.

6.1. *David O. Selznick*

“Lo malo es que yo he hecho mi obra maestra cuando aún era bastante joven, *Lo que el viento se llevó*. Y ya sé que esa será la frase de mi epitafio, porque cada vez que hago una película intento superar a *Lo que el viento se llevó*”⁷³⁵.



Figura 6.1: El productor David O. Selznick.

⁷³⁵ David O. Selznick citado por Gregory Peck. *The Selznick Years* (Marshall Flaum, 1969). <https://www.youtube.com/watch?v=1czSANSIo-8> (Consultada el 30/01/2016).

En este capítulo no vamos a comenzar refiriéndonos a uno de los grandes estudios de Hollywood, sino a un gran productor. Posiblemente, el más grande de la historia de Hollywood: David O. Selznick. Habiendo trabajado desde 1926 en Metro Goldwyn Mayer, RKO y Paramount, se hizo independiente en 1935⁷³⁶. A partir de entonces, todo lo que pasó por sus manos llevó el adjetivo “grande” por bandera. “Gigante”, era la palabra que según Dorothy McGuire, actriz descubierta por el mismo O. Selznick, definía a este “hombre de gustos grandiosos, de ideas y visiones grandiosas”⁷³⁷. A este hombre que, tal y como afirmaba Joseph Cotten (Jesse *en Duelo al sol*), “se esforzaba más que nadie por alcanzar la perfección”⁷³⁸.

Dentro de esta perfección entraba, por supuesto, la música. David O. Selznick ponía especial interés en ella. Sus únicos conocimientos musicales estaban relacionados con el cine, con la música como acompañante y potenciadora de las imágenes⁷³⁹. No conocía la historia de la música ni sus entresijos técnicos, pero conocía la breve historia de la música de cine, lo que esta podía hacer por él, y cómo podía hacerlo. Este tipo de conocimientos, unido a sus delirios de grandeza, le llevaban siempre a pedir más: más grande, más espectacular, más Selznick. Porque para él, el cine era ante todo eso: espectáculo. Es quizás por ello, porque sabía perfectamente lo que quería y para qué lo quería, que tuvo tanto éxito: “No hay que juzgar una música por cómo suena de forma independiente [...] no estás estrenando un concierto, estás estrenando una película”⁷⁴⁰.

Su control sobre la música, como sobre todos y cada uno de los aspectos de sus películas, era absoluto. Para él, el productor era el encargado de juzgar la efectividad de la misma: “Es función del productor, asumiendo que haya un productor, decidir cuando la música está dañando el efecto total, ya sea por mala, o por cualquier otra docena de razones, incluyendo, quizás, que no debería de estar en absoluto”⁷⁴¹. El problema de muchos estudios era “que no se molestan en pensar en la música hasta que la película está acabada [...] razón de porqué las partituras de las mejores películas independientes son mucho mejores que las de los grandes estudios”⁷⁴². Todo esto se lo dejó claro a

⁷³⁶ PLATTLE, Nathan R: *Musical collaboration...*, op. cit., pp. 28-30.

⁷³⁷ *The Selznick Years* (Marshall Flaum, 1969). <https://www.youtube.com/watch?v=1czSANSIo-8> (Consultada el 30/01/2016).

⁷³⁸ *Ibidem*.

⁷³⁹ Selznick no tenía formación musical alguna. Tampoco era asiduo a conciertos ni coleccionaba discos. Era su intensa pasión por el cine lo que le hizo interesarse por la música. Véase PLATTLE, Nathan R: *Musical collaboration...*, op. cit., pp. 33-34.

⁷⁴⁰ Selznick a Henry Weinstein. PLATTLE, Nathan R: *Musical collaboration ...*, op. cit., p. 35.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 35.

⁷⁴² Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 193.

Tiomkin cuando le asignó el puesto de compositor en *Duelo al sol*, un enorme western épico, y quizás el primero con pleno derecho a ganarse este calificativo⁷⁴³.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Duelo al sol</i>	29.29%	70.71%	15.45%	1.70%	82.85%	10.42%	1.08%
<i>Jennie</i>	24.74%	75.26%	4.89%	3.09%	92.02%	4.89%	-
Media:	27.02%	72.98%	10.17%	2.36%	87.44%	7.66%	0.54%

Tabla 6.1: Porcentajes musicales de *Duelo al sol* (1946) y *Jennie* (1948), ambas producidas por David O. Selznick, con música de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

El proceso de elección del compositor fue complicado. O. Selznick seleccionó de antemano a seis⁷⁴⁴, siendo finalmente Tiomkin el elegido. Las anécdotas de Tiomkin y O. Selznick durante el proceso de composición de *Duelo al sol* son bien conocidas⁷⁴⁵.

⁷⁴³ El mismo Selznick hablaba de su película en los siguientes términos: “*Duelo al sol* era, casi más que otra película que he hecho, un ejercicio de producción. Al ver el éxito que tenían los westerns decidí rodar uno que fuera el más espectacular que jamás se hubiera visto, y combinarlo con una historia de amor violenta. Sentía que si se combinaban ambos elementos no había ninguna razón por la que no pudiera tener un gran éxito. Resultó bastante divertido hacerla, dicho sea de paso. En vez de contar con un solo duelo a pistola yo hice, no sé, seis o siete. En vez de tener un centenar de caballos, yo dispuse de mil. Multipliqué las cosas y resultó ser un éxito enorme, a pesar de que recibió las peores críticas de todas mis películas”. *The Selznick Years* (Marshall Flaum, 1969). <https://www.youtube.com/watch?v=1czSANSIo-8> (Consultada el 30/01/2016).

⁷⁴⁴ Uno de estos seis fue Miklós Rozsá, el cual rechazó el ofrecimiento debido a los problemas que tuvo con Selznick durante la producción de *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945). Véase GREEN, Paul: *Jennifer Jones: the life and films*. McFarland & Company, Jefferson, 2011, p. 74.

⁷⁴⁵ “(Selznick) tenía una manera de dirigir las operaciones a través de memorándums, copiosos y precisos. No tardé mucho en recibir uno dando las líneas de la partitura que iba a escribir, una especie de prescripción musical. El memorándum enumeraba los ingredientes que había que combinar, los temas, el tipo de música requerida para varias escenas... algo como esto:

“Amor sentimental”

“Viejos recuerdos”

“Celos”

“Flirteo”

“Conflicto”

“Orgiástico”

Todo ello quería escucharlo MR. Selznick antes de que la partitura estuviera en la película. Escribí la música y ensayé con la orquesta, luego toqué media docena de temas para Selznick. El productor y sus asistentes estaban sentados en la última fila de asientos del estudio de grabación de sonido. Las cosas empezaron bien. “Amor sentimental” se llevó el aplauso de Selznick y sus asistentes, “Viejos recuerdos” también funcionó bien, y así todos hasta llegar a “Orgiástico”, un torbellino lírico intenso del cual estaba orgulloso. Cuando la orquesta acabó, no hubo sonido alguno. Los asistentes esperaban que el jefe empezara a aplaudir, pero nunca lo hizo. Al contrario, se levantó y vino hacia mí [...].

“Dimi, todas las otras partes son espléndidas, pero “Orgiástico” no está bien”.

“¿Qué está mal?”

“Suenan sentimental, como “Amor sentimental”, cuando debería ser violento, descontrolado y orgiástico”.

“Ok, escribiré otra música”.

Estaba desconcertado. Tenía a la orquesta lista para poner música a la película, pero tenía que cancelarlo todo mientras escribía otra versión de “Orgiástico”. Esta vez le di un efecto rítmico más fuerte; pero cuando la orquesta lo tocó para él, simplemente despidió a sus asistentes y me llamó a solas.

“No Dimi, sigue estando mal. Sigue sin ser desenfrenado, palpitante e impulsivo”.

Así que tuve que escribirlo de nuevo [...] Cuando la orquesta hubo terminado de tocar, vi a Selznick dejar el auditorio solo [...].

Yo estaba listo para el asesinato [...] Si decía una vez más “Orgiástico”, podría matarlo.

El productor enviaba interminables notas a sus colaboradores con todo aquello que consideraba que debía estar en su película⁷⁴⁶. El compositor, como no podía ser de otro modo, recibió las suyas. La música estaba, por tanto, pensada de antemano. Tiomkin solo debía de seguir las indicaciones y dejar al productor decidir qué era o no lo correcto. El director, King Vidor⁷⁴⁷, no tuvo mucho que decir al respecto.

La versión final de la música que podemos escuchar en la película reúne al Tiomkin más glamuroso y colosal, con el Selznick más entrometido y tradicional. Lo colosal se observa en la enorme cantidad de música, que asciende al 70.71%, porcentaje que solo superarán posteriormente *Solo ante el peligro* (72.24%), *Una bala en el camino* (76.17%) y *Retaguardia* (79.20%). Aunque solo en porcentaje, pues en tiempo real se alza hasta el primer cajón del pódium con 82.22 minutos, por encima de los 71.22 de *Retaguardia* y los 61.12 de *Solo ante el peligro* y los 59.49 de *Una bala en el camino*⁷⁴⁸. Comentaba Selznick que lo multiplicó todo. La música también parece haber entrado en esos cálculos. Y es que en su intento de emular *Lo que el viento se llevó* no podía quedarse corto. Pues en aquella, la música ocupa casi tres horas de las tres horas y cincuenta y siete minutos de duración de la película⁷⁴⁹. O lo que es lo mismo, la banda sonora más larga de la historia⁷⁵⁰, con aproximadamente un 70% del metraje total, igual que en *Duelo al sol*. Este afán de Selznick por las largas bandas sonoras se vio confirmado posteriormente en *Jennie* (William Dieterle, 1948), donde el porcentaje – que no el tiempo real de música- de *Duelo al sol* se ve incluso superado (Tabla 6.1).

“¿Qué es lo que está mal ahora?”

“Dimi, esta no es la forma en la que yo hago el amor”.

“Pero es la forma en la que yo hago el amor”.

Él estalló en carcajadas. Fue el final de todo [...] y “Orgiástico” se quedó en la película de la forma en la que lo había escrito por tercera vez”.

Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 220-222.

⁷⁴⁶ King Vidor, director de *Duelo al sol*, hablaba sobre ello: “No creo que nadie en toda la historia del cine, o de cualquier otra industria, haya escrito unos memorándums tan extensos como hizo David O. Selznick. Él sabía que solo un pequeño porcentaje de ellos serían válidos o útiles, pero sacaría ese pequeño porcentaje, y tenía que desenterrarlo de las cartas. El problema era tener tiempo para leerlas”.

Alfred Hitchcock reafirmaba el comentario: “Cuando llegué a América, hace más de veinticinco años, recibí un memorándum de O. Selznick. Bien, acabo de terminar de leerlo y creo que se podría hacer una muy buena película, de hecho, la llamaría La historia más larga jamás contada”. *The Selznick Years* (Marshall Flaum, 1969). <https://www.youtube.com/watch?v=1czSANSIo-8> (Consultada el 30/01/2016).

Como ejemplo, el memorándum exclusivamente referido a la música de *Lo que el viento se llevó* tuvo una extensión de 42 páginas. Véase PLATTLE, Nathan R: *Musical collaboration...*, op. cit., p. 133.

⁷⁴⁷ Además de Vidor, también ocuparon en algún momento el puesto de director de *Duelo al sol*: William Dieterle, Josef von Sternberg, Otto Brewer y B. Reeves Eason; pero fue el primero el único que apareció en los créditos. Véase BLACK, Gregory D: *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Cambridge University Press, Madrid, 1999, p.85.

⁷⁴⁸ Datos obtenidos por la autora.

⁷⁴⁹ PLATTLE, Nathan R: *Musical collaboration...*, op. cit., p. 125.

⁷⁵⁰ BRIDGES, Herb: *Frankly My Dear-- ": Gone with the Wind Memorabilia*. Mercer University Press, Macon, 1995, p. 151.

Las intromisiones de Selznick y su faceta más tradicional vienen dadas por las numerosas apariciones de la canción “Beautiful dreamer”. Una canción que ya apareciera en el intermedio de *Lo que el viento se llevó* y que en esta ocasión se puede escuchar once veces, todas ellas relacionadas con Laura Belle. El gusto musical de Selznick, al basarse en sus conocimientos cinematográficos, debía mucho al cine silente que vio durante su juventud, lo cual le hacía partidario de las partituras basadas en temas preexistentes. Un aspecto que puede observarse en *Lo que el viento se llevó*, donde pidió a Max Steiner que basara la mayor parte de la música en “la gran música del mundo, particularmente del Sur”⁷⁵¹, o en *Jennie*, donde decidió rotundamente que la de Debussy era la única música para la película, a la cual Tiomkin se tuvo que atener⁷⁵². Tiomkin no es un compositor dado a insertar en sus partituras canciones tradicionales a modo de leitmotiv. Si bien durante sus primeros años, y hasta los años cincuenta, sus westerns incluían algunas citas de canciones tradicionales al modo de la americana. Si en algún momento basó su música en temas preexistentes fue en sus inicios, como es el caso de su primera banda sonora para la película *Resurrección* (Edwin Carewe, 1931); o por exigencia de los directores, ya fuera Frank Capra y su americanismo⁷⁵³, o más adelante, las canciones tradicionales australianas propuestas por Zinnemann como base de la música de *Tres vidas errantes*.

Por último, el glamur musical de Tiomkin está contenido en el tema que Selznick tituló “Orgiástico” en su memorándum y que finalmente llevó el nombre de “Pearl-Lewt love theme” (Fig. 6.2). Este tema sería, sin duda, uno de los múltiples motivos por los que la película fue bautizada despectivamente por la crítica como “Lujuria en el polvo”⁷⁵⁴.

La música de *Duelo al sol* debe mucho a David O. Selznick: su extensión, impropia del Tiomkin de los años cuarenta; el tema “Beautiful dreamer” y su extenso y complejo significado⁷⁵⁵, que Tiomkin hubiera concentrado en un tema original; el volumen, asignatura pendiente de Tiomkin con los técnicos de sonido; y la exigencia de pasión y erotismo que, pese a contarse entre las carencias que Gerald Abraham

⁷⁵¹ Citado por BARTEL, Pauline: *The complete Gone With the Wind trivia book: the movie and more*. Taylor Trade Publishing, New York, 2014, p. 86.

⁷⁵² PLATTLE, Nathan R: *Musical collaboration ...*, op. cit., p. 318.

⁷⁵³ Los ejemplos más claros de ello son *Caballero sin espada* (1939) y *Juan nadie* (1941), además de su conocida afición por la canción “Jeanie With The Light Brown Hair”.

⁷⁵⁴ “Lust in the dust”, como un juego de palabras con *Duel in the sun*. Véase DIXON, Wheeler W: *American cinema of the 1940s: themes and variations*. Rutgers University, New Jersey, 2003, p. 255.

⁷⁵⁵ El cual se explicará en el capítulo 9 dedicado a la música de las mujeres en los westerns de Tiomkin.

achacaba a los músicos rusos⁷⁵⁶, Tiomkin soluciona con maestría. Pero el resultado final es fruto del intenso trabajo del compositor y de su insistencia en mantener su propia personalidad pese a las demandas y caprichos del productor.



Figura 6.2: Perla y Lewt en *Duelo al sol* (1946). Fuente: AGA, Expediente de censura cinematográfica. “Duelo al sol”, Caja 36, 03994-28059.

Cualquier gran estudio rebosa benevolencia al lado de David O. Selznick. Por ello hemos querido incluirlo en primer lugar. Tras él, es momento de hablar de las *majors*, las grandes dominadoras de la industria, y de otros productores independientes que tuvieron la valentía de hacer competencia a los grandes.

6.2. Warner Bros.

“Las películas son fantasía, y la fantasía necesita música”⁷⁵⁷.

⁷⁵⁶ Citado por PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., p. 70.

⁷⁵⁷ Jack Warner citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 12.



Figura 6.3: Logotipo de Warner Bros. Pictures en los créditos iniciales de *Río Bravo* (1960).

Warner fue el estudio que antes y con mayor énfasis se preocupó por la música. Un aspecto que era ampliamente reconocido, como demuestra un artículo de la revista *Sight and Sound* de otoño de 1947, escrito por Anthony Thomas:

“Es seguro decir que ninguna compañía americana ha hecho tanto por la mejora de la calidad de la música que Warner Bros. Aunque no es la intención de este artículo alabar a Warner Bros. como compañía, es de justicia reconocer que siempre han estado entre los primeros en buscar las innovaciones y mejoras en los aspectos técnicos de la industria, particularmente sonido y música. El departamento musical de Warner Bros. es notablemente fuerte, teniendo entre sus miembros al ya mencionado Forbstein, Korngold, Waxman y Steiner”⁷⁵⁸.

Parte de la culpa se debe a Jack Warner, el menor y más ambicioso de los cuatro hermanos fundadores -Albert, Harry, Sam y Jack-. Un hombre que, tal y como cuenta su hijo Jack Warner Jr., era capaz de lo mejor y de lo peor. Y que, ante todo, sentía unas increíbles ansias de poder y control⁷⁵⁹. Este carácter se hizo notar de forma especial en el apartado musical desde que pasara a ocuparse del estudio de Los Ángeles en 1927⁷⁶⁰.

⁷⁵⁸ THOMAS, Anthony: “Hollywood music”. *Sight and Sound*, 16.63, Fall 1947, p. 98.

⁷⁵⁹ “Era el más complejo y confuso de todos los hermanos. Durante años he intentado buscar las claves de la laberíntica mente de mi padre [...] la suya era la angustiada historia de un hombre movido por el miedo, la ambición y la búsqueda del poder y control absolutos”.

“Podía ser un compañero simpático, contar chistes para relajar y entretener a los presentes, y de repente, según aumentaba en edad y poder, se volvía increíblemente cruel degradando a los ausentes o a los que eran incapaces de responder”. Citado por SPERLING, Cass W; MILLNER, Cork y WARNER, Jack Jr: *Hollywood by the name: the Warner Brothers story*. The University Press of Kentucky, Lexington, 1998, p. XI.

⁷⁶⁰ “Tenía un ego enorme [...] estaba aferrado al hecho de que él y solo él conducía el estudio”. Citado por SPERLING, Cass W; MILLNER, Cork y WARNER, Jack Jr: *Hollywood by the...*, op. cit., p. 2.

No en vano, Jack había sido un niño soprano, cuyos primeros contactos directos con el cine fueron cantando en los intermedios de las proyecciones del *nickelodeon* que la familia abrió en Youngstown en 1904⁷⁶¹. De esta forma, no es de extrañar que fuera Warner el primer estudio en producir un *talkie*⁷⁶², y en instaurar todos los sistemas necesarios para el desarrollo del sonido, que el resto de estudios incorporó de forma más lenta y progresiva⁷⁶³.

Durante la época dorada (1940-1950), Warner se convirtió en el estudio de referencia en el aspecto musical. Tal es así que el mismo David O. Selznick, siempre tan preocupado por este elemento, comparaba la música de sus películas con la de las de aquel⁷⁶⁴, hasta el punto de pedir a sus subordinados que indagasen en las posibles causas de su éxito:

“Desde hace un tiempo he tenido noticia de que hay algo en las grabaciones de la música de Warner Brothers Pictures que hace su música infinitamente más atractiva que la nuestra, y de hecho que las películas de cualquier otro estudio. No sé si es la elección de los instrumentos y la manera de orquestar, o si es la grabación o el doblaje. Pero en cualquier caso, hay una riqueza de la música, y un volumen en ella sin pérdida o disipación del diálogo, que no es característica de las partituras de otros estudios. Me gustaría que estudiaras qué es lo que hacen”⁷⁶⁵.

El departamento musical estuvo liderado hasta 1948 por Leo F. Forbstein, y por él pasaron compositores de la talla de Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Hugo Friedhofer o Franz Waxman. Pero todo ello ocurrió antes de la llegada de Tiomkin a sus filas⁷⁶⁶. Los cincuenta fueron una época complicada para los estudios. Excepto Max

⁷⁶¹ FINLER, Joel W: *The Hollywood...*, op. cit., p. 228.

⁷⁶² En 1926 se estrenó *Don Juan* (Alan Crosland), película llena de música y efectos sonoros. Un año después lo hacía *El cantor de jazz* (Alan Crosland), con diálogos y canciones sincronizadas. En 1928, *Lights of New York* (Bryan Foy) se convertía en la primera película 100% *talkie*. Véase FINLER, Joel W: *The Hollywood*, op. cit., p. 229.

⁷⁶³ Hall Wallis, que entró en Warner a través del departamento de publicidad, anunciaba en 1925: “Nuestros investigadores demuestran que es (el sistema de sonido) práctico y llevará a todos los rincones del mundo la música de las grandes orquestas sinfónicas y las voces de las estrellas más populares”. Véase SCHATZ, Thomas: *The genius of the system: Hollywood filmmaking in the studio era*. Metropolitan Books, New York, 1988, p. 59.

⁷⁶⁴ KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 58.

⁷⁶⁵ David O. Selznick a Ray Kline en 1941. Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., pp. 58-59.

⁷⁶⁶ Tan solo en *Juan Nadie* (1941) coincidió con Forbstein como director del departamento musical, siendo Hugo Friedhofer uno de sus orquestadores, el cual fue habitual en las películas y documentales de Frank Capra.

Steiner, que continuó en Warner hasta 1965, el resto de compositores nombrados anteriormente abandonó la compañía antes del comienzo de la década. Los músicos, al igual que actores y directores, empezaban sus aventuras independientes. También Tiomkin, cuyos trabajos con Warner no fueron consecuencia de un contrato prolongado, sino de colaboraciones esporádicas con ciertos directores o productores. Aun así, el estudio exigía unas cotas de calidad y unas bases determinadas.

Las instalaciones de Warner Bros. son recordadas por su calidad de sonido. Steven Binger describe el estudio de grabación como un edificio de 65 pies de ancho por 80 de largo, con una sala de conciertos que puede acomodar una orquesta de noventa piezas⁷⁶⁷. El mismo autor cita las impresiones de Dick Mason, mensajero del estudio, cuando vio a Tiomkin dirigir la música de *Río Bravo* en dichas instalaciones: “Recuerdo que en ese momento pensé que era el mejor lugar del mundo entero. No podía entender cómo alguien querría salir de allí jamás”⁷⁶⁸ (Fig. 6.4).



Figura 6.4: Imagen actual de la sala de grabación de Warner Bros. en Burbank. Construida en 1929 y bautizada con el nombre de Leo Forbstein Scoring Stage, fue rebautizada como Clint Eastwood Scoring Stage en 1999, debido a la insistencia del americano para que no la cerrasen, ya que era allí donde él había compuesto los temas para sus películas. Fuente: Warner Bros. Sound. com

Los mejores compositores del momento, las mejores instalaciones, testimonios emocionantes y la envidia de productores de éxito. Una conjunción que habla de las

⁷⁶⁷ BINGEN, Steven: *Hollywood's ultimate backlot*. Taylor Trade Publishing, Lanham, 2014, p. 91.

⁷⁶⁸ Ibidem, p. 92.

maravillas que Tiomkin pudo sacar de allí. Nada más y nada menos que dos de sus cuatro premios de la Academia: *Escrito en el cielo* y *El viejo y el mar*.

Tiomkin trabajó en un total de dieciséis películas producidas por Warner, desde *Juan Nadie* (Frank Capra, 1941) a *Catalina la Grande* (Gordon Fleming, 1968). Siete de ellas fueron westerns⁷⁶⁹.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>El último baluarte</i>	22.98%	77.02%	8.27%	3.61%	88.12%	6.52%	4.47%
<i>Soplo Salvaje</i>	35.69%	64.31%	25.01%	2.70%	72.28%	23.82%	23.82%
<i>Retaguardia</i>	20.80%	79.20%	-	-	100%	0.40%	-
<i>La Pelirroja Indómita</i>	30.12%	69.88%	9.73%	4.10%	86.18%	8.02%	7.90%
<i>Gigante</i>	45.74%	54.26%	19.10%	1.41%	79.55%	22.63%	0.77%
<i>Río Bravo</i>	53.35%	46.65%	25.56%	-	74.44%	5.88%	2.65%
<i>Tres vidas errantes</i>	62.62%	37.38%	17.32%	-	82.68%	57.39%	-
Media:	38.76%	61.24%	15.00%	1.69%	83.32%	19.57%	5.66%

Tabla 6.2: Características de los westerns de Dimitri Tiomkin producidos por Warner Bros. Fuente: elaboración propia.

El hecho de que los valores promedio de los siete westerns de Tiomkin para Warner se asimilen a los calculados para el western épico y el western romántico revela no solo que nos encontramos en la época del superwestern⁷⁷⁰, sino también la filosofía del estudio, centrada principalmente en el uso de enormes cantidades de música (Tabla 6.2). Jerry Goldsmith comentaba que la razón por la que tantas partituras de Max Steiner eran tan largas era debido a Jack Warner⁷⁷¹. El pequeño de la familia amaba la música y quería ponerla en todas partes. Una música que hiciera patente la calidad, no solo de su orquesta, sino de los sistemas de sonido en los que tanto habían invertido. Por ello el volumen, la continuidad musical y las grandes fanfarrias iniciales y finales eran prácticamente una obligación: “Porque todas las películas de Warner Brothers tienen música al final”, le dijo Jack Warner a Fred Zinneman cuando aquel se negó a poner

⁷⁶⁹ Fuera del género western compuso la música de *Juan Nadie*, *Su majestad de los Mares del Sur* (Byron Haskin, 1953), *Yo confieso* (Alfred Hitchcock, 1953), *Crimen Perfecto* (Alfred Hitchcock, 1954), *Escrito en el cielo*, *El proceso de Billy Mitchell* (Otto Preminger, 1955), *Tierra de faraones*, *El viejo y el mar* y *Catalina la Grande*.

⁷⁷⁰ El arco temporal de estos westerns va desde 1952, fecha de estreno de *El último baluarte*, a 1960, fecha de *Tres vidas errantes*. Durante los años cincuenta, a pesar de que los beneficios se redujeron respecto a la década anterior, el estudio dejó atrás las pequeñas producciones baratas y rentables, y optó por las superproducciones y las nuevas tecnologías. En este ambiente destaca *Gigante* como la película más cara del estudio hasta entonces, y la que más recaudó (12 millones de dólares). Véase FINLER, Joel W: *The Hollywood...*, op. cit., p. 240.

⁷⁷¹ KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 12.

música triunfal al final de *Historia de una monja* (1959)⁷⁷². Y es que todas las películas de Warner seguían el prototipo de Jack.

Tan solo los dos últimos westerns de Tiomkin –*Río Bravo* y *Tres vidas errantes*– se saltan esta pauta, presentando un porcentaje de música por debajo del 50% y un inicio y final muy por debajo de la intensidad del resto. Esta circunstancia se debe a diversos factores. En primer lugar, la disminución del poder de Jack Warner dentro del estudio a partir de 1956, tras la venta de sus valores y los de su hermano Albert al grupo de Charles Allen Jr.; y en segundo lugar, a la mayor libertad creativa de Howard Hawks y Fred Zinnemann. El primero como productor independiente. El segundo, un director que se había ganado el derecho a un mayor control sobre sus películas gracias a su excepcional bagaje⁷⁷³. La confianza en el compositor también jugó un papel importante, pues ambos directores lo eligieron personalmente tras haber trabajado con él en anteriores ocasiones⁷⁷⁴.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Juan Nadie</i>	82.61%	17.39%	30.20%	-	69.80%	72.71%	-
<i>Extraños en un tren</i>	57.44%	42.56%	46.45%	5.12%	48.43%	47.24%	47.24%
<i>Astucia de mujer</i>	45.42%	54.58%	-	-	100.00%	-	-
<i>Yo confieso</i>	44.94%	55.06%	-	-	100.00%	-	-
<i>36 horas</i>	61.09%	38.91%	1.76%	-	98.24%	1.76%	-
<i>Crimen perfecto</i>	52.66%	47.34%	-	3.04%	98.53%	-	-
<i>Escrito en el cielo</i>	49.22%	50.78%	5.33%	0.71%	93.95%	8.10%	-
<i>Su majestad de los mares del sur</i>	17.74%	82.26%	5.51%	1.85%	92.64%	0.61%	-
<i>El viejo y el mar</i>	12.44%	87.56%	-	4.05%	95.95%	1.69%	-
MEDIA	47.06%	52.94%	9.92%	1.64%	88.61%	14.06%	5.25%

Tabla 6.3: Características de otras películas de Dimitri Tiomkin producidas por Warner Bros. Fuente: elaboración propia.

Si comparamos estos datos con los de otras películas de Tiomkin producidas por el estudio, notamos un cambio significativo (Tabla 6.3). En ellas, aun perteneciendo a la misma época –años cincuenta– vemos cómo el porcentaje de música es mucho menor, exceptuando *Su majestad de los mares del sur* (Byron Haskin, 1954) y *El viejo y el mar* (Howard Hawks, 1958). Esta circunstancia nos lleva a buscar la respuesta en el género cinematográfico. De tal modo que son el western con pretensiones y el de gran calado – como son la mayor parte de los musicados por Tiomkin para Warner–, y el gran cine de

⁷⁷² Citado por SINYARD, Neil: *Fred Zinnemann...*, op. cit., pp. 83-84.

⁷⁷³ Hasta 1960, año de estreno de *Tres vidas errantes*, las películas de Fred Zinneman habían acumulado veintidós nominaciones y catorce estatuillas. *Tres vidas errantes* sumaría otras cinco nominaciones.

⁷⁷⁴ El mismo director afirmaba que buscó específicamente a Tiomkin para *Tres vidas errantes*. Véase ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 37.

aventuras⁷⁷⁵, los géneros a los que Warner aparece aplicar las cantidades de música más desmesuradas⁷⁷⁶. Esta justificación, que podría deberse a características de género más que a las propias exigencias del estudio, queda confirmada al comprobar los porcentajes de otras películas de aventuras en las que trabajó Tiomkin, cuyos valores, siendo cambiantes, no llegan en muchas ocasiones al 60%, quedándose incluso por debajo del 40%⁷⁷⁷.

Además del valor música, llaman la atención el mayor uso que se hace en el western de la música diegética-preexistente, en esa búsqueda de contexto espacio-temporal; y, sobre todo, la ausencia –exceptuando *Extraños en un tren* (Alfred Hitchcock, 1951)- de una música de carácter anempático que sí aparece con gran frecuencia en el género del Oeste.



Figura 6.5: Final de *Retaguardia* (1955), el western de Warner con más porcentaje de música de los compuestos por Tiomkin, con un 79.20% de música, toda ella de tipo incidental.

La experiencia de Tiomkin con Warner, a juzgar por los éxitos, se puede definir como positiva. Prueba de ello es el hecho de que tres de estas películas –*Soplo salvaje*, *Su majestad de los mares del sur* y *La pelirroja indómita*- sigan el concepto musical de *Solo ante el peligro*. Y prueba de ello es, sobre todo, la música inmortal de *Gigante* y *Río Bravo*. Y ya fuera del western, dos de sus Oscar: *Escrito en el cielo* y *El viejo y el mar*.

⁷⁷⁵ Normalmente, superproducciones o películas con pretensiones de serlo –aquellas que buscaban el espectáculo, la épica y, por consiguiente, la gran afluencia de público-, cuyo presupuesto, en ocasiones, alcanzaba los cinco millones de dólares, como es el caso de *Gigante* (5.4 mill.) o *El viejo y el mar* (5 mill.). Fuente www.IMDb.com (Consultada el 29/01/2016).

⁷⁷⁶ El cine de suspense y el cine negro, por ejemplo, responden a los porcentajes medios del género para las películas de Tiomkin.

⁷⁷⁷ Análisis llevado a cabo por la autora.

Aun así, trabajar para el estudio no fue fácil en muchas ocasiones. Quizás la película más ilustrativa en este aspecto sea *Gigante*, para la cual tuvo que transigir condiciones impensables en un compositor como él. Prueba de ello es no solo la paciencia y el comportamiento que demostró rechazando proyectos de otros estudios ante el gran retraso de la producción, sino el mismo contrato, en el cual acepta puntos tales como:

- “El compositor debe cumplir con todo lo que le pida el productor”.

- “El productor describirá y aconsejará al compositor sobre el número y carácter de las composiciones musicales y la naturaleza y extensión de la música ambiente e incidental que el productor desea que sea escrita por el compositor”.

- “(el compositor) entiende y acepta que el productor tenga el derecho de eliminar o añadir, y cambiar el número y carácter de las composiciones escritas por el compositor, y que requiera al compositor para escribir y componer nuevos temas [...] siendo aceptado que el productor tendrá derecho a hacer que el compositor realice tales cambios, modificaciones y adiciones en alguna o todas las composiciones escritas”.

- “El compositor acepta que todos los derechos de la música pasarán a pertenecer al productor”. Aunque si bien recibía un porcentaje de las ventas de la misma⁷⁷⁸.

Este contrato es un ejemplo magnífico del papel que puede jugar un estudio o productor en la música de sus películas. El control por parte de estos era tan grande que hasta un compositor como Tiomkin, con tres Oscar y en pleno apogeo de su carrera, se veía condicionado. Aunque no todo fueron imposiciones. En ocasiones, siendo la misma *Gigante* –como ya hemos visto en el capítulo anterior- una de ellas, el productor era una ayuda inestimable, apoyando las decisiones del equipo y aportando el dinero necesario. Actitud de la que Tiomkin salía beneficiado, como lo atestiguan, por ejemplo, varios de sus trabajos para Warner.

6.3. United Artists

El caso de United Artists es diferente al de otros estudios. Creado por cineastas y actores para poder mantener un mayor control sobre sus trabajos⁷⁷⁹, se centró

⁷⁷⁸ AMPAS, Margaret Herrick Library. Department of Special Collections. George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 602. Dimitri Tiomkin's contract for Giant. Jun 6, 1955, pp. 2-4 y 9.

principalmente en distribuir las películas de productores independientes, a los cuales ofrecía gran confianza y dejaba una enorme libertad creativa. Esta relación se intensificó durante los años cincuenta, cuando la compañía, conducida por el nuevo equipo de Paul McNutt⁷⁸⁰, se esforzó por aumentar la imagen de eficiencia, confianza y comprensión para con los productores. Esta nueva filosofía derivó en una mejor y más continuada relación con estos. Así, hombres de talento reconocido como Howard Hawks, Billy Wilder, Joseph L. Mankiewicz, William Wyler o Stanley Kramer contribuyeron a que las décadas de los cincuenta y sesenta fueran las más exitosas, no solo desde el punto de vista económico, sino en cuestión de premios y reconocimientos⁷⁸¹.

Buena parte de este éxito corresponde al equipo creativo que estos productores elegían con sumo cuidado. En el campo musical, fueron muchos los compositores que pasaron por las instalaciones de United Artists -Max Steiner, Miklós Rózsa, Victor Young, Elmer Bernstein, Bernard Herrmann e incluso los europeos Francesco Lavagnino y George Auric-, pero el líder indiscutible de las décadas de los cuarenta y cincuenta fue Tiomkin gracias, principalmente, a las producciones de Stanley Kramer y a sus westerns consecuencia de *Solo ante el peligro*⁷⁸². El ruso trabajó en veinticinco películas producidas o distribuidas por United Artists entre 1940 y 1961⁷⁸³, acumulando seis nominaciones y dos estatuillas⁷⁸⁴.

De todas estas películas, cuatro fueron westerns: *Río Rojo*, *Solo ante el peligro*, *Los que no perdonan* y *El Álamo*. Exceptuando la de John Huston, el resto suponen

⁷⁷⁹ United Artists fue fundada en 1929 por Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charles Chaplin y David Wark Griffith.

⁷⁸⁰ Paul McNutt, gobernador de Indiana por el partido demócrata, llegó a United Artists en 1950. Gracias a un equipo encabezado por Arthur Krim y Robert Benjamin, consiguió superar la crisis que el estudio arrastraba desde los años de la Segunda Guerra Mundial. Véase FINLER, Joel W: *The Hollywood...*, op. cit., p. 192.

⁷⁸¹ Ibidem, p. 205.

⁷⁸² Ibid, p. 205.

⁷⁸³ *El forastero* (1940), *Justicia Corsa* (Gregory Ratoff, 1942), *Un caballero en la noche* (Edwin L. Marin, 1942), *Soberbia* (1942), *Tres parejas* (Tim Whelam, 1942), *El puente de San Luis Rey* (Rowland V. Lee, 1944), *El diablo y yo* (Archie Mayo, 1946), *Señal de parada* (Leon de Maguy, 1946), *Río Rojo* (1948), *So this is New York* (Richard Fleischer, 1948), *Clamor humano* (Mark Robson, 1949), *Luz roja* (Roy Del Ruth, 1949), *Champagne for Caesar* (Richard Whorf, 1949), *El ídolo de barro* (Mark Robson, 1949), *Con las horas contadas* (Rudolph Maté, 1950), *Hombres* (Fred Zinnemann, 1950), *Cyrano de Bergerac* (Michael Gordon, 1951), *Mr. Universe* (Joseph Lerner, 1951), *El pozo de la angustia* (Leo Popkin y Russell Rouse, 1951), *Solo ante el peligro* (1952), *Rebelión a bordo* (Edward Dmytryk, 1952), *Retorno al paraíso* (Mark Robson, 1955), *El Álamo* (1960), *Los que no perdonan* (1960) y *Ciudad sin piedad* (Gottfried Reinhart, 1961).

⁷⁸⁴ *Soberbia* (Albert Lewin, 1942), *El puente de San Luis Rey* (Rowland V. Lee, 1944), *El ídolo de barro* (Mark Robson, 1949) y *El Álamo* (1960) consiguieron una nominación a mejor banda sonora de drama o comedia; *El Álamo* y *Ciudad sin piedad* (Gottfried Reinhart, 1961) fueron nominadas a mejor canción original; y *Solo ante el peligro* consiguió la estatuilla en ambas categorías.

hitos clave en su carrera. La libertad de un estudio que cuidaba la creatividad de sus productores independientes influyó sin duda en ello, beneficiando el resultado final.

Como podemos comprobar, United Artists produjo algunos de los hitos más importantes del western, un género que había ayudado a reavivar en los cuarenta con *La diligencia* (John Ford, 1939), *El forastero* (William Wyler, 1940) y *El forajido* (Howard Hughes, 1943), y por el que seguiría apostando incluso en pocas de decadencia con *La puerta del cielo* (Michael Cimino, 1980)⁷⁸⁵.

Cuatro son productores con los que Tiomkin trabajó en los westerns distribuidos por United Artists: Howard Hawks con su compañía Monterrey Productions, Stanley Kramer con Stanley Kramer Productions, Burt Lancaster con Hecht-Hill-Lancaster y John Wayne con Batjac Productions. Al actuar dos de ellos, Howard Hawks y John Wayne, también como directores, los hemos incluido en el apartado pertinente, centrándonos en los otros dos y su papel por encima de directores como Fred Zinnemann y John Huston.

6.4. Stanley Kramer

“Dimi hizo más que nadie por promover la idea de la música como fuerza de ataque en las películas”⁷⁸⁶.

Antes de convertirse en director en 1955, Stanley Kramer fue uno de los productores más exitosos y visionarios de Hollywood⁷⁸⁷. Descubridor de Marlon Brando, apoyo de directores como Fred Zinnemann y líder de un equipo que le

⁷⁸⁵ El estrepitoso fracaso del western de Cimino, en el que se confiaba fielmente tras el éxito de *El cazador* (1978), hizo que Universal dejara de invertir en el género.

⁷⁸⁶ Stanley Kramer citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 33.

En la imagen: a la izquierda, fotograma de *Solo ante el peligro*, con el crédito como productor de Stanley Kramer y el de United Artists como distribuidora. A la derecha, fotografía de Stanley Kramer tomada de VERSWIJVER, Leo: *ōMovies were always magicalō: Interviews with 19 actors, directors and producers of the Hollywood of the 1930s through the 1950s*. McFarland & Company, Jefferson, 2003, p. 76.

⁷⁸⁷ El editor Elmo Williams, que trabajó con Kramer, entre otras películas, en *Solo ante el peligro*, comentaba en sus memorias de Hollywood que las películas producidas por Stanley Kramer habían tenido tanto éxito en taquilla que se le comparaba con Irving Talberg, hombre responsable de numerosos éxitos de MGM. Véase WILLIAMS, Elmo: *Elmo Williams: a Hollywood memoir*. McFarland & Company, Jefferson, 2006, p. 81.

acompañó durante años, entre cuyos miembros se encontraba Dimitri Tiomkin⁷⁸⁸, quien participó en siete producciones de Kramer: *Soberbia* (Albert Lewin, 1942), *Así es Nueva York* (Richard Fleischer, 1948), *Clamor humano* (Mark Robson, 1949), *El ídolo de barro* (Mark Robson, 1949), *Hombres* (Fred Zinnemann, 1950), *Cyrano de Bergerac* (Michael Gordon, 1951) y *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952).



Figura 6.6: Crédito de Stanley Kramer Productions en *Solo ante el peligro* (1952), y retrato de Stanley Kramer.

Kramer reivindicaba las funciones del productor:

“Debido a que los directores han ido adquiriendo una posición más importante durante las últimas décadas, la gente asume automáticamente que: es un director muy conocido, es su película. Creo que este es un tema interesante para discutir, porque la historia nunca se recuerda de forma apropiada –difumina el papel del productor-. No me convertí en director hasta mediados de los cincuenta, porque antes el director no tenía verdadero poder. El primer y el último corte de cada película eran del productor y el director hacía más o menos lo que el productor decía”⁷⁸⁹.

Si a este punto de vista añadimos el riesgo y la valentía a la hora de afrontar sus trabajos⁷⁹⁰, y una concepción de sí mismo más como director que como productor⁷⁹¹,

⁷⁸⁸ El resto de su equipo de confianza estaba formado por Rudy Sternad en el diseño de producción, el editor Harry Gerstad y el jefe de producción Clem Beauchamp. Véase BALIO, Tino: *United Artist....*, op. cit., p. 141.

⁷⁸⁹ Citado por VERSWIJVER, Leo: “*Movies were always magicalö: interviews...*”, op. cit., p. 80.

⁷⁹⁰ “Nunca me dio miedo de asumir riesgos”. Citado por BALIO, Tino: *United Artistí* , op. cit., p. 141.

no sería aventurado afirmar que su personalidad puede sentirse en cada uno de los aspectos de las películas que produjo.

La filmografía de Stanley Kramer tan solo contempla dos westerns: uno como productor, *Solo ante el peligro*; y otro como director, *Oklahoma, año 10* (1973). El primero de ellos supuso su última y más productiva colaboración con Tiomkin.

En la producción de *Solo ante el peligro* también participó el guionista Carl Foreman, quien afirmaba que cuando le tocó producir y escribir la película “no habría soñado hacerla con otro compositor”⁷⁹². Un compositor, Tiomkin, al que consideraba “uno de los hombres que ha dignificado la música de cine, que la ha elevado del fondo a parte integrante de la historia y de la película misma”⁷⁹³.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
Solo ante el peligro	27.76%	72.24%	7.28%	10.59%	82.11%	2.48%	-

Tabla 6.4: Características de *Solo ante el peligro* (1952), único western de Dimitri Tiomkin producido por Stanley Kramer. Fuente: elaboración propia.

A estas alturas no hace falta decir que la música de *Solo ante el peligro* fue una revolución en todos los sentidos. Los porcentajes obtenidos de su análisis lo corroboran, pues no encajan dentro de la media calculada para ninguna de las categorías (Tabla 6.4). Pese a tratarse claramente de un western psicológico, el equilibrio música-silencio encuentra una mayor similitud con el western épico, cuyo valor promedio musical (60.46%) se ve incluso superado. Ciertos antecedentes demuestran la validez de tales cantidades de música dentro del subgénero psicológico. El más cercano, tanto en temática psicológica como en cantidad musical, es *Perseguido* (Raoul Walsh, 1947), en la que Max Steiner acompaña la acción en todo momento, en parte condicionado por la tradición Warner, en parte siguiendo su propio estilo sinfónico. Sin embargo, ninguno lo hacía como *Solo ante el peligro*, utilizando una canción como base para toda la banda sonora.

El mismo Stanley Kramer se atribuye la idea que cambió el rumbo de la música cinematográfica:

⁷⁹¹ “La gente dice que debería seguir siendo productor, que soy mejor produciendo que dirigiendo. Pero, a decir verdad, no estoy muy capacitado para ser productor. Siempre quise ser director”. Citado por BALIO, Tino: *United Artistí*, op. cit., p. 141.

⁷⁹² Citado en ELLEY, Derek (Ed): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 41.

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 33.

“La idea original de utilizar una canción en *Solo ante el peligro* (1952) fue realmente mía [...] durante el preestreno de la película la audiencia empezó a reír por las cincuenta o sesenta veces que la canción aparecía durante la película, y Dimi se preocupó y pensó que deberíamos quitarla. Pero yo me empeñé en ella, reduciendo el número de veces que aparecía y usándola solo cuando no había diálogo”⁷⁹⁴.

Fred Zinnemann refuerza la teoría de la autoría de Kramer⁷⁹⁵, en contra de las declaraciones de Tiomkin, quien se adjudica la idea de utilizar una canción durante toda la película, incluso en los diálogos⁷⁹⁶. Si las palabras de Kramer y Zinnemann son ciertas, el elevado porcentaje de música de la película se debe al productor quien, según Zinnemann, también intervino de forma definitiva en el montaje final⁷⁹⁷.

Nada dicen productor y director sobre la música diegética y la falsa diégesis. Tiomkin, en cambio, quien –como ya vimos– declara que convenció a Kramer de que “sería una buena idea tener una canción cantada, silbada e interpretada por la orquesta a lo largo de todo el metraje”⁷⁹⁸. La especial forma de combinar estos elementos hace que sea *Solo ante el peligro* el western de Tiomkin con mayor porcentaje de falsa diégesis (Fig. 6.7).

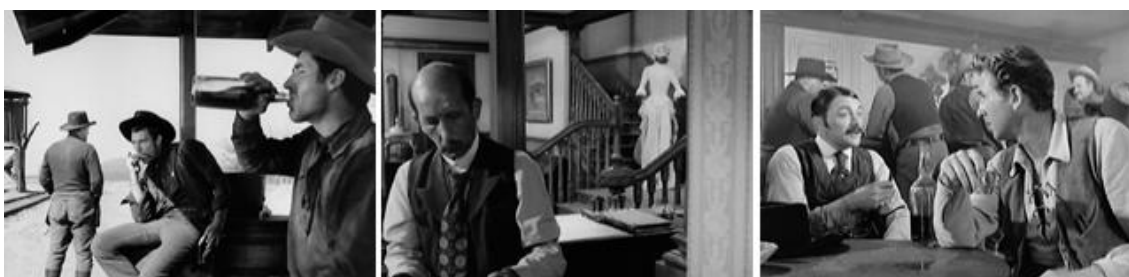


Figura 6.7: La canción “Do Not Forsake Me Oh My Darling” tocada con la armónica por Jack Colby (Lee Van Cleef), silbada por el dueño del hotel y tocada en el piano del *saloon*.

Un aspecto que llama la atención es la práctica ausencia de música anempática, elemento muy presente en el western psicológico. En este caso, el hecho de que la misma canción plantee el conflicto principal elimina casi toda posibilidad de empleo de

⁷⁹⁴ Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 33.

⁷⁹⁵ “En cuanto a la música de *Solo ante el peligro*, la única contribución realmente importante de Kramer fue la idea de la balada western, o canción como tema principal, durante toda la película”. Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 36.

⁷⁹⁶ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 230.

⁷⁹⁷ VELLE, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 36.

⁷⁹⁸ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 230.

este recurso⁷⁹⁹. La elección de Tex Ritter como cantante por parte del compositor⁸⁰⁰, con su voz seca y ronca, refuerza aún más el sentido de la letra, eliminando el toque anempático.

La influencia de esta banda sonora se puede calcular dentro de la obra de Tiomkin a través de un análisis comparativo (Tabla 6.5). Diez fueron las películas –seis westerns, dos de aventuras, un drama judicial y una bélica- en las que Tiomkin siguió un proceso similar⁸⁰¹. Juntas conforman un estilo musical propio basado en una elevada cantidad de música, a la que se aplican diversos recursos y formas, con inicio y final en forma de canción -en los casos de *Una bala en el camino* y *El último tren de Gun Hill*, sin letra-, cuya melodía será base para el resto de la banda sonora. Las más apegadas a la concepción original son *Soplo salvaje*, *Amazonas negras*, *Duelo de titanes* y *Ciudad sin piedad*, siendo las dos últimas, grandísimas bandas sonoras⁸⁰².

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Solo ante el peligro</i>	27.76%	72.24%	7.28%	10.59%	82.11%	2.48%	-
<i>Retorno al paraíso</i>	40.19%	59.81%	20.84%	-	79.16%	16.52%	-
<i>Cease fire!</i>	52.89%	47.11%	5.62%	-	94.38%	5.62%	1.14%
<i>Soplo salvaje</i>	35.69%	64.31%	25.01%	2.70%	72.28%	23.82%	23.82%
<i>Su majestad de los mares del sur</i>	17.74%	82.26%	5.51%	1.85%	92.64%	0.61%	-
<i>Una bala en el camino</i>	23.83%	76.17%	6.97%	-	93.03%	0.72%	4.90%
<i>Amazonas negras</i>	25.61%	74.39%	-	2.65%	97.35%	-	-
<i>La pelirroja indómita</i>	30.12%	69.88%	9.73%	4.10%	86.18%	8.02%	7.90%
<i>Duelo de titanes</i>	51.76%	48.24%	10.55%	-	89.45%	10.05%	2.29%
<i>El último tren de Gun Hill</i>	47.80%	52.20%	5.58%	-	94.42%	5.58%	5.58%
<i>Ciudad sin piedad</i>	69.07%	30.93%	15.94%	9.27%	74.79%	-	-
MEDIA	38.40%	61.59%	10.28%	2.83%	86.89%	6.67%	4.15%

Tabla 6.5: Características de otras películas de Dimitri Tiomkin con el mismo concepto musical que *Solo ante el peligro*. Fuente: elaboración propia.

Por último, es interesante comparar los westerns con las otras películas producidas por Stanley Kramer en las que trabajó Tiomkin (Tabla 6.6). Ninguna de ellas sigue el comentado concepto de *Solo ante el peligro*. Es más, cada una tiene un estilo

⁷⁹⁹ El único momento en el que aparece este recurso es en una escena de saloon, donde el pianista toca “Buffalo gals”, mientras Harvey ve acercarse a Kane por la ventana.

⁸⁰⁰ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 232.

⁸⁰¹ Para *El proceso de Billy Mitchel* (Otto Preminger, 1955) Tiomkin pensó componer una canción, pero el director no estaba de acuerdo, con lo que quedó finalmente una banda sonora monotemática con pocas variaciones y ninguna canción de referencia, mientras que en *Hombres de infantería* (Mark Robson, 1953), además de contarse varios temas diferentes, hay dos canciones: “Take the high ground” y “Julie”. Por dichas razones no las hemos incluido dentro en el recuento.

⁸⁰² En *Ciudad sin piedad*, la canción “Town without pity” es el único tema de la banda sonora. Pero la cantidad de variaciones –en un estilo jazz impecable-, y la emoción que transmite cada una, hacen de ella una de las mejores bandas sonoras de Tiomkin, dentro y fuera de esta concepción tan especial.

totalmente diferente, atendiendo en gran parte al género. Dos de ellas, *El ídolo de barro* y *Hombres*, llevan un tema principal en forma de canción. Pero en todas, excepto en la comedia, se hace notar el ritmo de Kramer –pausadamente tenso-, junto con la emoción de Tiomkin, principalmente en los finales. Si en *Solo ante el peligro*, la canción –en *moderato* y matiz suave- quedaba en un punto y seguido lleno de incertidumbre, en *Hombres* la suavidad es incluso mayor, lo que no quita dramatismo a una escena en la que, frente al perdón y la comprensión, queda siempre un obstáculo. Algo que también ocurre en *Cyrano de Bergerac*, donde la música final transmite la tristeza de la muerte, junto a la impotencia de una confesión tardía y la elevación de un espíritu justo y bueno.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Así es Nueva York</i>	62.29%	37.71%	18.58%	-	81.42%	51.61%	-
<i>El ídolo de barro</i>	52.55%	47.45%	19.22%	-	80.78%	1.53%	-
<i>Hombres</i>	34.73%	65.27%	18.72%	-	81.28%	2.47%	16.26%
<i>Cyrano de Bergerac</i>	30.49%	69.56%	1.00%	-	99.00%	-	-
MEDIA	45.02%	55.00%	14.38%	-	85.62%	13.90%	4.07%

Tabla 6.6: Características de otras películas de Dimitri Tiomkin producidas por Stanley Kramer.
Fuente: elaboración propia.

A juzgar por los testimonios, Stanley Kramer participó de forma definitiva en establecer la nueva tendencia musical que dominaría durante toda la década de los cincuenta. Tiomkin, fuera o no partícipe de la idea original, sería el encargado de llevarla a cabo, incluyendo aportaciones propias, novedosas o ya probadas –algunas en producciones anteriores de Kramer-: falsas diégesis, canción sobre el diálogo, inicio y final en *pianissimo*..., que iría desarrollando y mejorando a lo largo de su carrera, hasta hacer completamente suyo el sistema.

6.5. Burt Lancaster

“La película es potencialmente un western sobre la intolerancia racial, pero no es lo que quieren los productores. Ellos ven en ella otra película de vaqueros más grande que la vida”⁸⁰³.

⁸⁰³ John Huston sobre *Los que no perdonan*. Citado por GROBEL, Lawrence: *The Hustons: The Life and Times of a Hollywood Dynasty*. Skyhorse Publishing, Inc., New York, 2014, p. 458.



Figura 6.8: Crédito de la productora de Burt Lancaster al inicio de *Los que no perdonan* (1960), y retrato del actor-productor.

Desde que fuera creada principalmente por actores, United Artists fue un apoyo fundamental para los intérpretes que en los cincuenta se animaron a fundar sus propias productoras: Kirk Douglas con Byrna Productions, John Wayne con Batjac Company, y Burt Lancaster con Hecht-Hill-Lancaster.

Lancaster fue uno de los primeros. En 1947 fundaba Norma Productions junto al agente literario Harold Hecht, luego llamada Hecht-Lancaster. Más tarde se les uniría el guionista y director James Hill, convirtiéndose de esta forma en Hecht-Hill-Lancaster. En 1953 firmaba un contrato con United Artists, que se disolvía, junto a la propia productora independiente, en 1960⁸⁰⁴. Atrás quedaban éxitos como *El temible burlón* (Robert Siodmak, 1952), *Apache* (Robert Aldrich, 1954), la oscarizada *Marty* (Delbert Mann, 1955) y *Trapezio* (Carol Reed, 1956), e incluso alguna que otra película de culto -fracaso en su momento- como *Chantaje en Broadway* (Alexander MacKendrick, 1957).

A pesar del buen ojo de los productores, muchos de los que trabajaron con ellos tuvieron problemas debido a las condiciones que imponían. En primer lugar, la presencia de Burt Lancaster como actor, principalmente protagonista, era casi obligatoria. En segundo lugar, la revisión exhaustiva del guion estaba asegurada⁸⁰⁵. Por último, su punto de vista siempre trataba de imponerse por encima de la opinión del

⁸⁰⁴ La productora debía tres millones de dólares a United Artists. Esto hizo que tras la disolución, Burt Lancaster firmara cuatro películas cobrando un salario de 150.000 dólares, muy por debajo de su caché. Véase LEV, Peter: *Transforming the screen. 1950-1957. History of the American cinema*, Vol. 7. University of California Press, Berkeley, 2003, p. 209.

⁸⁰⁵ El guionista James Webb hablaba del asunto: “Difícilmente puedo decir que me gustaba trabajar con la organización Hecht-Hill-Lancaster. Burt y después Jim Hill fueron buenos amigos míos, pero Harold Hecht y yo nunca nos llevamos bien. Como trío, ellos siempre querían discutir la historia hasta la muerte, examinando cada posible situación desde cada ángulo posible, hasta el punto en el que la espontaneidad natural del escrito era tirada por la ventana”. Citado por STEMPEL, Tom: *Framework: a history of screenwriting in the American film*. Syracuse University Press, Syracuse, 2000, p. 219.

director. John Huston fue uno de los directores que no acabó contento con su colaboración con Lancaster. La música de Tiomkin, sin embargo, fue alabada por la crítica⁸⁰⁶, algo en lo que Huston tuvo mucho que ver, pues desde siempre fue un gran admirador de Tiomkin, de cuya elección para el puesto, probablemente, fue responsable⁸⁰⁷.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Los que no perdonan</i>	50.80%	49.20%	8.84%	-	91.16%	6.42%	5.80%

Tabla 6.7: características musicales de *Los que no perdonan* (1960), único western de Dimitri Tiomkin producido por Hecht-Hill-Lancaster. Fuente: Elaboración propia.

Sin tener absolutamente nada que ver, los porcentajes se acercan más al promedio del western cómico que al del psicológico (Tabla 6.7). *Los que no perdonan* se encuentra situada en plena transición de Tiomkin hacia un nuevo tipo de composiciones. Es quizás por ello por lo que no encaja en ninguna de las categorías generales, sino con los westerns producidos en esta etapa: *El último tren de Gun Hill* y *Río Bravo*, curiosamente también pertenecientes al subgénero psicológico.

Parece, pues, que la música de *Los que no perdonan* tiene mucho de Tiomkin y de su desarrollo y evolución personal, si bien su estilo es acorde a la concepción musical de algunas de las producciones de la pequeña compañía. La espectacularidad de *El temible burlón* de William Alwyn o el *Trapezio* de Malcom Arnold, así como el concepto que Roy Webb infunde a *Marty*, con una canción principal como unión de las escenas, participan de alguna forma del Tiomkin de los sesenta –donde, excepto *El Álamo*, sus bandas sonoras tendieron a aumentar el porcentaje de silencio, sin restar espectáculo- y de su aureola de comercialidad –con una versión en forma de canción del tema principal-, respectivamente.

⁸⁰⁶ En las diferentes reseñas de *Billboard* se podía leer: “La música de fondo del oscarizado compositor aporta mucho a la emocionante película”, o “La partitura es rica en melodías, programática y atractivamente llena de color”. “Reviews of this week’s LP’s”. *Billboard*, April 4, 1960, p. 35.

Por su parte, Bosley Crowther definía la música como “estruendosa y emocionante”. Véase CROWTHER, Bosley: “Screen: ‘The Unforgiven’: Huston Film Stars Miss Hepburn, Lancaster”. *The New York Times*, April 7, 1960. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9800E2DD123AEF3ABC4F53DFB266838B679EDE> (Consultada el 24/05/2015).

⁸⁰⁷ De esta temprana admiración, y de la probable elección del compositor por su parte, da cuenta una carta de 1944, enviada por Huston al productor Lester Cowan, en la que se puede leer: “Creo que has visto ‘SAN PIETRO’. Si es así, estoy seguro de que quedaste impresionado por la música. En caso de que no hayas decidido aún el compositor para ‘G.I. JOE’, me gustaría que consideraras a Dimitri Tiomkin [...] Dimi es un gran músico”. AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Lester Cowan papers. H - miscellaneous, Box 30, f. 37. Letter from John Huston to Lester Cowan. Nov 30, 1944.



Figura6.9: La música diegética, con carácter anempático, en *Los que no perdonan* (1960). Todos bailan y cantan ajenos a los celos que incendian a Ben Zachary (Burt Lancaster).

6.6. *Paramount Pictures*

“Paramount tenía más supervisores que músicos. Veías las películas con ellos. Ellos hacían el *timing* con el reloj [...] te daban instrucciones”⁸⁰⁸.



Figura 6.10: Logotipo de Paramount Picture al inicio de *Duelo de titanes* (1957).

El productor Adolph Zukor fue la voz y la acción de Paramount en sus primeros años. Su forma eficiente de llevar el estudio fue fundamental en la construcción del

⁸⁰⁸ Leo Shuken citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 224.

imperio de Hollywood⁸⁰⁹. A este le siguió, en 1936, el no menos emprendedor Barney Balaban, quien convirtió a Paramount en el estudio más sólido hasta su salida a mediados de los sesenta. Parte del éxito se debió a su nómina de directores: Alfred Hitchcock, Billy Wilder, George Stevens y, sobre todo, Cecil B. DeMille, quien con westerns como *Unión Pacífico* (1939) o *La policía montada del Canadá* (1940), y con su canto de cisne final, *El mayor espectáculo del mundo* (1953) y *Los diez mandamientos* (1956)⁸¹⁰, contribuyó más que nadie a la buena salud del estudio.

Con tales datos no es de extrañar que por el departamento musical también pasara lo mejor del gremio: Miklós Rózsa, Leo Shuken, Franz Waxman, Bernard Herrmann... y un Victor Young que lideró el estudio entre los cuarenta y los cincuenta, haciendo pareja con DeMille y dejando su marca imborrable en el western con *Raíces Profundas*.

Tiomkin trabajó para Paramount en *Duelo de titanes*, actuando el estudio como distribuidora de *El último tren de Gun Hill*. Sin embargo, hemos incluido ambas en el mismo epígrafe debido a las similares condiciones de dirección (John Sturges), producción (Hal Wallis⁸¹¹) y distribución (Paramount). Con Wallis como productor y Paramount como distribuidora, Tiomkin colaboraría también en *Cease fire!* (Owen Crump, 1953) y *Viento salvaje* (George Cukor, 1957).

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Duelo de titanes</i>	51.76%	48.24%	10.55%	-	89.45%	10.05%	2.29%
<i>El último tren de Gun Hill</i>	47.80%	52.20%	5.58%	-	94.42%	5.58%	5.58%
Media:	49.78%	50.22%	8.06%	-	91.94%	7.81%	3.94%

Tabla 6.8: Características musicales de los westerns de Dimitri Tiomkin producidos por Paramount Pictures. Fuente: elaboración propia.

Lo primero que llama la atención es el alto porcentaje de música incidental. Ambas películas corresponden al desarrollo de la concepción musical de *Solo ante el peligro*. Mientras que *Duelo de titanes* supone el culmen del estilo, *El último tren de Gun Hill* se coloca en la etapa de decadencia del mismo. A diferencia de su antecesora, que incluía otros leitmotivs, estas bandas sonoras están totalmente basadas en el tema principal, cuya letra, en esta ocasión, está supeditada a la melodía. El fracaso de *Soplo*

⁸⁰⁹ First National y United Artists surgieron como contrapartida a partir de Paramount. Véase FINLER, Joel W: *The Hollywood...*, op. cit., p. 141.

⁸¹⁰ La película de DeMille batió todos los records de taquilla de la época, convirtiéndose junto a *Raíces profundas* (George Stevens, 1953) y *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), en el éxito más importante de Paramount.

⁸¹¹ En *El último tren de Gun Hill* intervino también la productora de Kirk Douglas Bryna Productions.

Salvaje, donde la balada cantada por Frankie Laine se escuchaba continuamente, llevó a un reajuste del sistema. La letra tan solo aparece en *Duelo de titanes* en las transiciones entre los actos. En *El último tren de Gun Hill* ni siquiera aparece. Esta circunstancia aligera las partituras y da mayor espacio a las variaciones, lo cual permite aumentar el volumen de música incidental sin peligro de saturar el drama (Tabla 6.5).

El hecho de que ambas se adhieran a esta tendencia no solo corresponde a Tiomkin. Hal Wallis, formado en el campo de la publicidad, sabía muy bien lo que era el aspecto comercial del cine. Y sabía, por supuesto, lo que una canción podía hacer por una película. No por casualidad las cuatro producciones de las que hablamos llevan una como tema principal⁸¹². Un recurso con el que estaba muy de acuerdo Bill Stinson, uno de los líderes del departamento musical de Paramount⁸¹³. La producción, pues, tuvo mucho que ver en el concepto musical de ambos westerns. Incluso fue responsable de que la canción principal de *El último tren de Gun Hill* apareciera finalmente sin letra⁸¹⁴ (Fig. 6.11).



Figura 6.11: El título de la película como el título de la canción principal.

Tiomkin consiguió perfeccionar un estilo que, tras haber alcanzado la madurez en *Duelo de titanes*, experimentó una caída progresiva. Su participación en el proyecto fue determinante para llevar a cabo las ideas de los productores, cuyos primeros candidatos para el puesto de compositor en aquella –Leonard Rosenmann y Alex North– presentan un estilo bien diferente. Así mismo, la elección de Frankie Laine por parte de

⁸¹² La canción marcial interpretada por un coro masculino, “Brothers in arms”, es el tema principal de *Cease fire!*; y “Wild is the wind”, balada interpretada por Johnny Mathis, lo es de *Viento salvaje*. Ambas llevan letra de Ned Washington.

⁸¹³ “Hay títulos de películas que son inapropiados para una canción principal, pero la mayoría de los productores no le ponen solución. Yo he aprendido bien que las canciones deben llevar el título de la película, porque es publicidad incorporada”. Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 224.

⁸¹⁴ SHERK, Warren M: “Last train soundtrack released by Counterpoint”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, June 2011. <http://www.dimitritiomkin.com/1228/june-2011-last-train-soundtrack-released-by-counterpoint/> (Consultada el 10/02/2016).

Tiomkin, frente a Tennessee Ernie Ford o Elvis Presley, cuyo padre en el cine fue precisamente Wallis⁸¹⁵, fue todo un acierto.

6.7. *Universal Pictures*

“En las oficinas y en los estudios de sonido, todo el mundo estaba trabajando, produciendo nuestras 50 o 55 películas al año. Éramos como una familia”⁸¹⁶.



Figura 6.12: Crédito de Universal Pictures al final de *Ataque al carro blindado* (1967).

Universal fue un estudio especialista en géneros. Tuvo grandes directores para cada uno de ellos: terror (James Whale), musicales (Henry Koster), thriller (Robert Siodmak y Alfred Hitchcock), western (Anthony Mann y Don Siegel), fantasía y Aventura (Steven Spielberg)... y por supuesto, el western, un género que vio nacer en aquel estudio a maestros como John Ford, Erich Von Stroheim y William Wyler⁸¹⁷, y que continuaría dándole éxitos durante los cincuenta con la pareja Anthony Mann-James Stewart: *Winchester 73* (1950), *Horizontes lejanos* (1952) y *Tierras lejanas* (1954).

⁸¹⁵ BLAKE, Michael F: *Hollywood and the OK Corral...*, op. cit., p. 104.

⁸¹⁶ Henry Mancini. MANCINI, Henry y LERES, Davis: *Do they mention the music?...*, op. cit., p. 62.

⁸¹⁷ “Las películas de dos rollos fueron una escuela para todo el mundo, incluso para las chicas. Cualquier tipo que se mostrara ilusionado, ambicioso y quisiera dirigir un western podía hacerlo. La película costaba 2000 dólares y no era un gran riesgo. Además, si en el lote venía una chica bonita, ellos la ponían en un western. Ese era su test. Si se veía bien en pantalla, la contrataban”. Citado por FINLER, Joel W: *The Hollywood...*, op. cit., p. 222.

Los westerns de Anthony Mann, como el resto de las películas producidas por Universal en la década de los cincuenta, llevaron música de los compositores más importantes del estudio: Frank Skinner, Hans Salter y el director del departamento musical, Joseph Gershenson⁸¹⁸. El resto de compositores debía de conformarse con componer trozos de películas menores junto a otros compañeros. Incluso algunas de las cintas de bajo presupuesto llevaban música compilada de antiguas producciones del estudio. Una vez puesta la música, además, el estudio compraba los derechos de la misma. Ese era, como decía Mancini, ‘el estilo Universal’⁸¹⁹.

Tiomkin trabajó para el estudio en siete ocasiones⁸²⁰, tres de ellas en el terreno del western: *La última bala* (James Neilson, 1957), *Ataque al carro blindado* (Burt Kennedy, 1967) y la canción de *El último atardecer* (Robert Aldrich, 1961), western con música de Ernest Gold.

Por entonces aún mandaba Joseph Gershenson en el departamento musical, pero no fue él, como estaba establecido, quien dirigió las partituras. Tampoco se utilizó el sistema de la composición por partes. Ambas películas fueron compuestas en su totalidad y dirigidas por Tiomkin⁸²¹, si bien fue David Tamkin el encargado de la orquestación⁸²².

⁸¹⁸ Henry Mancini, que entró en Universal en 1952, describía el departamento musical de la siguiente manera: “consistía en Joe Gershenson; su asistente, Milt Rosen: los compositores Frank Skinner y Hans Salter, a quienes se le asignaban películas completas: y, a mi nivel, compositores a los que se les asignaban las sobras, muchos de nosotros trabajábamos en varias partes de la misma película. También había un excelente orquestador llamado David Tamkin, quien mientras trabajaba en nuestras partituras nos daba lecciones sobre orquestación, y un bibliotecario de música llamado Nick Nuzzi”. Citado por MCDONALD, Laurence E.: *The invisible art...*, op. cit., p. 201.

⁸¹⁹ “No producíamos una gran música por este proceso. Era el estilo Universal [...] Lo hacíamos lo mejor que podíamos, no podíamos darnos el lujo de perder el tiempo con aspiraciones estéticas elevadas, y lo que hacíamos merece ser llamado como lo que era: mayormente basura”. Citado por MCDONALD, Laurence E.: *The invisible art...*, op. cit., p. 201.

⁸²⁰ Su primera banda sonora completa fue, precisamente, para una película de Universal: *Resurrección* (Edwin Carewe, 1931). A esta le seguirían *The road back* (James Whale, 1937), *La sombra de una duda* (Alfred Hitchcock, 1943), *Ladies courageous* (John Rawlins, 1944), *The imposter* (Julien Duvviev, 1944) y *A través del espejo* (Robert Siodmack, 1946).

⁸²¹ Normalmente era Gershenson el que dirigía las partituras del resto de compositores, excepto las de Frank Skinner. Véase MANCINI, Henry y LEE, Gene: *Did they mention the music?* ..., op. cit., p. 59.

⁸²² David Tamkin es descrito por Henry Mancini como “Un ruso judío de gran temperamento, de cara rojiza y poco pelo, que siempre estaba con un cigarro en la boca”. Un hombre “inestimable dando consejos sobre qué instrumento debía tocar qué”. Citado por MANCINI, Henry y LEE, Gene: *Did they mention the music?*..., op. cit., pp. 72-73.

Tamkin trabajó con Dimitri Tiomkin en doce ocasiones, entre 1941 y 1968, no solo en Universal: *Juan Nadie* (Frank Capra, 1941), *Ladies courageous* (John Rawlins, 1944), *La Batalla de China* (Frank Capra y Anatole Litvak, 1944), *Duelo al sol*, *Qué bello es vivir* (Frank Capra, 1947), *The Dude goes West*, *So this is New York* (Richard Fleischer, 1948), *Escrito en el cielo*, *El fabuloso mundo del circo*, *La caída del Imperio Romano*, *36 horas* (George Seaton, 1965) y *Catalina la Grande* (Gordon Fleming, 1968). Fuente: http://www.imdb.com/?ref =nv_home (Consultada el 18/02/2016).

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>La última bala</i>	43.46%	56.54%	14.49%	4.41%	78.74%	1.60%	2.32%
<i>Ataque al carro blindado</i>	67.98%	32.02%	2.74%	-	97.26%	0.72%	0.72%
Media:	55.72%	44.28%	8.62%	2.21%	88.00%	1.16%	3.04%

Tabla 6.9: Características musicales de los westerns de Dimitri Tiomkin producidos por Universal Pictures. Fuente: elaboración propia.

La diferencia entre ambas películas es notable, debido a la pertenencia a subgéneros tan dispares como el western psicológico y la comedia, así como a la época de producción -1957 y 1967 respectivamente-, lo cual anula el valor de la media calculada (Tabla 6.9). Ambas siguen el concepto de canción como tema principal tan propio de Tiomkin, pero la utilización de la misma dentro del tejido dramático es totalmente diferente. En *La última bala* son dos las canciones que dominan la banda sonora, las cuales son cantadas de forma recurrente por el personaje de James Stewart⁸²³, adquiriendo de esta forma su significado incidental. Por su parte, *Ataque al carro blindado*, tras presentar la canción en los créditos con la voz de Frankie Laine, tan solo recurre a ella en breves motivos de unos segundos de duración, durante los momentos relacionados con el plan tramado por los protagonistas. Esta diferencia es lo que distancia los porcentajes de música y silencio de uno y otro western, así como el de música incidental, que se ve muy reducido en *La última bala* debido a las múltiples apariciones diegéticas del protagonista y su acordeón (Fig. 6.13).

Ningún otro western con música de Tiomkin tiene estas peculiares formas de presentar la música. Ninguno relaciona de forma tan explícita la diégesis con la música incidental. En *Dakota Lil*, el tema “Matamoros” es tomado de la diégesis, pero tras la primera interpretación de la protagonista, se convierte en incidental. Más cercano es el concepto seguido en *Ansiedad trágica*, donde la balada dedicada al mito de Wes Tancred es cantada por varios personajes, y repetida de forma incidental en otras tantas ocasiones como recuerdo fatal de un hecho pasado. En cuanto a *Ataque al carro blindado*, es *Tres vidas errantes* la que ofrece un esquema musical más parecido en lo referente a la disposición de los fragmentos musicales y al porcentaje de la misma.

⁸²³ El mismo actor insistió en aparecer con su acordeón interpretando las canciones, lo cual conllevó su ruptura con el director Anthony Mann, y la salida de este del proyecto. Véase HERZBEG, Bob: *Hang 'em high: law and disorder in Western films and literature*. McFarland & Company, Jefferson, 2013, p. 140.



Figura 6.13: James Stewart y su acordeón, interpretando “You can’t get far without a railroad”, en *La última bala* (1957).

Universal no tuvo en Tiomkin una gran influencia pues, frente al sistema que se venía siguiendo, tuvo la libertad de dirigir y componer la música entera por sí mismo, si bien contó con la ayuda del orquestador estrella del estudio. Al tratarse de películas tardías en la filmografía de Tiomkin, se puede observar cómo los estudios iban perdiendo fuerza en favor de las estrellas y los directores. No se entendería si no que James Stewart se saliera con la suya en la cuestión de las canciones⁸²⁴. En el caso de *Ataque al carro blindado*, fue el director, Burt Kennedy, el que eligió al compositor, fuera de la plantilla habitual del estudio⁸²⁵.

6.8. 20th Century Fox

Si por algo podemos destacar este estudio es por su departamento musical, liderado por Alfred Newman durante más de veintiún años (1938-1959)⁸²⁶. Por él pasaron compositores de la talla de David Buttolph, Bernard Herrmann, Cyril Mockridge, David Raksin o Daniele Amfitheatrof; su orquesta era una de las más

⁸²⁴ La insistencia de James Stewart en las escenas musicales provocó una disputa con Anthony Mann, la cual acabó con su relación de amistad. Nunca volvieron a trabajar juntos. MUNN, Michael: *Jimmy Stewart: the truth behind the legend*. Skyhorse Publishing, New York, 2013, pp. 233-234.

⁸²⁵ Tiomkin era uno de los compositores favoritos de Burt Kennedy, junto a Max Steiner y Jeff Alexander: “Su música empuja hacia delante tu película. Es maravilloso. No conozco otro compositor que haga eso”. Citado por JOYNER, C. Courtney: *The westerners: Interviews with actors, directors, writers and producers*. McFarland & Company, Jefferson, 2009, pp. 139-140.

⁸²⁶ Alfred Newman ya trabajaba con Darryl Zanuck en 20th Century Pictures. Tras la unión, en 1935, de esta compañía con la de William Fox, el compositor pasaría a formar parte de la plantilla, convirtiéndose en pocos años en el director del departamento musical. Véase COURRIER, Kevin: *Randy Newman's American dreams*. ECW Press, Toronto, 2005, p. 202.

trabajadoras, y de su sonido se decía que era especial⁸²⁷. La música era, pues, un aspecto muy cuidado en el estudio.

Un estudio que apostó en varios momentos por el western como uno de los géneros estrella, principalmente en sus años de formación. John Ford, Raoul Walsh, Frank Lloyd y William Wellman, todos ellos especialistas en el género del Oeste, dieron a Fox varios de sus éxitos más importantes de la década de los veinte: *El caballo de hierro* (John Ford, 1924), un hito del cine silente, y *En el viejo Arizona* (Raoul Walsh, 1929) y *La gran jornada* (Raoul Walsh, 1930), las cuales demostraron la capacidad del 20th Century Fox en el campo del sonido y de los sistemas de pantalla ancha respectivamente⁸²⁸. Aunque a partir de los treinta se alzarán por encima del western géneros como el musical o el romántico, el estudio seguirá apoyándolo en diferentes épocas. Prueba de ello son, por ejemplo, *Los comancheros* (Michael Curtiz, 1961), o la exitosa *Dos hombres y un destino* (George Roy Hill, 1969).

Tiomkin trabajó en dos ocasiones para 20th Century Fox, si bien no como productora, sino como distribuidora. *Canadian Pacific* (Edwin L. Marin, 1949) y *Dakota Lil* (Lesley Selander, 1950) fueron producidas por la compañías independientes Nat Holt Productions y Edward L. Alperson Productions, respectivamente.

6.9. Nat Holt Productions

“Lo mejor que se puede decir de él (el western *Canadian Pacific*) es que redondea un programa mediocre”⁸²⁹.

Nat Holt Productions nació en 1949, como una pequeña productora independiente especializada en westerns, género que su fundador, Nat Holt, venía cultivando con éxito en sus producciones para RKO. Al igual que Darryl Zanuck, fundador de 20th Century Fox, Nat Holt era fiel a su personal. Directores, guionistas,

⁸²⁷ Bill Stinson afirmaba: “Creo que todo el mundo debía decir ‘Papi Newman en Fox tenía la mejor orquesta’. La orquesta de Fox tenía la reputación de producir un sonido reconocible –el famoso sonido Newman-, el cual hacía referencia principalmente al sonido de la sección de cuerdas”. Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 185.

⁸²⁸ FINLER, Joel W: *The Hollywood...*, op. cit., p. 93.

⁸²⁹ CROWTHER, Bosley: “THE SCREEN”. *The New York Times*, May 20, 1949. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9407E7D9103CE23BBC4851DFB3668382659EDE&partner=Rotten%2520Tomatoes> (Consultada el 15/12/2015).

escenógrafos... fueron los mismos durante los seis años de vida de la compañía⁸³⁰. Algunos venían incluso de sus producciones anteriores para RKO. En cuestiones musicales Holt siguió el mismo patrón de fidelidad. Antes de fundar su propia productora, Roy Webb fue su compositor habitual. Paul Sawtell lo sería tras la fundación de su productora independiente. Curiosamente, ambos músicos son conocidos por sus composiciones para cine de terror, suspense y ciencia ficción, géneros lejanos al western de la época. El caso de Tiomkin, pues, es único en la filmografía del productor.



Figura 6.14: Crédito de Nat Holt Productions al inicio de *Canadian Pacific* (1949).

Mientras que muchas de sus películas pertenecen a la categoría de serie B, *Canadian Pacific* fue concebida como un súper western⁸³¹. Holt apostó fuerte en su primera producción como independiente, y la música es uno de los elementos más importantes en este tipo de westerns épicos. Roy Webb continuaba bajo contrato en RKO y Dimitri Tiomkin, no sujeto a ningún estudio, apuntaba alto. Ya había sido nominado al Oscar en cuatro ocasiones⁸³², y venía de componer con éxito *Río Rojo*. Su elección no es descabellada. Sin embargo, no volvió a colaborar con Holt. El resto de películas de la productora fueron musicadas por Sawtell. Por entonces, Tiomkin era encumbrado a la fama con *Solo ante el peligro*.

⁸³⁰ Fueron catorce las películas producidas por Nat Holt Productions en 1949 y 1955. Para ellas contó con directores como Edwin L. Marin, Gordon Douglas o Tim Whelan, guionistas como Frank Gruber y directores de fotografía como Ray Rennahan.

⁸³¹ Se rodó mayormente en exteriores, en diversas localizaciones de Canadá, se construyó un ferrocarril y se utilizó el sistema Cinecolor. Fuente: <http://www.tcm.com/> y <http://www.imdb.com/> (Consultadas el 1/03/2016).

⁸³² *Caballero sin espada* (1940), *Justicia corsa* (1943), *Soberbia* (1944) y *El puente de San Luis Rey* (1945).

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Canadian Pacific</i>	58.51%	41.49%	8.52%	-	91.48%	0.64%	1.27%

Tabla 6.10: Características musicales de *Canadian Pacific* (1949). Fuente: Elaboración propia.

Para tratarse de un western épico, *Canadian Pacific* presenta un porcentaje de música muy reducido siendo, junto a *Río de Sangre*, la única del grupo de westerns épicos de Tiomkin que no sobrepasa el 50%⁸³³. Un dato interesante en cuanto a que se trata de dos películas que contemplan el paisaje como un personaje más, lo cual suele traducirse en una mayor cantidad de música. Sin embargo, no es la cantidad total de música, sino el porcentaje de esta que se reserva al paisaje, el que llena la pantalla y consigue transmitir la sensación de naturaleza de forma eficiente (Fig. 6.15). En ambos westerns, un 17% de la música está dedicada a este fin, cifra que corrige la impresión de ausencia de música que se obtiene al revisar los porcentajes. Esta circunstancia también se da en las otras películas de Holt junto a Edwin L. Marin: *La ruta del Cariboo* (1949) o *El último hombre del valle* (1949) (Tabla 6.10).

La música de Tiomkin, en su única incursión con la productora de Nat Holt y en su tercera y última colaboración con el director Edwin L. Marin, se adapta a la marca de estos en cuanto a la cantidad y los matices dinámicos. Pero la forma en la que es tratado el paisaje montañoso del norte y sus aguas, principalmente en cuestiones de instrumentación, esboza someramente la que posteriormente desarrollaría en *Río de sangre*.



Figura 6.15: El paisaje en *Canadian Pacific*. Tom Andrews (Randolph Scott) buscando una ruta para el paso del ferrocarril. La música describe los elementos y los peligros imprevisibles de la naturaleza: el agua mediante arpegios de arpa, el bosque con las maderas...

⁸³³ Véase la tabla correspondiente al western épico en el capítulo 4.

6.10. Alson Productions

“Tenemos buenas razones para pensar que los espectadores se quedarán dormidos”⁸³⁴.



Figura 6.16: Crédito de Alson Productions al final de *Dakota Lil* (1950).

Edward L. Alperson comenzó su carrera en Warner. En 1936, junto con Spyros Skouras, Nat Levine, Al Herman y George Hirliman, se convierte en cofundador de Gran National, compañía que acabará cayendo en 1940 debido al cúmulo de deudas⁸³⁵. Es entonces cuando crea su propia productora independiente, distribuyendo las películas a través de 20th Century Fox, estudio presidido entre 1942 y 1962 por su antiguo compañero Spyros Skouras. La compañía de Alperson, a veces nombrada en los créditos como Alson Productions y otras como Edward L. Alperson Productions, produjo dieciséis películas entre 1946 y 1960, la mayor parte de ellas de serie B. No se especializó en ningún género en concreto, pero se observa una preferencia por el western y los temas de vida rural⁸³⁶.

⁸³⁴ CROWTHER, Bosley: “THE SCREEN; A Very Busy Miss”. *The New York Times*, March 3, 1950. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B0DE6DC1E3AE532A25750C0A9659C946192D6CF> (Consultada el 22/10/2015).

⁸³⁵ BALIO, Tino: *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*. University of California Press, Berkeley, 1995, p. 323.

⁸³⁶ Seis de las producciones de Alperson fueron westerns: *La hija de Belle Star* (Lesley Selander, 1948), *Dakota Lil* (Lesley Selander, 1950), *La rosa de Cimarrón* (Harry Keller, 1952), *Outlaw's daughter* (Wesley Barry, 1954), *Hacha de guerra* (Kurt Neumann, 1956) y *Casta invencible* (Allan Dwan, 1957). Mientras que *Black beauty* (Max Nosseck, 1946), *Santos el magnífico* (Budd Boetticher, 1955) y *Courage of Black beauty* (Harold D. Schuster, 1957), pertenecen al ámbito de la vida rural americana, muy cercana al western.

En cuanto a la música, dos fueron los compositores habituales de la pequeña compañía: Edward Alperson Jr. y Raoul Krausharr, que pusieron música a once de las dieciséis películas, tanto de forma individual como conjunta. La obra para el cine del primero de ellos se reduce a las siete bandas sonoras que compuso para las producciones de su padre, siendo su característica de estilo más destacada la composición de canciones⁸³⁷. Kraushaar, por su parte, fue un compositor prolífico que tocó todo tipo de géneros y formatos audiovisuales, con primacía del western. Las otras cinco producciones de Alperson fueron musicadas por Tiomkin, Edward Kilenyi y Michel Michelet.

Tiomkin puso música a *Black beauty* (Max Nosseck, 1946), su segunda colaboración con el director tras *Dillinger, enemigo público n° 1* (1945); y *Dakota Lil* (Lesley Selander 1950).

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Dakota Lil</i>	39.07%	60.93%	28.09%	-	71.91%	9.99%	-

Tabla 6.11: Características musicales de *Dakota Lil* (1950), único western de Dimitri Tiomkin producido por Alson Productions. Fuente: elaboración propia.

Los valores de *Dakota Lil* encajan perfectamente en los calculados para los westerns de serie B compuestos por Tiomkin, con un alto porcentaje de música, gran cantidad de ella dentro de la diégesis y con carácter anempático (Tabla 6.11). El de Selander, tiene el privilegio de ser el primer western de Tiomkin donde una canción de la diégesis funciona como leitmotiv dentro de la música incidental, circunstancia que volverá a acontecer en otros dos de sus westerns de serie B: *Ansiedad trágica* con “The ballad of Wes Tancred”, y *The young land* con el tema del mismo nombre⁸³⁸. Este recurso no aparece en las producciones anteriores de la compañía ni en las que posteriormente llevarán música de Edward L. Alperson Jr. En su caso, son las canciones que no forman parte de la diégesis las que constituyen un leitmotiv.

La música preexistente, sin embargo, no presenta un porcentaje muy alto en comparación con las otras de su género. Pero en su elección parece apreciarse, aunque no hay prueba de ello, la mano de Tiomkin, ya que todas las piezas que toca en el piano

⁸³⁷ Todas las películas para las que trabajó en solitario llevan dos o más canciones dentro de la banda sonora. En el caso del western encontramos los temas “Mohawk” y “Love Plays The Strings Of My Banjo” de *Hacha de guerra*; y “The Restless Breed”, “Never Alone” y “Angelita” de *Casta indomable*.

⁸³⁸ También hace uso de este recurso en *La última bala* con las dos canciones interpretadas por James Stewart y su acordeón: “Follow the river” y “You can't get far without a railroad”; y en *La gran prueba*, con los temas “Indiana holiday” y “Mockingbird in the willow tree”.

Vincent (John Emery) son de Chopin⁸³⁹, uno de los compositores que más aparecen en las películas musicadas por el ucraniano⁸⁴⁰. Todas ellas se adaptan a las emociones del pianista en cada momento, lo cual evita que se conviertan en anempáticas, como la mayor parte de la música interpretada en *saloons* y cantinas⁸⁴¹. El piano de Vincent nos transmite sus celos mediante piezas que muestran la violencia y rabia de sentimientos en la que se debate al ver a su compañera con otros hombres, además de mostrar su mayor cualidad: su habilidad como pianista virtuoso (“Prelude, opus 28 No 8” o “Etude op.10, No 4”)⁸⁴², su estado de alerta (“Polonaise opus 53”)⁸⁴³, o su orgullo (“Fantasie Impromptu opus 66”)⁸⁴⁴ (Fig. 6.17).



Figura 6.17: El pianista Vincent (John Emery), tocando “Fantasie Impromptu opus 66” de Chopin, en una escena de *Dakota Lil* (1950).

⁸³⁹ “Fantasie-impromptu, opus 66”, “Polonaise in A Flat, opus 53”, “Prelude, opus 28, No 4”, “Prelude, opus 28, No 8” y “Etude, opus 10, No 4”.

⁸⁴⁰ Véase el capítulo 2.

⁸⁴¹ Véase el epígrafe dedicado a la música anempática, del capítulo 4.

⁸⁴² En cuanto a los estudios de Chopin, se trata de piezas que llevan la técnica del piano al extremo, obligando al pianista a desplegar todas sus destrezas y habilidades con el instrumento. El Op. 10 No. 4, en concreto, se considera uno de los más difíciles. Véase PERALTA FISCHER, Juan Jesús: “Los estudios de Chopin”. *Intermezzo*, 57, 2015, pp. 14 y 16.

Por su parte, el preludio Op. 28 No. 8 es uno de los más técnicos de los compuestos por Chopin, el cual evoca tensión y fiero carácter. Compuesto casi en su totalidad en tonalidad menor (Fa# menor), el fragmento que toca Vincent, correspondiente a los compases finales, se caracteriza por la agitación, así como por la marcada tendencia descendente de la mano izquierda, intensificada por la acentuación de la primera nota de cada figura. Véase MEIER, Marilyn Anne: *Chopin twenty-four preludes opus 28*. Doctor of Creative Arts thesis, School of Creative Arts, University of Wollongong, 1993, pp. 99-102.

⁸⁴³ Con esta pieza Vincent alerta a su compañera, Dakota Lil, de que ha entrado un policía. Se trata de su Polonesa más famosa, también conocida como Heroica.

⁸⁴⁴ El virtuosismo de esta pieza hace sentir a Vincent como un gran pianista, objeto del asombro de todos los presentes en el *saloon*.

A juzgar por los datos, la productora de Edward L. Alperon no intervino de forma notable en la música de Tiomkin. Tanto en *Black beauty*, donde la mayor parte de la banda sonora se basa en el piano, como en *Dakota Lil*, no se encuentra una relación directa con el resto de producciones de Alperon. Más bien al contrario, parece darse una posible influencia de Tiomkin en las posteriores películas de los cincuenta, donde las canciones ocupan un lugar importante.

6.11. RKO Pictures

RKO fue un estudio diferente. Pasó su corta vida (1926-1957) luchando con las deudas, no era capaz de retener grandes estrellas y directores, rechazaba el color y los sistemas de pantalla ancha así como las superproducciones... y aun así, fue descubridor de actores como Katharine Hepburn y la pareja Fred Astaire y Ginger Rodgers; dio sus primeras oportunidades a directores como Orson Welles o Jacques Tourneur, y fue modelo para el resto de estudios a la hora de trabajar con productores independientes.



Figura 6.18: Presentación de RKO Radio Pictures al inicio de *Río se sangre* (1953).

El estudio, con el magnate Howard Hughes a la cabeza desde 1948, experimentó continuos cambios en los altos puestos. La ausencia de un punto de referencia fijo hizo de la libertad uno de sus valores más destacados⁸⁴⁵, convirtiendo a RKO en el estudio

⁸⁴⁵ El director John Cromwell afirmaba: “Parecen tener la política de intentar hacer feliz y contento a todo el mundo, como la mejor forma de producir una película [...] eso hacía que estar allí fuera muy

que más animó a los directores a encontrar su estilo, reconociendo su individualidad e importancia creativa⁸⁴⁶. Esta política se extendía a todo el personal, incluidos técnicos y personal creativo. La música, con compositores como Max Steiner, a quien Selznick, en su etapa como cabeza del estudio, animó a romper con las normas, o Bernard Herrmann, acompañando al innovador Orson Welles, también disfrutó de ella. Es más, fue uno de los aspectos por los que más apostó RKO, no solo por tener durante un tiempo un departamento liderado por el compositor más influyente, sino porque fue el musical uno de los géneros que le generó mayores ganancias. Solo hace falta leer el testimonio del productor Pandro Berman para comprobar los esfuerzos que dedicaban a la música: “Nunca en la historia de Hollywood ha hecho nadie lo que hice yo [...] contratar a los Gershwins, Irving Berlin, Jerome Kern y Cole Porter, uno detrás de otro [...] todos ellos querían escribir para Fred Astaire”⁸⁴⁷, y hacer recuento de los Oscar ganados⁸⁴⁸, para corroborarlo. Las ocasiones en las que Tiomkin trabajó para el estudio dan fe de este maravilloso idilio⁸⁴⁹. Entre ellas, joyas musicales como *El enigma de otro mundo* (Howard Hawks, 1951), *Cara de ángel* (Otto Preminger, 1953) o *Río de sangre* (Howard Hawks, 1952) (Tablas 6.12 y 6.13).

Todas ellas encajan dentro de los cánones del estudio: rodadas con bajo presupuesto⁸⁵⁰, medios simples y en blanco y negro⁸⁵¹, pero con una apariencia estilizada y de buen cine. Sin embargo, para la música, en lugar de contar con uno de los

agradable. No había ninguna política de estudio”. Citado por FINLER, Joel W: *The Hollywood...*, op. cit., p. 169.

⁸⁴⁶ Ibidem, p. 183.

⁸⁴⁷ Ibid, p. 173.

⁸⁴⁸ Entre otros premios y nominaciones: Max Steiner ganó el Oscar por *El delator* (John Ford, 1935), y fue nominado por *La patrulla perdida* (John Ford, 1934) y *La alegre divorciada* (Mark Sandrich, 1934). Leigh Harline fue nominado por varias producciones que fueron distribuidas por RKO como: *Blancanieves y los siete enanitos* (David Hand, 1937) y *Pinocho* (Ben Sharpsteen y Hamilton Luske, 1940) o *El orgullo de los yankees* (Sam Wood, 1942). Arthur Lang estuvo nominado por otras películas distribuidas por el estudio como *Casanova Brown* (Sam Wood, 1941); Bernard Herrmann ganó la estatuilla por *El hombre que vendió su alma* (William Dieterle, 1941), también distribuida por RKO, y fue nominado por *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941). Y Roy Webb fue nominado por *Olivia* (George Stevens, 1937), *Mi mujer favorita* (Garson Kanin, 1940), *Juana de París* (Robert Stevenson, 1942), *Perseguido* (Richard Wallace, 1943) y *Su milagro de amor* (John Cromwell, 1945). Datos extraídos de <http://www.imdb.com> (Consultada el 23/03/2016).

⁸⁴⁹ Cuatro fueron producciones del estudio: *Unidos por la fortuna* (Lewis Milestone, 1940), *El enigma de otro mundo*, *Río de sangre* (Howard Hawks, 1951 y 1953) y *Cara de ángel* (Otto Preminger, 1952); y seis fueron distribuidas por él: *Scattergood meets Broadway* (Christy Cabanne, 1941), *¡Qué bello es vivir!* (Frank Capra, 1946), *La noche eterna* (Anatole Litvak, 1947), *Tarzán y las sirenas* (Robert Florey, 1948), *Drums in the Deep South* (William Cameron Menzies, 1951) y *Ansiedad trágica* (Charles Marquis Warren, 1956).

⁸⁵⁰ El coste total fue de 1.712.174 dólares. Véase MCCARTHY, Todd: *Howard Hawks...*, op. cit., p. 482.

⁸⁵¹ El mismo Hawks afirmó: “La suciedad parece más sucia en blanco y negro [...] si ruedas una película como la mía en color esperas que alguien salga de repente y cante ‘By The Waters Of The Minnetonka’”. Véase MCCARTHY, Todd: *Howard Hawks...*, op. cit., p. 482.

compositores en nómina⁸⁵², Hawks –y en su tercer caso, Otto Preminger- recurrió a su viejo amigo desde *Solo los ángeles tienen alas* (1939). Una opción que no acarrea riesgos para el estudio, que ya había comprobado su eficacia en anteriores trabajos como *El enigma de otro mundo*.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Río de sangre</i>	56.19%	43.81%	16.78%	5.34%	77.87%	10.84%	-

Tabla 6.12: Características musicales de *Río de sangre* (1953), único western de Dimitri Tiomkin producido por RKO. Fuente: elaboración propia.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>El enigma de otro mundo</i>	78.66%	21.34%	20.29%	-	79.71%	20.29%	5.78%
<i>Cara de ángel</i>	66.79%	33.21%	29.81%	0.55%	69.64%	14.08%	2.75%
Media:	72.73%	27.28%	25.05%	0.28%	64.68%	17.19%	4.27%

Tabla 6.13: Características musicales de otras películas de Dimitri Tiomkin producidas por RKO. Fuente: elaboración propia.



Figura 6.19: Una de las muchas escenas de *Río de sangre* (1953) con música diegética.

Los porcentajes revelan una relación más estrecha con el estilo del director que con el del estudio, en cuyo departamento dejaron huella Max Steiner y el productor David O. Selznick⁸⁵³. El silencio supera a la música y, dentro de esta, la diegética alcanza un valor elevado (Fig. 6.19). Ambos datos encajan dentro de los westerns de Hawks, en los que observa una evolución creciente en la importancia concedida al

⁸⁵² Por aquel entonces eran Roy Webb, Constantin Bakaleinikoff o Frederick Hollander. Véase FINLER, Joel W: *The Hollywood...*, op. cit., p. 272.

⁸⁵³ Selznick estuvo al mando del estudio, reformando su precaria situación, en 1931 y 1932. Véase FINLER, Joel W: *The Hollywood...*, op. cit., p. 168.

silencio y en la presencia de la música dentro de la diégesis, siendo *Río Bravo* (1959) y *El dorado* (1966) las últimas consecuencias (Tabla 5.12). Esta circunstancia refleja la libertad que RKO dejaba a sus directores, así como la confianza depositada en ellos. Reflejo de ello, y de la especial relación con la música, son también los especiales medios con los que contó el compositor, quien pudo experimentar con instrumentos originales de los nativos americanos⁸⁵⁴.

6.12. *Allied Artists*

“Trabajé íntimamente con Willy Wylder en la producción de *La gran prueba*, en primer lugar por la importancia que tenía para Allied Artists”⁸⁵⁵.

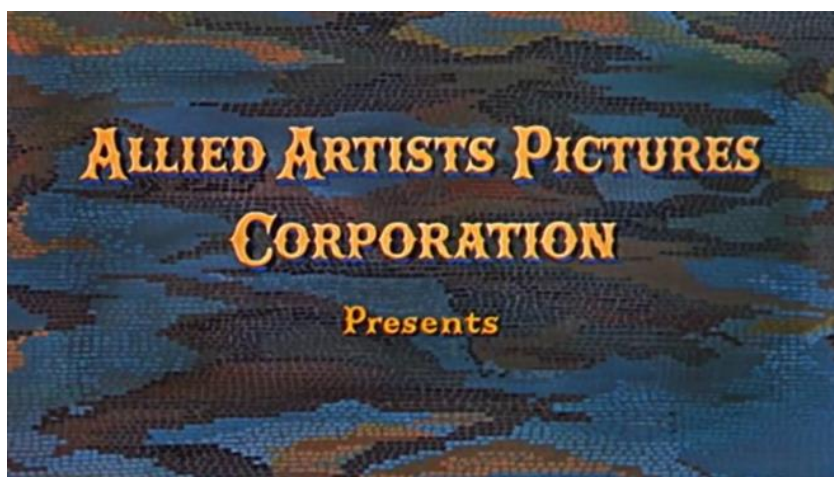


Figura 6.20: Crédito de Allied Artists al inicio de *La gran prueba* (1956).

En 1953, el nombre de Monogram fue sustituido por el de Allied Artists Pictures Corporation⁸⁵⁶. La que había sido una filial del pequeño estudio dedicado a las producciones de bajo presupuesto acabaría convirtiéndose en una productora competente de la que salieron películas como *Wichita, Ciudad infernal* (Jacques Tourneur, 1955), *Corredor sin retorno* (Samuel Fuller, 1963), *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), *Papillon* (Franklin J. Schaffner, 1973) o *El hombre que pudo reinar* (John Huston, 1980), además de *La gran prueba*, uno de los mayores éxitos de la compañía.

⁸⁵⁴ Véase el capítulo 9.

⁸⁵⁵ MIRISCH, Walter: *I thought we were...*, op. cit., p. 79.

⁸⁵⁶ KONIGSBERG, Ira: *Diccionario...*, op. cit., p. 24.

Walter Mirisch tuvo mucho que ver en ello. Ascendió a encargado de producción de Allied Artists en 1951⁸⁵⁷, cuando todavía era una unidad especial de Monogram. Su filosofía como productor se inspiraba en el veloz y económico director Ford Bebee, con quien trabajó en películas como *Bomba, el niño de la selva* (1949), una de las producciones más rentables de Monogram⁸⁵⁸. A esta búsqueda de la rentabilidad se unieron con el tiempo cuestiones más pretenciosas como el color, nuevas y variadas temáticas o la búsqueda de títulos con potencial comercial⁸⁵⁹. El éxito no tardó en llegar. Tanto es así que a partir de 1958 empezó a producir con su propia compañía, The Mirisch Corporation⁸⁶⁰.

Con Tiomkin trabajó en dos ocasiones, *La gran prueba* y *Ciudad sin piedad* (Gottfried Reinhardt, 1961). En ambas consiguió reconocimiento en forma de nominación al Oscar a mejor canción, y un Globo de oro en el caso de la segunda⁸⁶¹.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>La gran prueba</i>	51.15%	48.85%	7.17%	4.00%	88.83%	1.32%	-

Tabla 6.14: Características musicales de *La gran prueba* (1956), único western de Dimitri Tiomkin producido por Allied Artists. Fuente: elaboración propia.

Los porcentajes de *La gran prueba* están condicionados por uno de los elementos fundamentales de la historia como es la religión cuáquera (Tabla 6.14). El rechazo a la música de esta es responsable de que el valor del mismo se eleve sobre el de la música en una película que, paradójicamente, tiene un total de cinco canciones originales, más que ninguna otra película musicada por Tiomkin.

El otro dato que destaca es el alto porcentaje de falsa diégesis, extraño en un western de estas características, y que en este caso concreto viene dado por el énfasis puesto por el estudio en la secuencia de la feria. En ella, durante las escenas en las que Mattie y Gard bailan “Indiana holiday”, Tiomkin utiliza una orquesta enorme que en ningún momento tendría cabida en el recinto⁸⁶², pero que le da mucho más colorido y

⁸⁵⁷ MIRISCH, Walter: *I thought we were...*, op. cit., p. 43.

⁸⁵⁸ *Bomba, el niño de la selva* costó 85.000 dólares y recaudó 500.000. Esta circunstancia dio pie a denominar a este tipo de producciones rentables como películas “Bomba”, que el estudio continuó produciendo durante los años siguientes. Véase MIRISCH, Walter: *I thought we were...*, op. cit., pp. 34 y 40.

⁸⁵⁹ *Ibidem*, p. 40.

⁸⁶⁰ The Mirisch Corporation tuvo tanto o más éxito que Allied Artists, con películas tales como: *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959), *El apartamento* (Billy Wilder, 1960), *Los siete magníficos* (John Sturges 1960) o *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961).

⁸⁶¹ Por las canciones “Friendly Persuasion” y “Town without pity”.

⁸⁶² Según la carátula de la edición de Unique Records de las canciones de la película, para la secuencia de la feria en la que se escucha por primera vez la canción “Indiana Holiday”, se utilizó una orquesta de 82

animación, y aumenta el contraste con el silencio musical impuesto por la señora Birdwell (Fig. 6.21).

Este énfasis se deja sentir también en otros aspectos: el elevado número de canciones, los ensayos con los mismos protagonistas, incluido Gary Cooper; la cantidad que estaban dispuestos a pagar al intérprete del tema principal⁸⁶³, y el sentido comercial con el que se concibió la banda sonora desde el inicio⁸⁶⁴.



Figura 6.21: Mattie y Gard bailando “Indiana holiday”, en una escena de *La gran prueba* (1956).

Tiomkin, pues, tuvo varios medios a su disposición para hacer un gran trabajo con la música de *La gran prueba*. El resultado estuvo acorde con los esfuerzos: la canción “Friendly persuasion” (“Thee I love”) fue nominada al Oscar y consiguió vender 1.400.000 copias, y la película fue la más rentable de Allied Artists⁸⁶⁵.

6.13. King Brothers Productions

“De entre ellos, Frank y Maury tienen todos los atributos de un buen productor, excepto uno: se

piezas. Véase la carátula de AA.VV: *Songs from William Wyler's 'Friendly Persuasion'*. Unique Records, 1956.

⁸⁶³ Ofrecieron 15.000 dólares a Perry Como, aunque finalmente consiguieron a Pat Boone por 3.000. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 243-244.

⁸⁶⁴ “Queríamos hacer un éxito del disco de ‘Thee I love’”. TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 243.

⁸⁶⁵ Costó 3.000.000 de dólares y, en 1960, había recaudado 8.000.000. Véase MEYERS, Jeffrey: *Gary Cooper: American hero*. Cooper Square Press, New York, 1998, p. 281.

niegan a arriesgar mucho dinero en una película, no importa cuál sea su potencial”⁸⁶⁶.



Figura 6.22. Crédito de King Brothers Productions al inicio de *Drums in the Deep South* (1951).

Los King Brothers –Maury, Frank y Herman⁸⁶⁷-, llegaron al negocio del cine a finales de los años treinta. Famosos por no arriesgar mucho dinero y por contratar a viejas glorias y a hombres de la lista negra de Hollywood⁸⁶⁸, su ambición no tenía límites: “No pararemos hasta conseguir un Oscar”⁸⁶⁹. Tras la nominación a mejor guion original de *Dillinger, enemigo público n° 1* (Max Nossek, 1945)⁸⁷⁰, la estatuilla llegaría con *El bravo* (Irving Rapper, 1956), mejor historia cortesía del polémico guionista Dalton Trumbo.

En cuestiones musicales los King también hicieron sus esfuerzos. Compositores como Victor Young, Roy Webb o Daniel Amfitheatrof figuraron en alguna ocasión en sus créditos. Tiomkin lo hizo cinco veces: *When strangers marry* (William Castle, 1944), *Dillinger, enemigo público n° 1* (Max Nossek, 1945), *The Dude goes West* (Kurt Newman, 1948), *Drums in the Deep South* (William Cameron Menzies, 1951) y *Motín*

⁸⁶⁶ Edward Dmytryk citado por TRUMBO, Christopher y CEPLAIR, Larry: *Dalton Trumbo: the blacklisted Hollywood radical*. The University Press of Kentucky, Lexington, 2015, p. 17.

⁸⁶⁷ Robert Lewing, reportero de la revista *Life*, los definía de la siguiente manera: “Maury es conocido generalmente como el motor del trío, el hombre de las ideas con una buena historia y sentido publicitario. Frank es más tranquilo, el que retiene los altos vuelos de Maury y lleva astutamente los tratos y negocios. Herman es el más tranquilo de los tres, se pasa mucho tiempo en la carretera descubriendo lo que quieren los exhibidores y haciendo amigos allí donde a los hermanos King les pueda venir mejor”. Citado por TRUMBO, Christopher y CEPLAIR, Larry: *Dalton Trumbo...*, op. cit., p. 306.

⁸⁶⁸ Trabajaron con gente como el director Edward Dmytryk, los guionistas Michael Wilson, John Howard Lawson, Lester Cole, Guy Endore, Al Levitt o Dalton Trumbo y los actores Robert Richards o Ian Hunter. Véase TRUMBO, Christopher y CEPLAIR, Larry: *Dalton Trumbo...*, op. cit., pp. 306-307.

⁸⁶⁹ Maury King citado por TRUMBO, Christopher y CEPLAIR, Larry: *Dalton Trumbo...*, op. cit., p. 306.

⁸⁷⁰ *Dillinger* fue nominada a mejor guion original.

(Edward Dmytryk, 1952). Y, a juzgar por el contrato de esta última –que expusimos al inicio de este capítulo-, gozó de una gran libertad, si bien su sueldo destila el aroma de la economía de los hermanos King⁸⁷¹.

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>The Dude goes West</i>	46.44%	53.56%	9.13%	-	90.87%	1.32%	-
<i>Drums in the Deep South</i>	38.59%	61.41%	2.43%	3.31%	94.26%	1.00%	1.20%
Media:	42.52%	57.49%	5.78%	1.65%	92.57%	1.16%	0.60%

Tabla 6.15. Características musicales de los westerns de Dimitri Tiomkin producidos por King Brothers Productions. Fuente: elaboración propia.

Ambos westerns cuentan un hecho de la historia de Estados Unidos: la vida del mítico Daniel Boone y una de las batallas de la Guerra Civil. La diferencia se encuentra en el tono. Mientras que la primera se inclina hacia la comedia, la segunda cae en las redes de la épica y el romanticismo, lo cual se ve perfectamente reflejado en la música, cuyos porcentajes se asimilan a los del western cómico y épico respectivamente (Tabla 6.15). La intención fallida de imitar a *Lo que el viento se llevó* no afectó especialmente a la música de *Drums in the deep South* (Fig. 6.23). El porcentaje de música, aun siendo elevado, queda lejos del que Steiner integró dentro de la producción de Selznick, y el tema principal –al igual que toda la banda sonora- toma un tono marcial y falto de la emoción que Steiner integró a su famoso “Tara’s theme”⁸⁷².

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>When strangers marry</i>	33.53%	67.47%	11.33%	-	88.67%	6.11%	-
<i>Dillinger</i>	27.30%	72.70%	12.20%	0.10%	87.70%	5.15%	1.31%
<i>Motín</i>	29.28%	70.72%	5.63%	-	94.37%	1.23%	-
MEDIA	30.04%	69.96%	9.72%	0.33%	90.25%	4.16%	0.44%

Tabla 6.16. Características musicales de otras películas de Dimitri Tiomkin producidas por King Brothers Productions. Fuente: elaboración propia.

Los porcentajes de música elevados se confirman en las otras películas de Tiomkin producidas por los King. No solo el western, sino el cine de aventuras, e incluso el de suspense y el cine negro, llevan grandes cantidades de música, la mayor

⁸⁷¹ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, King Bros. Production Records, DRUMS IN THE DEEP SOUTH-Tiomkin, Dimitri, Box 17, f.258. Dimitri Tiomkin’s contract for *Drums in the Deep South*. Dec 12, 1950, pp. 1-3.

⁸⁷² Es imposible acercarse cuando los medios puestos a disposición de Tiomkin por los hermanos King difícilmente pudieron tan siquiera rozar los que Selznick dispuso para Steiner. Mientras que *Lo que el viento se llevó* tuvo un coste de producción de 3.977.000 dólares, la producción de *Drums in the Deep South* tan solo costó 300.000. Fuente: IMDb <http://www.imdb.com> (Consultada el 24/03/2016).

parte de carácter incidental y original (Tabla 6.16). Ninguna de ellas es de una calidad excepcional. Exceptuando, en cierta medida, *When strangers marry*, donde encontramos un elemento tan personal como el gran protagonismo –incluyendo solos- del piano. Unos solos que también aparecen, en este caso de forma diegética, en *Dillinger*, donde el tema “Piano boogie”, es interpretado por el pianista del bar frecuentado por John Dillinger (Lawrence Tierney). En esta última se incluye también una pequeña falsa diégesis en la que Tiomkin utiliza las cuerdas punteadas para simular el goteo de un grifo, en un recurso de suspense y tensión similar al de los relojes de *Solo ante el peligro* y *Crimen perfecto*, pero sin la relevancia dramática de aquellos. En cuanto al western, se aleja de sus grandes obras de los años cuarenta, sacrificando la continuidad por un uso casi sistemático de fragmentos de canciones tradicionales. Sin embargo, el hecho de que quince años más tarde reutilizará el tema principal de *The Dude goes West* en la serie *Hotel de Paree* (1959-60), habla de un tema bastante personal, del gusto del compositor. Por último, cabe destacar que ninguna de las películas de Tiomkin para King Brothers lleva una canción. Si bien por la época en la que trabajó para ellos, las canciones no fueron una constante en sus películas, por aquellas fechas ya había compuesto algunas para el western: *Duelo al sol*, *Río Rojo* y *Dakota Lil*.



Figura 6.23. Una de las escena de *Drums in the Deep South* (1951) en las que se escucha el tema romántico. En el fotograma se puede apreciar la clara influencia de *Lo que el viento se llevó* tanto en el apartado técnico, como en el maquillaje, el vestuario, la dirección artística y las actuaciones. No así en la música de Tiomkin.

6.14. Dimitri Tiomkin: productor

Por último, es interesante comentar la faceta como productor de Tiomkin, ya que, como en otros muchos aspectos de su vida, se adelantó a los hechos.

A partir de la década de los sesenta, debido a los problemas de salud, se sumergió cada vez más en el mundo de la producción. Una tarea que culminaría con los rodajes de *El oro de Mackenna* (J. Lee Thompson, 1969) y *Tchaikovsky* (Igor Talankin, 1970), única producción propia en la que también ocupó el puesto de compositor.

Pero su interés en la producción venía de lejos. Ya en una fecha tan temprana como 1949 estuvo envuelto, junto al productor Joseph Kaufman y el director Albert Lewin⁸⁷³, en la que sería la primera producción hollywoodiense rodada en España, *Pandora y el Holandés errante* (Albert Lewin, 1951)⁸⁷⁴. Se trata de una de las primeras coproducciones entre Estados Unidos y el Reino Unido que tanto proliferaron durante los años de postguerra, y que marcaría, respecto a España, las pautas a seguir por el resto de producciones durante la década⁸⁷⁵. Aunque la experiencia no fue del todo satisfactoria, puesto que tuvo que esperar casi una década para recibir el dinero que le correspondía, procesos legales mediante⁸⁷⁶, su empeño no cejó, y en años posteriores seguiría intentándolo.

Así, en 1963 se interesa por la obra *Azef*, del escritor ruso Roman Goul⁸⁷⁷. De nuevo inmerso en un largo proceso, donde mantuvo contactos con Yul Brynner y Lewis Milestone como candidatos a la dirección, y con Kirk Douglas como protagonista⁸⁷⁸. El hecho de que dichos contactos tengan relación con Rusia no es casual⁸⁷⁹, pues Tiomkin creía firmemente en el potencial cinematográfico de su país de acogida, al que

⁸⁷³ Tiomkin había trabajado con él en *Lobos del norte* (1939) y *La luna y seis peniques* (1942):

⁸⁷⁴ LEÓN AGUINAGA, Pablo: *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2010, p. 352.

⁸⁷⁵ A saber: primacía de los exteriores, máxima colaboración de las autoridades locales, participación gratuita de extras y gran despliegue periodístico. Véase LEÓN AGUINAGA, Pablo: *Sospechosos habituales...*, op. cit., p. 352.

⁸⁷⁶ Finalmente acabó recibiendo, en 1957, un total de 8.905'03 dólares. Véase "Pandora, the Flying Dutchman, and Tiomkin?". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, March, 2016. <http://www.dimitritiomkin.com/12649/march-2017-pandora-the-flying-dutchman-and-tiomkin/> (Consultada el 15/04/2017).

⁸⁷⁷ "Tiomkin tries to bring Azef to the big screen". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. March, 2016. <http://www.dimitritiomkin.com/11162/march-2016-tiomkin-tries-to-bring-azef-to-the-big-screen/> (Consultada el 15/04/2017).

⁸⁷⁸ Ibidem. El actor Yul Brynner había dirigido varios capítulos de series como *Actor's Studio* (1949-50), *Omnibus* (1953) o *Danger* (1950-55). Por su parte, el director Lewis Milestone ganó dos Oscar a mejor director por *Hermanos de armas* (1927) y *Sin novedad en el frente* (1930).

⁸⁷⁹ Lewis Milestone nació en Kishinev y Yul Brynner en Vladivostok, mientras que los padres de Kirk Douglas, Bryna and Herschel Danielovitch, eran originarios de Chavusy, hoy territorio bielorruso. No en vano, el nombre real del actor era Issur Danielovitch Demsky.

consideraba serio competidor de Hollywood⁸⁸⁰. Estamos, pues, ante un proyecto de esencia totalmente rusa, en el que, según el camino iniciado, lo más probable sería que él mismo pusiera la música. Pero finalmente el proyecto no salió adelante, siendo la última prueba de la participación de Tiomkin un sobre cerrado enviado a él mismo para proteger sus derechos sobre el proyecto⁸⁸¹.

Finalmente, como adelantábamos al inicio del epígrafe, acabó consiguiendo su objetivo. *Tchaikovski* se llevaría dos nominaciones al Oscar: mejor película extranjera y mejor banda sonora adaptada. Ambas, fruto del trabajo de toda una vida de trabajo que demuestra que, bajo su propia batuta, era capaz de alcanzar la cumbre.



Figura 6.24: Tiomkin durante la producción de *Tchaikovski* (1970). Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

⁸⁸⁰ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. CHAMPLIN, Charles: "Tiomkin: Tovarich of cinema". *Los Angeles Times*, Feb 19, 1967 (s.p.).

⁸⁸¹ "Tiomkin tries to bring Azef to the big screen". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. March, 2016. <http://www.dimitritiomkin.com/11162/march-2016-tiomkin-tries-to-bring-azef-to-the-big-screen/> (Consultada el 15/04/2017).

Ned Tanen, presidente de Universal en los años ochenta, afirmaba: “Contrariamente a lo que se imagina la mayoría de la gente, los estudios no son empresas de espectáculos. En cuanto que filiales de coproducción cuya razón de ser es la obtención de beneficios, su papel consiste en aportar dividendos a los accionistas”⁸⁸². Si bien esto es cierto, también lo es que para conseguir esos beneficios deben buscar las mejores opciones para cada producción. Todo aquello que ellos, desde su política de empresa, crean que es lo más apropiado para llegar a la audiencia, y hacerlo de modo que la marca de la compañía sea reconocible. Desde la caída del sistema de estudios, la actividad creadora fue cayendo cada vez más en manos del director. Pero en la era dorada de Hollywood, los estudios y los productores tenían mucho que decir al respecto.

La música es uno de los aspectos que entraba dentro de este control. Hemos podido comprobar cómo David O. Selznick especificaba cada minúsculo detalle de la música de sus películas, cómo Jack Warner era capaz de controlar al mismísimo padre de la música cinematográfica, cómo Fred Zinemann tuvo que aceptar la opción de Tiomkin en *Hombres* porque venía de su productor, Carl Foreman; o cómo Giant Productions se agenciaba todos los derechos sobre la música de Tiomkin. Aunque también hemos sido testigos del caso contrario, de cómo Tiomkin tachaba ciertas cláusulas de los contratos con el objetivo de proteger su música, se resistía ante las imposiciones del productor de *Duelo al sol*, o colaboraba mano a mano con algunos de los productores.

La tabla que presentamos a continuación revela algunos datos interesantes sobre la personalidad de cada estudio y productora (Tabla 6.13). En ella se aprecian claramente los diferentes intereses musicales de cada uno. Así, podemos ver cómo son Selznick y los Warner, con Jack a la cabeza, los que apostaban por mayores cantidades de música, junto a pequeñas productoras como Nat Holt y Alson Productions, que distribuyeron sus películas a través de 20th Century Fox, un estudio que cuidaba la música de forma especial. Todos ellos se preocupaban no solo la parte incidental, sino que ponían un énfasis especial en la música diegética como forma de incrementar el espectáculo. Algo que también se puede apreciar en el caso de RKO, un estudio cuyas mayores ganancias vinieron durante mucho tiempo de los musicales.

En cuanto a elementos especiales como la falsa diégesis, recurso muy relacionado con el estilo formal de los directores y la imaginación de los compositores,

⁸⁸² Citado por AUGROS, Joël: *El dinero de Hollywood...*, op. cit., p. 25.

es interesante comprobar cómo son los estudios que mayor libertad daban a los cineastas y a su potencial creativo los que presentan un porcentaje más elevado. De esta forma, son United Artists y RKO los que se alzan muy por encima del resto.

A todo ello habría que añadir el factor tiempo, es decir, la época en la que fue hecha cada película, para que el análisis sea más completo, adecuándose de esta forma a la evolución histórica de la industria cinematográfica. De esta forma, podemos comprobar cómo los porcentajes van cambiando conforme los estudios van perdiendo control en favor de los directores. Un dato realmente ilustrativo es el aumento del porcentaje de silencio. Cuando los directores no tuvieron un Selznick o un Jack Warner detrás, empeñados en el uso expansivo y espectacular de la música, esta empezó a colocarse solo en aquellos momentos en los que era necesaria su presencia. El ejemplo más claro es el de los westerns de Howard Hawks, presente en la tabla con *Río de sangre*, producido por RKO. Pero también lo es el de Universal, que produjo el último western de Tiomkin: *Ataque al carro blindado*, en 1967.

Estudio/productor	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
David O. Selznick	29.29%	70.71%	15.45%	1.70%	82.85%	10.42%	1.08%
Warner Brothers	41.39%	58.61%	16.12%	1.93%	82.52%	21.74%	5.86%
United Artists	42.85%	57.15%	8.15%	5.87%	87.43%	5.04%	2.00%
Paramount	49.78%	50.22%	8.07%	-	91.94%	7.82%	3.94%
Universal	55.72%	44.28%	8.62%	2.21%	88.00%	1.16%	1.52%
Nat Holt Pro.	38.34%	61.66%	18.79%	0.37%	80.81%	12.41%	10.09%
Alson Productions	39.07%	60.93%	28.09%	-	71.91%	9.99%	12.24%
RKO	56.19%	43.81%	16.78%	5.34%	77.87%	10.84%	-
Allied Artists	51.15%	48.85%	7.17%	4.00%	88.83%	1.32%	-
King Brothers Pro.	42.52%	57.49%	5.78%	1.66%	93.57%	4.21%	3.09%

Tabla 6.13: Características musicales de los westerns de Dimitri Tiomkin por cada productora. Fuente: elaboración propia.

**7. LAS CANCIONES EN LOS WESTERNS DE DIMITRI
TIOMKIN: ANTECEDENTES, CARACTERÍSTICAS Y
TRASCENDENCIA EN EL GÉNERO**

“Tras *Solo ante el peligro* los productores me pedían que escribiera canciones. Me mantuve en contacto con las tendencias de la música popular. Seguí los cambios en el jazz progresivo; cuando llegó el calypso, escribí al estilo de los indios del Oeste. Podría escribir rock and roll si fuera necesario. En el Hollywood vernáculo, podía escribir cualquier cosa comercial”⁸⁸³.

La historia de Estados Unidos es una historia musical que puede resumirse en canciones. Cuando la Revolución Francesa empezaba a concebir grandes cantidades de himnos y canciones patrióticas, ¿no lo hacía a la sombra de la Revolución de las Trece Colonias? Cuando los esclavos negros no aguantaban el dolor del trabajo, ¿no era una canción la que les consolaba? Cuando los soldados, confederados o de la Unión, necesitaban ánimo, ¿qué mejor arenga que una canción? Cuando los colonos decidieron cargar sus pertrechos en un carro y emigrar hacia el Oeste, ¿no llevaban consigo sus melodías más queridas y las adaptaban a su nueva vida? Y los que cruzaban los ríos Misisipi y Misuri, ¿no cantaban al son de las corrientes? Y los vaqueros, ¿no cantaban a la dura pero orgullosa vida del conductor de ganado para paliar su soledad y apaciguar al ganado? Y el ferrocarril, ¿no puso el ritmo para otras tantas melodías?...

⁸⁸³ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't*, op. cit., p. 236.

Canciones e himnos heredados de la tradición europea de los primeros colonos. Canciones traídas por los negros. Canciones que empezaban a tener un sabor totalmente americano durante la Guerra Civil. Stephen Foster y “Oh! Susanna” (1848) o “Jeanie with the light brown hair” (1854). Dan Emmet y “Dixie” (1859) o “Turkey in the straw” (1920). Canciones que los vaqueros cantaban en las solitarias noches mientras vigilaban el ganado. La tradición musical americana es más grande que el propio territorio al que está firmemente arraigada.

El siglo XX no olvidó las costumbres. Las mismas canciones seguían en boca de todos. Eran radiadas y se convertían en verdaderos éxitos comerciales. Durante la década de los treinta, las canciones de Stephen Foster eran repetidas hasta la saciedad en la radio⁸⁸⁴. Fue este aparato, también, un medio en el que muchos cowboys cantantes se dieron a conocer durante las décadas de 1930-1940⁸⁸⁵. En 1955, la canción *The yellow rose of Texas*, escrita un siglo antes, conseguía colarse entre los diez mayores éxitos del año⁸⁸⁶. Y es que, desde la segunda década del siglo XX, la música desvió su atención hacia los pioneros y hacia el cowboy del Oeste⁸⁸⁷. En 1908, N. Howard “Jack” Thorp editaba el primer libro de canciones cowboy: *Song of the cowboys* (1908), una recopilación de veintitrés canciones que recogió en un viaje desde Nuevo México a Texas⁸⁸⁸. En 1916, John A. Lomax publicaba *Cowboy songs and other frontier ballads*, reeditado con gran popularidad hasta 1938⁸⁸⁹. Y en 1925 la versión de Carl T. Sprague de la canción “When the work’s all done this fall”, se convertía en el primer gran éxito discográfico de este tipo, vendiendo 900.000 copias⁸⁹⁰ (Fig. 7.1).

Pero fue a partir de 1930 cuando la popularidad de estas canciones se disparó. La música americana se inundó de temas sobre el Oeste. Una nueva nación se estaba construyendo. Una nación que prometía nuevas oportunidades, libertad y justicia para

⁸⁸⁴ La guerra entre la ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers) y la industria de la radio por los derechos de autor hizo que la ASCAP retirara toda su música de la radio. Y como ella controlaba el copyright de toda la música popular actual, la radio tuvo que acudir al dominio público, y casi las únicas melodías populares fuera de copyright eran las de Stephen Foster. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don’t*, op. cit., p. 196.

⁸⁸⁵ AQUILA, Richard: *Wanted dead or alive. The American West in popular cultura*. University of Illinois Press, Illinois, 1996, p. 195.

⁸⁸⁶ Fue el nº 6 en la lista de hits de *Billboard*, el nº 4 en *Variety*, y el nº 5 en la lista de ventas de aquel año. Véase TYLER, Don: *Hit songs, 1900-1955: American popular music of the pre-rock Era*. McFarland & Company, Jefferson, 2007, p. 338.

⁸⁸⁷ Véase LEVY, Beth Ellen: *American music and the mythology of the American West*. University of California Press, Los Angeles, 2012, p. 16.

⁸⁸⁸ THORP, N. Howard: *Songs of the cowboys*. Applewood Books, Carlisle, 1989.

⁸⁸⁹ KINGSBURY, Paul; MCCALL, Michael y RUMBLE, John W: *The encyclopedia of country music*. Oxford University Press, Oxford, 2012, p. 109.

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

todos. Que, a su vez, estaba experimentando una rápida industrialización y sufriendo la alienación de la modernización⁸⁹¹. ¿No era aquello, precisamente, lo que contaba el mito del Oeste? La Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, además, reclamaban unidad y patriotismo, y el pasado americano era un medio perfecto para conseguirlo⁸⁹². Sabedores de ello, muchos presidentes y políticos utilizaban el mito del Oeste en sus campañas con este fin⁸⁹³. La música se convertía así en un elemento más para atraer a la masa, lo que a su vez revertía en el éxito de la misma: ya en los años veinte Alf Landon utilizó “Oh, Susanna!” en su campaña electoral⁸⁹⁴, una de las canciones favoritas de Franklin D. Roosevelt era “Home on the range”⁸⁹⁵, Dwight D. Eisenhower declaró que la suya era “Indian love call”⁸⁹⁶...



Figura 7.1: LP de la canción “When the work’s all done this fall” de Carl T. Sprange. Primera canción cowboy en convertirse en gran éxito de ventas.

A la radio y a la industria discográfica se unieron Broadway y Hollywood. El mundo del espectáculo se sumó a la moda del cowboy, contribuyendo al mito de forma definitiva. Apareció entonces la variante de la canción western, diferente a la canción cowboy en su visión romántica y espectacular⁸⁹⁷. En Broadway surgieron varios

⁸⁹¹ AQUILA, Richard: *Wanted deadí*, op. cit., p. 195.

⁸⁹² Ibidem, p. 196.

⁸⁹³ “Cowboys and Presidents”, *GeneAutri.com, The Official Website of Gene Autry*, April 4, 2008. <http://www.autry.com/news/2008/cowboyspresidents.html> (Consultada el 10/07/2015).

⁸⁹⁴ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don’t...*, op. cit., p. 196.

⁸⁹⁵ FABER, Harold: “ROOSEVELT’S CENTENNIAL CELEBRATED AT HYDE PARK”, *The New York Times*, January 31, 1982. <http://www.nytimes.com/1982/01/31/nyregion/roosevelt-s-centennial-celebrated-hyde-park-he-needed-now-more-than-ever-carey.html> (Consultada el 10/07/2015).

⁸⁹⁶ PAYMER, Marvin E: *Sentimental journey: intimate portraits of America's great popular songs 1920-1945*. Two Bytes Publishing, Darien, 1999, p. 58.

⁸⁹⁷ La enciclopedia de música country define ambos conceptos:

musicales ambientados en el Oeste: *Green grow the lilacs* (1931) de Lynn Riss y Margaret Larkin, los ballets de Copland *Rodeo* (1938) y *Billy the Kid* (1942), *Oklahoma!* (1943) de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, basado en el de Riss y Larkin, o *Paint your wagon* (1951), de Alan Jay Lerner y Frederick Loewe. Pero fue en el cine donde las canciones –no solo del Oeste- encontraron su El Dorado, empezando bien pronto a formar parte del negocio. Concretamente en 1918, con la canción compuesta por Charles L. Daniels –bajo el pseudónimo de Neil Moret- para la película *Mickey* (Richard Jones, 1918), que se editó bajo el sello de la casa del propio compositor, y de cuya partitura –acompañada de una fotografía de la actriz protagonista Mabel Normand- se vendieron muchísimas copias⁸⁹⁸.

En los westerns sonoros empezaron a aparecer cowboys cantantes. ¿El pionero? Key Haynard, en *Sons of the saddle* (Harry Joe Brown, 1930). ¿El primero en convertirse en estrella? Gene Autry⁸⁹⁹. Fue este, junto con el director Joseph Kane y el estudio Republic Pictures, quien sentó las bases del western de serie B con cowboy cantante: westerns donde la música se imponía cada vez más a la acción, y el vestuario tenía más de espectáculo que de veracidad. Con el tiempo, la acción se fue situando cada vez más en épocas cercanas a la actualidad para justificar estos elementos⁹⁰⁰. A este le siguió Roy Rodgers, quien apareciera inicialmente en dos películas de Autry con el grupo *Sons of the Pioneers*⁹⁰¹, para convertirse en estrella de sus propios westerns de serie B, los cuales se diferenciaban de los de su antecesor en la mayor acción y en el modo de insertar la música. Mientras que en las películas del primero la música estaba integrada dentro del argumento, en las del segundo se insertaban en interrupciones deliberadamente planificadas⁹⁰², adquiriendo una forma mucho más teatral. A la sombra de estos, otros como Tex Ritter o Dick Foran⁹⁰³.

-Canción Cowboy: centrada en el vaquero, con el marco, la acción, la trama, la jerga de trabajo, sus experiencias y actitudes.

-Canción Western: tienen normalmente una visión romántica del Oeste que no refleja con exactitud la vida del vaquero y su jerga de trabajo.

Véase KINGSBURY, Paul; MCCALL, Michael y RUMBLE, John W: *The encyclopedia...*, op. cit., p. 107.

⁸⁹⁸ SANJEK, Russell: *American popular...*, op. cit., p. 47.

⁸⁹⁹ Ibidem, p. 108.

⁹⁰⁰ HURST, Richard M: *Republic Studios...*, op. cit., p. 171.

⁹⁰¹ *The big snow* (Joseph Kane, 1936) y *The old Corral* (Joseph Kane, 1936).

⁹⁰² HURST, Richard M: *Republic Studios...*, op. cit., p. 175.

⁹⁰³ La moda del cowboy cantante hizo que muchos de los actores que daban sus primeros pasos en el cine del Oeste probaran sus habilidades como tal. Incluso el propio John Wayne lo intentó en *Jinetes del Destino* (Robert N. Bradbury, 1933), pero tuvo que acudir al doblaje: “Estaba tan avergonzado por todo, aporrear una guitarra que no sabía tocar y fingir una voz que era de un cantante real me hacía sentir como

Estos cowboys cantantes solían traer consigo su propio material, para cuya elaboración establecían contactos con un determinado compositor de canciones con el cual sentían afinidad. Prueba de ello es el testimonio del conocido ingeniero de sonido Murray Spivak⁹⁰⁴, quien comentaba que: “En Republic, los cowboys cantantes, Autry y Rodgers, siempre tenían amigos compositores, que eran pagados una sola vez por el uso de su canción en la película y por los derechos de autor a perpetuidad”⁹⁰⁵.

La primera canción cowboy incluida en un western que cosechó un éxito importante en la industria discográfica no fue, sin embargo, de ninguno de estos cantantes, sino de Nelson Eddie y Jeanette McDonald: “Indian love call”, de la película *Rose Marie* (W. S. Van Dyke, 1936). De ella se vendieron aproximadamente un millón de copias⁹⁰⁶. Sí fue de uno de esos cowboys, sin embargo, la primera en conseguir una nominación al Oscar, “Dust”, de la película *Under the Western star* (Joseph Kane, 1938), que fue interpretada por Roy Rodgers⁹⁰⁷.

La moda de las canciones del Oeste continuó tras la guerra. A pesar de todos los problemas, el carácter americano seguía siendo el mismo⁹⁰⁸. Temas como las versiones de Tennessee Ernie Ford de “Cry of the wind goose” (1950) y de Mitch Miller de “The yellow rose of Texas” (1955) seguían hablando del Oeste como un lugar de libertad, lleno de personajes pintorescos y característicos. Por otro lado, el cine contribuía más que nunca a aumentar la fama de esta música. Pocos eran los westerns que no llevaban una canción por bandera, la cual era comercializada antes del estreno de la película con el fin de aumentar la afluencia de público a las salas. Tiomkin fue el pionero con “Do not forsake me oh my darling” de *Solo ante el peligro*, con la que además se hizo con el Oscar a la mejor canción. El primero para una canción western, al que seguiría, al año siguiente, la canción “Secret love” compuesta por Sammy Fain, con letra de Paul

un marica. Después de esa experiencia rechacé ser Sandy el cantante de nuevo”. Véase CUSIC, Don: *The cowboy music: an historical survey with artists profiles*. McFarland & Company, Jefferson, 2011, p. 107.

⁹⁰⁴ Murray Spivak es uno de los ingenieros de sonido más famosos de la historia del cine, conocido por conseguir el balance perfecto entre sonido, música y diálogo. Empezó su carrera en el cine en 1929, como cabeza del departamento de sonido de RKO, donde sería uno de los encargados de poner el sonido a la técnicamente innovadora *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933). En 1955 iniciaría una carrera como independiente, convirtiéndose en el mezclador de sonido más codiciado. Entre sus trabajos más conocidos se encuentran los rodados con el sistema Todd-AO, como el western musical *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955). Al final de su carrera trabajaría en películas como *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970). Véase STONE, David E. y AMENT, Vanessa T: *Hollywood sound, desing and moviesound newlester*. Routledge, New York, 2017, p. 325.

⁹⁰⁵ Citado por MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 291.

⁹⁰⁶ PARISH, James Robert y PITTS, Michael R: *Hollywood songsters: Garland to O'Connor*. Taylor & Francis, New York, 2003, p. 508.

⁹⁰⁷ AQUILA, Richard: *Wanted dead...*, op. cit., p. 195.

⁹⁰⁸ *Ibidem*, p. 199.

Francis Webster, e interpretada por Doris Day, la cantante más importante del cine de los cincuenta⁹⁰⁹, en *Doris Day en el Oeste* (David Butler, 1953). Esta moda fue seguida por decenas de westerns durante los cincuenta y aún en los sesenta. Incluso todavía, rozando los setenta, “Raindrops keeps falling on my head”, compuesta por Burt Bacharach para *Dos Hombres y un destino* (George Roy Hill, 1969), consiguió ganar el Oscar a mejor canción. Una canción que, según Gary Marmorstein, podría ser el antecedente del video musical⁹¹⁰.

Las canciones serían un ingrediente más del western europeo. Algunos spaghetti western de los sesenta recurrirían a la solución de Tiomkin de vincular el tema principal de la película con una canción directamente relacionada con la trama. Así encontramos, por ejemplo, al mismísimo Ennio Morricone en películas como *Una pistola para Ringo* (Duccio Tessari, 1965) o *El retorno de Ringo* (Duccio Tessari, 1965), cuyos temas principales eran las canciones “Angel face” y “Il ritorno di Ringo”, respectivamente⁹¹¹. Como él, otros muchos compositores imposibles de enumerar: Luis Enrique Bakalov y su famoso tema “Django” para la película del mismo nombre (Sergio Corbucci, 1966) (Fig. 7.2), el tema “Johnny Oro” de Carlo Savina para *Johnny Oro* (Sergio Corbucci, 1966) o “The ballad of Johnny Yuma”, compuesta por Nora Orlandi para *Johnny Yuma* (Romolo Guerrieri, 1966), son ejemplos significativos de esta nueva tendencia que difiere de la americana en su ligera orientación pop. Y esto no sucedió tan sólo en los genuinos spaghetti italianos, sino también en coproducciones españolas realizadas al amparo de este subgénero y que presentaban las mismas características. Concretamente, en *La balada de Johnny Ringo* (*Wer kennt Johnny R.?*, José Luis Madrid, 1965), con música de Federico Martínez Tudó, donde se canta una canción cuya letra alude directamente al pistolero, interrogándose el cantante por la presencia o no del pistolero en la ciudad⁹¹².

⁹⁰⁹ MARMORSTEIN. Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 361.

⁹¹⁰ Ibidem, p. 384.

⁹¹¹ Ennio Morricone trabajó para la discográfica RCA en la época de auge de la canción italiana, arreglando temas de cantantes tan conocidos como Mario Lanza, Domenico Modugno, Paul Anka, Rita Pavone o Jimmy Fontana. Durante esa etapa, no solo conoció a algunos de los cantantes con los que luego colaborará en sus películas, sino que tuvo que adaptarse a las consignas de las discográficas, como la adhesión a la tradición y el sonido cercano al público, o la importancia concedida al elemento rítmico, buscando siempre como fin último el éxito. Todas estas cuestiones son importantes a la hora de considerarlo como uno de los compositores de cine más comerciales. Tanto es así, que incluso existen tiendas de discos donde se vende exclusivamente material del italiano. Véase PLASTINO, Gofredo: “Provisionally popular. A conversation with Ennio Morricone”. En *Made in Italy: studies in popular music*. Routledge, New York, 2012, pp. 223-233.

⁹¹² JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Influencias de la...”, op. cit., p. 102.



Figura 7.2: Django arrastrando un ataúd al son de la canción de Bakalov, en *Django* (1966). ¿Puede haber una imagen más crepuscular?

Durante estas décadas, en todo el mundo, pero especialmente en América, se vivía una época de confusión y desconfianza debido a dos hechos fundamentales: la Guerra de Vietnam y el caso Watergate. Este estado de ánimo se contagió a las canciones, que durante aquellos años utilizaron la imagen del Oeste de forma diferente, como una herramienta de crítica, cantando a esa tierra ideal que no ha sido. Como ejemplos: “California dreamin’” (1965) de The Mamas and the Papas, “Rocky mountain high” (1972) de John Denver, o canciones revisionistas como “Custer died for your sins” (1970) de Floyd Westerman. Esta melancolía llegó también al cine, patente tanto en el western crepuscular como en el spaghetti western. Las canciones siguieron la misma estela: “Tomorrow is the song I sing” de Jerry Goldsmith para *La balada de Cable Hogue* (Sam Peckinpah, 1970), con frases tan significativas como “Yesterday don’t mean a thing”⁹¹³; o la canción “Wanderin’ star” de *La leyenda de la ciudad sin nombre* (Joshua Logan, 1969), interpretada por Lee Marvin, cuyo tono queda perfectamente representado en las frases “Home is made for coming from, for dreams of going to/ Which with any luck will never come true”⁹¹⁴ (Fig. 7.3). Lo mismo ocurre con las canciones italianas anteriormente comentadas.

⁹¹³ “Ayer no significa nada”.

⁹¹⁴ “Venimos del hogar para perseguir sueños / que con un poco de suerte nunca se harán realidad”.



Figura 7.3: Lee Remick cantando “Wanderin’ star” en *La leyenda de la ciudad sin nombre* (1960). La misma imagen de la melancolía ante el fin del Oeste.

Ya en los setenta, pero sobre todo a partir de los ochenta, el western dejó de recurrir con asiduidad a las canciones originales⁹¹⁵. Todavía se pudo escuchar alguna, pero de calidad muy inferior a la de sus predecesoras, encontrándose casos tan extremos como “Where did my heart go?”, de Marc Shaiman para *Cowboys de ciudad* (Ron Underwood, 1991) o, sobre todo, “Book of days”, compuesta por Enya para *Un horizonte muy lejano* (Ron Howard, 1992), y que no tiene absolutamente nada que ver con el tema, la época y la atmósfera de la película. Y qué decir del rap de Will Smith para *Wild, Wild, West* (Barry Sonnenfeld, 1999). Mejor contextualizadas quedaban las canciones country de tipo preexistente en westerns de temática más contemporánea como *Cowboy de ciudad* (James Bridges, 1980), *Nashville* (Robert Altman, 1975) o, ya en el siglo XXI, *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), película para la que Gustavo Santaolalla compuso también tres canciones originales, dos de ellas de estilo country: “No one's gonna love you like me” y “A love that will never grow old”, y una tercera más acorde con la sensibilidad del filme, “The wings”⁹¹⁶. Pues mientras que en el cine dejaron de ser elemento fundamental, en la vida real las canciones western nunca han dejado de escucharse. Aún hoy los cantantes country siguen recordando el mito y el sonido del Oeste.

⁹¹⁵ Tiomkin declararía en una entrevista hecha por Curtis Lee Manson en 1966: “Hoy, un buen score en un score barato. En los días grandes ninguna cuestión acerca de los ingresos influenciaba la relación entre productor y artista. Hoy tenemos el mismo gran grupo de compositores de canciones en la ciudad, pero a nadie le gusta tener canciones en las películas. Quieren rock and roll, el gran ritmo, parte de esta locura temporal”. Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 51.

⁹¹⁶ PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Pervivencias del western...”, op. cit., pp. 704-705.

7.1. Las canciones western de Dimitri Tiomkin

En el campo de la canción para el cine, Tiomkin fue un compositor definitivo⁹¹⁷, maestro indiscutible de las *title songs*. Su canción para *Solo ante el peligro* supuso un antes y un después en la música cinematográfica, sentando las bases de un estilo que se convertiría en referencia obligada durante la década de los cincuenta. Sin embargo, esta forma de concebir la banda sonora no es totalmente genuina. Su origen puede estar en los primeros contactos del compositor con el cine silente ruso donde, desde la película *Stenka razin* (Vladimir Romashkov, 1908), muchas de las composiciones originales para el cine mudo soviético estuvieron basadas en variaciones sobre un tema que se iban repitiendo durante la película. Incluso muchas de ellas tomaban por título el de la propia canción, a modo de lo que más tarde se conocerá como *title song*⁹¹⁸. No en vano, el ruso Sabaneev era un gran defensor del leitmotiv, en el cual incluía “canciones y coros apareciendo de forma episódica”⁹¹⁹.

Algunos autores, sin embargo, consideran la banda sonora de *Laura* (Otto Preminger, 1944), compuesta por David Raksin, la pionera en este sentido⁹²⁰. No solo por tratarse de una banda sonora prácticamente monotemática en la que el que “Laura’s theme” se repite una treintena de veces durante todo el metraje, sino por el éxito cosechado por la canción, que fue versionada por multitud de artistas. Tras ella, en un western como *Perseguido* (Raoul Walsh, 1947), con música de Max Steiner, la melodía diegética de una caja de música era repetida de forma incidental cada vez que se hacía alusión a un recuerdo borroso del protagonista (Robert Mitchum). Pero ni *Laura* ni *Perseguido* mostraban la canción con letra durante el metraje de la forma que lo hizo *Solo ante el peligro*. Aunque ni tan siquiera en este aspecto parece que fue pionera, pues en 1945, *Un paseo bajo el sol* (Lewis Milestone) ya llevaba una canción en los créditos -con música de Earl Robinson y letra de Millard Lampell- que asentaba el tono de la película y se repetía, de forma cantada, media docena de veces a lo largo del metraje⁹²¹. Y aún hay más, pues Fritz Lang afirmaba que fue su western, *Encubridora* (Fritz Lang, 1952) –estrenado unos cuatro meses antes que *Solo ante el peligro*- el primero en llevar

⁹¹⁷ Warren Sherk habla de unas 200 canciones, entre espectáculos de Broadway, ballets, películas y series, en la producción del compositor. Véase ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 2.

⁹¹⁸ TSIVIAN, Yuri: *Early cinema...*, op. cit., pp. 91-92.

⁹¹⁹ SABANEEV, Leonid: *Music for...*, op. cit., p. 38.

⁹²⁰ BURT, George: *The Art of Film Music...*, op. cit., p. 171; BROWN, Royal S: *Overtones and undertones: Reading film music*. University of California Press, Berkeley, 1994, p. 86.

⁹²¹ Véanse las notas de la banda Sonora de *Solo ante el peligro*. TIOMKIN, Dimitri: *High noon*. SAE, 2007.

una canción como tema: “The legend of Chuck-a-luck”, compuesta por Ken Darby y cantada por Bill Lee⁹²².

En este sentido, Michel Chion habla de las “melodías protagonistas”, cuyo origen remonta a *Laura* y *El tercer Hombre* (Carol Reed, 1949). Unas melodías a las que achaca una función comercial más que narrativa, y que tacha como herejía absoluta⁹²³.

Por otra parte, hay que considerar, como bien expone Corey K. Creekmur, que esta moda vino acompañada de un cambio en las secuencias de créditos de las películas, cuya extensión y diseño, alejado de los estándares de estilo clásicos que venían imponiendo los estudios, permitió el acomodo de este tipo de canciones⁹²⁴. Un cambio que, junto a las connotaciones dramáticas y artísticas, conlleva un sentido inmensamente comercial que tiene su más inmediato consecuente en los carteles publicitarios de las películas. El pionero en este sentido fue Saul Bass con su trabajo para *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, 1955)⁹²⁵, quien incluso llegó a alargar algunas de las secuencias para introducir números musicales, como es el caso de *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954) y *West side story* (Jerome Robbins y Robert Wise, 1960)⁹²⁶. Si bien *Solo ante el peligro*, al estrenarse el mismo año, no experimento su influencia, seguía la nueva tendencia de introducir imagen diegética en movimiento para hacer la secuencia mucho más cercana narrativa y estilísticamente a la parte principal de la película⁹²⁷. Una parte en la que –en el caso de este western y sus consecuentes- se repetiría la canción en varias ocasiones. Esto, unido a que los títulos de crédito del western se caracterizaban por presentar una mayor acción⁹²⁸, hacía que estos

⁹²² Fritz Lang lo confirmaba en una entrevista de Peter Bogdanovich: “Si, yo tuve la idea y se lo comenté al guionista, Dan Taradash –un hombre al que admiro mucho- y decidimos poner una canción a lo largo de la película. Personalmente, adoro esa canción”. Véase BOGDANOVICH, Peter: *Who the devil made it?*. Alfred A. Knopf, New York, 1997, p. 213.

Stephen Handzo, enemigo acérrimo de Tiomkin, incluye entre los precedentes el cine silente, o a Victor Young, cuyas bandas sonoras construidas alrededor de un tema podrían ser presentadas perfectamente en forma de canción. Véase HANDZO, Stephen: “The golden age of film music”. *Cineaste*, 21.2, Jan 1, 1995, p. 52.

⁹²³ CHION, Michel: *La música...*, op. cit., pp. 142-143.

⁹²⁴ CREEKMUR, Corey K: “The cowboy chorus...”, op.c it., pp. 21-22.

⁹²⁵ El mismo Saul Bass confirma este cambio: “Hasta entonces, los créditos habían tendido a ser listas aburridas, mayormente ignoradas, o utilizadas para comer palomitas”. Véase el cortometraje *Bass on titles* (Saul Bass y Stan Hart, 1977). <https://www.youtube.com/watch?v=HSwm-Vr9D7c> (Consultada el 23/10/2016).

⁹²⁶ *Ibidem*.

⁹²⁷ ALLISON, Deborah: “Beyond Saul Bass: a century of American film title sequences”. *Film International*, January 30, 2011. <http://filmint.nu/?p=202> (Consultada el 23/10/2016).

⁹²⁸ *Ibidem*.

temas, animados por la acción dramática y rítmica de la letra, se convirtieran en un éxito de gran eficiencia cinematográfica y comercial, conceptos al fin y al cabo unitarios⁹²⁹.

De esta forma, los títulos de crédito se convirtieron en una secuencia más de la película, no menos importante que aquella, como no menos importantes eran las canciones respecto a ellos. Tal es así, que el más mínimo detalle se calculaba al milímetro. Entre ellos, el crédito de la canción al inicio de la película era uno de los elementos más importantes. No solo daba visibilidad a los responsables de la canción – compositor, letrista y cantante-, sino que de su diseño y configuración dependía en gran medida su éxito y el de la película en relación con la canción. Las canciones pasaban de tener un título propio a adquirir el del filme o, incluso, a convertirse en el “tema romántico de”, o “tema principal de”, como ocurrió con la canción “Green years” compuesta por John Addison para *Cortina rasgada* (Alfred Hitchcock, 1966), la cual – tras numerosa correspondencia- pasó a titularse “The love theme of The torn curtain (Green years)”⁹³⁰. De la misma forma, los responsables de su composición e interpretación debían ganarse su crédito por méritos propios, pues no todo el mundo tenía derecho a aparecer en ellos y cada detalle era mirado con lupa a la hora de otorgar mayor o menor importancia a un elemento –tipografía y tamaño de la letra-. Prueba de esto último son las cláusulas de los contratos en los que se aclara el tipo de crédito que obtendrá el compositor –uno, dos, de forma individual, junto con el letrista...-⁹³¹; o el

⁹²⁹ El musicólogo Roger Parker comentaba precisamente la novedad de estos títulos de crédito en conjunción con la música: “Normalmente, podemos hacernos una idea del estilo musical de la película atendiendo a los créditos. Estos son, en el sentido visual, bastante diferentes del resto de la película: rodados en los espacios abiertos de un western convencional, con grandes vistas y muchos clichés de cowboy, y el inimitable Lee Van Cleef [...] Pero esta introducción se vuelve inmediatamente extraña en el sentido de que no hay ruido ambiente que acompañe a las imágenes, sino sintonía insistente [...] que introduce, no solo el hilo dramático de la película a través de la letra, sino también de la música [...] Esta apertura se balancea, curiosamente, entre lo convencional y lo radical, y uno podría decir perfectamente que es primeramente la música, o más bien al curiosa interacción de la música con la película y con el sonido ambiente de la película, lo que nos alerta de que no será un western al uso”. Véase PARKER, Roger: “Film music: the western transcript”. Conference at Gresham College, London, Jun 21, 2008. <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/film-music-the-western> (Consultada el 26/03/2016).

⁹³⁰ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Alfred Hitchcock papers, TORN CURTAIN - music, Box 78, f. 900. Telegram from Peggy Robertson to Harry Garfield. May 16, 1966.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Alfred Hitchcock papers, TORN CURTAIN - music, Box 78, f. 900. Telegram from Peggy Robertson to Joseph Dubin. May 18, 1966.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Alfred Hitchcock papers, TORN CURTAIN - music, Box 78, f. 900. Telegram from Harry Garfield to Sal C. Hiantian. May 20, 1966.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Alfred Hitchcock papers, TORN CURTAIN - music, Box 78, f. 900. Telegram from Peggy Robertson to Joseph Dubin. May 23, 1966.

AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Alfred Hitchcock papers, TORN CURTAIN - music, Box 78, f. 900. Telegram from Peggy Robertson to Joseph Dubin. May 31, 1966.

⁹³¹ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 642. Dimitri Tiomkin’s contract for Giant. Jun 6, 1955.

telegrama enviado a Paul Francis Webster con motivo de la canción “Rio Bravo”, en la cual se le comunica que, si no se usa la letra, su nombre no aparecerá en los créditos⁹³².

Hay razones de sobra, pues, para pensar que no fue Tiomkin el inventor de este tipo de bandas sonoras. Más aun cuando el productor Stanley Kramer afirmaba que la idea fue suya:

“La idea original de utilizar una canción en *Solo ante el peligro* fue realmente mía. Él (Tiomkin) y Ned Washington se ajustaron al trabajo y escribieron una que no me gustaba; pero en su segundo intento vinieron con el producto final. Recuerdo que en la vista previa de la película la audiencia empezó a reír sobre la quinta o sexta vez que la canción apareció durante la película, y Dimi se molestó mucho y pensó que deberíamos quitarla completamente. Pero yo me empeiné y la mantuve, reduciendo el número de veces que aparecía y utilizándola solamente cuando no había diálogo”⁹³³.

Un testimonio que reafirmaba el propio Fred Zinnemann⁹³⁴, pero que Tiomkin refutaba, apropiándose totalmente de la idea, no sin reconocer que no era un recurso totalmente original:

“Pensé que (*Solo ante el peligro*) podía salvarse con una canción. Quizás una melodía, una letra, podría darle alas. Sería una pequeña canción, presentada a lo largo de la película, un uso relativamente nuevo. Los libros de reglas dicen que en las películas no se pueden poner canciones mientras hay diálogo; pero yo convencí a Stanley Kramer de que podía ser buena idea tener una canción cantada, silbada y tocada por la orquesta a lo largo del metraje”⁹³⁵.

Ese uso “relativamente nuevo” podría referirse tanto al ya comentado cine soviético silente como a las películas anteriormente citadas –*Laura* y *Perseguido*-. Él mismo sabía, pues, que lo que estaba haciendo en *Solo ante el peligro* no era una creación enteramente propia –sí lo fue el utilizar la canción con letra al inicio, final y durante ciertas partes de un western-, pero el mundo entero se la adjudicó a él. Pese al

⁹³² USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 1057. Telegram from Howard A. Mac (Armada Productions inc.) to Paul Francis Webster (s.f.).

⁹³³ Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 33.

⁹³⁴ Ibidem, p. 36.

⁹³⁵ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 230.

éxito de la canción de *Laura*⁹³⁶, aquella banda sonora no tuvo la misma repercusión que tendría la de Tiomkin. Mucho menos en el caso de *Perseguido*. Ninguna de las dos consiguió una nominación a los Oscar, cuando Tiomkin se llevó dos estatuillas y un Globo de Oro. Y, lo que es más importante, ninguna tuvo el impacto que tuvo *Solo ante el peligro*, que traspasó la Frontera del western para afectar a toda la música cinematográfica, cambiando por completo las reglas de Hollywood⁹³⁷. Un impacto, que podría atribuirse no a la música por sí misma –aunque fue primordial para superar el rechazo y las malas críticas iniciales⁹³⁸, sino su conjunción con un cine totalmente rupturista, formal y dramáticamente hablando, como el que creó Zinnemann. Algo que no ocurrió con las anteriores películas, y que es precisamente lo que define a la música de cine.

Tras una década de lo que el compositor Irving Bazelong llamó “title song mania”⁹³⁹, donde decenas de westerns siguieron el mismo sistema⁹⁴⁰, la moda quedó desfasada ante la llegada de una nueva generación de compositores abanderada por Elmer Bernstein y Jerome Moross. Pero el camino quedaba abierto, y las canciones, como ya hemos visto, siguieron campando a sus anchas por el Oeste, muchas de ellas conservando la forma de leitmotiv. De la misma manera el compositor ruso continuó regalándonos canciones inolvidables hasta el final de su carrera.

Muchos han criticado la faceta comercial de Tiomkin, aquella que le haría estar “más cerca de ser una entidad financiera que un genio”⁹⁴¹. De sentar precedente en el western y descubrir a Hollywood las posibilidades comerciales de su desarrollo⁹⁴². De repetirse hasta la saciedad, como insinuaba el crítico Bosley Crowther, cansado de las imitaciones del concepto musical de *Solo ante el peligro*⁹⁴³. Incluso de tocar con sus

⁹³⁶ Johnny Mercer compuso una letra para la melodía de Raksin, la cual fue grabada por artistas como Frank Sinatra y Nat King Cole entre otros.

⁹³⁷ MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody*..., op. cit., p. 300.

⁹³⁸ Incluso autores tan contrarios a Tiomkin como Stephen Handzo, reconocen la importancia de Tiomkin en el éxito de la película. Véase HANDZO, Sthepen: “The golden age...”, op. cit., p. 52.

⁹³⁹ HALL, Roger: “Dimitri Tiomkin’s golden decade”. *Soundtrack. The Cinemascore & Soundtracks Archives*. January 17, 2015. <http://www.runmovies.eu/dimitri-tiomkins-golden-decade/> (Consultada el 4/11/2016).

⁹⁴⁰ Marmorstein incluso llega a afirmar que muchos de los famosos temas de los cincuenta sonaban a Tiomkin. Incluso “Unchained melody” de Alex North tiene, para él, influencia de Tiomkin. Véase MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody*..., op. cit., p. 373.

⁹⁴¹ ORDÓÑEZ, Miguel Ángel: “El Sistema de Estudios. Los compositores de la Golden Age”. EN AA.VV: *Tócala otra vez, Oscar. Un recorrido por la historia de la música de Hollywood a través de sus nominados y premiados*. Ilarion Ediciones, Madrid, 2011, p. 25.

⁹⁴² WHITMER, Mariana: *Jerome Moross's*..., op. cit., p. 93.

⁹⁴³ CROWTHER, Bosley: “Screen: 'Gunfight at the O.K. Corral'; New Film at Capitol Builds to Climax”. *The New York Times*, May 30, 1957.

canciones “el toque de difuntos al uso inteligente de la música cinematográfica”⁹⁴⁴, y “estimular un virus que ha infectado cada rama de la industria musical”⁹⁴⁵. Más aún específico fue Elmer Berstein al afirmar de forma rotunda: “la muerte de la música cinematográfica tradicional empezó en 1952 con una inocua canción pop en la secuencia de créditos del western clásico de Gary Cooper *Solo ante el peligro*”⁹⁴⁶.

Es cierto que desde sus inicios en el cine con las composiciones para las obras de Albertina ya pensaba en el aspecto comercial, llevando los ballets de las películas al espectáculo en vivo para conseguir publicidad para las mismas⁹⁴⁷, en un claro antecedente de lo que más tarde desarrollara con la industria discográfica. También es cierta su afirmación: “La forma en la que yo juego el juego actual de Hollywood es decir que escribo música solo por dinero”⁹⁴⁸. Pero no es menos cierto que el cine en sí es un negocio, y que todos, absolutamente todos, participan de él en mayor o menor medida⁹⁴⁹. Y que sus contribuciones no fueron solo comerciales, sino también estéticas y dramáticas. A ello se refiere Deborah Alley, estudiosa de la historia de los títulos de crédito en el cine, al afirmar qué: “*Solo ante el peligro* representó un renacimiento en la forma en la que las *title songs* se adaptaron a los propósitos narrativos, utilizando “Do not forsake me oh my darling” de una manera sofisticada para preparar algunos de los temas en el comienzo de la película”⁹⁵⁰.

La manía de las *title songs*, pues, fue toda una revolución durante los años cincuenta e incluso parte de los sesenta⁹⁵¹, y Tiomkin supo aprovecharse de ello como habrían hecho otros en su situación. Fueron los compositores de la siguiente generación, como Elmer Bernstein y Henry Mancini, formados en un ambiente diferente debido al constante y veloz cambio social y cultural, los que criticaron más duramente esta

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9801E2DC1731E63ABC4850DFB366838C649EDE>

(Consultada el 11/06/2015).

⁹⁴⁴ Roy M. Prendergast citado por LARSEN, Peter e IRONS, John: *Filmí*, op. cit., p. 148.

⁹⁴⁵ KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 216.

⁹⁴⁶ Citado por CREEKMUR, Corey K: “The cowboy chorus...”, op. cit., p. 22.

⁹⁴⁷ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 153.

⁹⁴⁸ *Ibidem*, p. 219.

⁹⁴⁹ Según Sabaneev: “El cine está ejecutado de forma comercial, y no en líneas artística, en una medida mucho mayor que en cualquier otra rama del arte”. Véase SABANEEV, Leonid: *Music for...*, op. cit., p. 220.

⁹⁵⁰ ALLISON, Deborah: “Do not forsake me: ‘The ballad of High Noon’ and the rise of the movie theme song”. *Senses of Cinema*, October 2003. http://sensesofcinema.com/2003/cinema-and-music/ballad_of_high_noon/ (Consultada el 26/10/2016).

⁹⁵¹ Sin embargo, Kurt London ya hablaba en términos similares de la moda de las *theme songs* en los años treinta: “La plaga del “song-hit” ha infectado el mundo de la industria del cine en los últimos años del silente, para ganar publicidad a través de discos y otros medios. El germen de la *theme song* prolifera con terrible rapidez, se ha convertido en una epidemia, y ha desintegrado sistemáticamente el cine sonoro”. Véase LONDON, Kurt: *Film...*, op. cit., p. 120.

tendencia. Para el primero, que por aquel entonces comenzaba a dar sus primeros pasos en la profesión⁹⁵², suponía un problema para los músicos: “Si tenías una *title song*, tenías el título de la película en la radio todo el tiempo. Los productores no tardan en agarrarse ansiosamente a cualquier cosa que les haga conseguir dinero, no importa lo destructivo que pueda ser para el negocio a largo plazo. Empezaron a demandar compositores que pusieran una *title song* en cada película”⁹⁵³. Mientras que para Mancini⁹⁵⁴, quien por aquellos años aún trabajaba como compositor no acreditado, era una forma de manipular al público para conseguir dinero: “En el momento en el que pones una canción en los títulos o en cualquier parte de la película estás inconscientemente intentando jugar con la cartera de los espectadores, están intentando hacerles escuchar, que vayan y compren”⁹⁵⁵. Resulta lógico que cuando estos ocuparan los puestos de sus maestros y antecesores, la música de cine diera un cambio radical.

El primer contacto de Tiomkin con las canciones puede remontarse a su juventud. El entorno de su formación era especialmente propicio a este tipo de composiciones. En Rusia, las canciones eran un elemento cotidiano, y como tal, influyeron de manera significativa en la música clásica, siendo la principal referencia a este respecto el compositor Mijaíl Glinka⁹⁵⁶, influencia fundamental del mentor de Tiomkin: Glazunov. Así pues, Vadim Prokhorov afirma que “los rusos nacían, se casaban y morían con canciones”⁹⁵⁷. Y quizás por ello el propio Dimitri convertía en canciones los versos que le escribía su primera novia, Alla: “No escribía versos en respuesta; como músico, componía melodías para las bellas líneas de Alla”⁹⁵⁸. Sería otra mujer, Albertina Rasch, gracias a la cual se acabaría convirtiendo en el compositor de canciones por excelencia del Hollywood dorado.

Si bien existen algunas canciones para espectáculos de Broadway, como “I’ll ballywhoo you” del musical *A little rockeeter* (1932), fue el cine el que le dio su gran

⁹⁵² Su primera banda sonora fue para la película sobre béisbol *Saturday’s Hero* (David Miller, 1951).

⁹⁵³ Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 224.

⁹⁵⁴ Su primera banda sonora acreditada fue *Man Afraid* (Harry Keller, 1957), aunque consta como no acreditado ya en 1952, en la película *Perdidos en Alaska* (Jean Yarbrough).

⁹⁵⁵ Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 221.

⁹⁵⁶ El propio Tchaikovski afirmaba: “Han pasado cerca de quince años desde que “Kamarinskaya”, igual que toda la encina está contenida en la bellota. Y por mucho tiempo los compositores rusos beberán de esta fuente, son necesarios mucho tiempo y esfuerzo para extraer toda su riqueza [...] ¿Dónde descansa la fuente de “Kamarinskaya” y donde se esconde toda su riqueza? Hay solo una respuesta: en la canción tradicional rusa”. Citado por PROKHOROV, Vadim: *Russian folk songs: musical genres and history*. The Scarecrow Press, London, 2002, p. 14.

⁹⁵⁷ *Ibidem*, p. 1.

⁹⁵⁸ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don’t...*, op. cit., p. 46.

oportunidad. Entró en él por insistencia de Albertina⁹⁵⁹. Sus inicios abrieron un camino que acabaría convirtiéndose en una autopista al éxito. En 1930 escribió dos canciones (“Sitting on the garden wall” y “Jungle Jungle”) para el prólogo del estreno en el Teatro Chino de Hollywood de *Los ángeles del infierno*, la gran superproducción de Howard Hugues⁹⁶⁰. *Resurrección* (Edwin Carewe, 1931), primera película para la que compuso la banda sonora completa⁹⁶¹, contó con un par de canciones (“Soldier’s song” y “Gypsy song”). También la segunda, *Alicia en el país de las maravillas* (Norman C. McLeod, 1933), incorporó algunas. De estas primeras experiencias en el cine ha dejado testimonios interesantes sobre sus dificultades para escribir la letra de las canciones en inglés, lo cual explica su colaboración posterior y prolongada con los letristas Ned Washington y Paul Francis Webster:

“*Resurrección* tenía un par de canciones, y me enfrenté con las letras en inglés cuando estuve escribiendo canciones para espectáculos de Broadway que nunca pisaron el escenario. Albertina me ayudaba, recitando versos en la métrica correcta, pero nunca confié en ella completamente. Después de todo, ella era austriaca. Pedí ayuda a amigos americanos. Incluso líneas tan simples como “Break, break, break, On thy cold grey stones, O sea” podían ser un rompecabezas. Quería que alguien recitara una línea en la métrica correcta para yo marcar el ritmo en notación musical, negras, corcheas, notas con puntillo, tresillos.

[...] *Alicia en el país de las maravillas* me dio algunos espinosos problemas con sus intrincados versos sin sentido sobre Jabberwocky. Trabajando en el estudio le pregunté al compañero de al lado: “Dime, por favor, las palabras correctas para: ‘¿Cómo ha quedado el pequeño cocodrilo con la mejora de su brillante cola?’” Tras casi caerse de la silla de risa, me dio las instrucciones que necesitaba. Continué estudiando inglés y leyendo poesía para pillar el ritmo y la cadencia. Con el tiempo me especialicé en

⁹⁵⁹ En su autobiografía, Tiomkin confiesa que si no hubiera sido por Walter, el ascensorista de su apartamento, con espíritu de pianista virtuoso, al que contrató como mayordomo, nunca hubiera entrado en el mundillo, pues fue el chico quien interpretó sus canciones para los productores. Pero la que propuso la idea del cine fue Albertina. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don’t...*, op. cit., pp. 149-153.

⁹⁶⁰ SHERK, Warren M: “Dimitri Tiomkin’s score for *Resurrection* (1931)”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, May, 2006, <http://www.dimitritiomkin.com/301/may-2006-dimitri-tiomkins-score-for-resurrection-1931/> (Consultada el 9/07/2015).

⁹⁶¹ Antes había compuesto piezas para las escenas de ballet de Albertina en distintos musicales de MGM.

canciones para películas y no creo que nadie me haya criticado por inflexiones incorrectas”⁹⁶².

Ned Washington y Paul Francis Webster fueron sus letristas más fieles (Fig. 7.4). Con ellos consiguió numerosos éxitos y cosechó varias nominaciones y premios. Pero no fueron los únicos: Henry Myers (Prólogo de *Los angeles del infierno*⁹⁶³); Edward Eliscu (“I’ll ballyhoo you” del musical *A little rocketeer*), Gus Kahn (“Lost horizon (Adieux)” de *Horizontes perdidos*), Frederick Herbert (“Headin’ home” de *Duelo al sol* y “¡Qué bello es vivir!” De la película del mismo título)⁹⁶⁴, Jonhy Lehman (“Love like ours” de *Hombres*), Aaron Goldmark (“Never be it said” de *El ídolo de barro*), Gordon T. Clark (“Quand je rêve” de *Río de sangre*), Charles Walcott (“Julie”, de *Hombres de infantería*), o Jack Lawrence (“My favourite memory” de *Crimen perfecto*), también contribuyeron en la creación de sus canciones.

Ned Washington (1901-1976) fue uno de los más prolíficos letristas del Tim Pan Alley. Llegó al cine en 1934. A partir de entonces trabajaría para varios estudios (Metro Goldwyn Mayer, Republic, Paramount, Warner Brothers y Disney), colaborando con algunos de los mejores compositores de la época: Victor Young, Max Steiner, George Duning, Leigh Harline o Bronislaw Kaper. Nominado once veces al Oscar, ganó dos estatuillas: -junto con Leigh Harline- por la canción “When you wish upon a star” de *Pinocho* (Ben Sharpsteen y Hamilton Luske, 1940) y por “Do not forsake oh my Darling” de *Solo ante el peligro*. Su relación con Tiomkin comenzaría en 1947 con *La Noche Eterna* (Anatole Litvak) y terminaría en 1967 con *Ataque al carro blindado*, con un total de dieciséis trabajos juntos⁹⁶⁵. Fruto de ello, un Oscar (*Solo ante el peligro*),

⁹⁶² TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 169-170.

⁹⁶³ SHERK, Warren M: “Dimitri Tiomkin’s score for *Resurrection* (1931)”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, May, 2006. <http://www.dimitritiomkin.com/301/may-2006-dimitri-tiomkins-score-for-resurrection-1931/> (Consultada el 9/07/2015).

⁹⁶⁴ También fue autor de la letra de la canción “Sweet Surrender”, del musical no producido del mismo nombre (1943). Véase RUSS, Patrick, HENNING, Paul y SHERK, Warren M: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., p. 170.

⁹⁶⁵ Ned Washington compuso las canciones “The long night” para *La noche eterna* (Anatole Litvak, 1947), “The happy time” para *The happy time* (Richard Fleisher, 1952), “Do not forsake me oh my darling” para *Solo ante el peligro*, “Return to paradise” para *Retorno al paraíso* (Mark Robson, 1953), “The high and the mighty” para *Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954), “Strange lady in town” para *La pelirroja indómita*, “Gunfight at the O.K. Corral” para *Duelo de titanes* (John Sturges, 1957), “Follow the River” y “You Can’t Get Far Without a Railroad” para *La última bala*, (James Neilson, 1957), “Happy land of Hunza!, “Shalima”, Kashmir street song” y “Search for paradise” para *Search for paradise* (Otto Lang, 1957), “Wild is the wind” para *Viento salvaje* (George Cukor, 1957), “Strange are the ways of love” para *The young land*, (Ted tetzlaff, 1959) “Town without pitty” para *Ciudad sin piedad*

cuatro nominaciones (*Escrito en el cielo*, *Viento salvaje*, *The Young land* y *Ciudad sin piedad*), dos Globos de oro (*Ciudad sin piedad* y *El maravilloso mundo del circo*) y un Laurel Award (*Ciudad sin piedad*). Tiomkin le describiría como “Caballeroso, sofisticado, tenía una elegante figura con su cabello y su bigote negro. No es precisamente el tipo que elegirías para escribir un western; pero era un experto en ello”⁹⁶⁶. Washington se convertiría en el letrista mejor pagado de Hollywood, con más éxitos que ningún otro, incluido el famoso Sammy Cahn⁹⁶⁷.

Por su parte, Paul Francis Webster (1907-1984) empezó a escribir canciones en la década de los treinta, obteniendo sus primeros éxitos con “Masquerade” (1932), para Ted Black y su orquesta; “My moonlight madonna” (1933) para Paul Whiteman y su orquesta; y “Gotthe ditters” (1934), para Ben Pollack y su orquesta. Él tenía muy claro lo que significaba ser letrista: “No es poesía, es una letra puesta en una canción”⁹⁶⁸. Una filosofía que le llevaría a triunfar en el cine, donde aterrizó en 1934. Sus primeros trabajos fueron para películas familiares como *Nuestra hijita* (John S. Robertson, 1935). Él mismo relata así sus primeras experiencias: “Llegué a Twenty Century Fox e hice una película de Shirley Temple, *Nuestra hijita*. Poco después, Lou Alter y yo escribimos “Rainbow on the river” para otro niño actor, Bobby Breen. Yo estaba cansado, más aun, aburrido de este tipo de material, y me uní a Lew Pollack para escribir “Two cigarettes in the dark”. Entonces, vino un largo tiempo de descanso y tuve la oportunidad de escribir esa letra para Duke Ellington [...] “I got it bad and that ain’t good” para *Jump for joy*”⁹⁶⁹. A partir de entonces -1941-, comenzó a trabajar como *freelance*, teniendo la oportunidad de escribir para Sammy Fain, con el que consiguió dos Oscar (“Secret love” de *Doris Day en el Oeste* y “Love is a many splendored thing” de *La colina del adiós*); Johnny Mandel, que le proporcionaría el tercero (“The shadow of your smile” de *Castillos en la arena*), Miklós Rózsa o Bronislaw Kaper, entre otros. Con Tiomkin trabajaría en siete ocasiones entre 1953 y 1963⁹⁷⁰, haciéndose

(Gottfried Reinhart, 1961), los temas de las series *Rawhide* y *Gunslinger* (1957 y 1961), “Circus world” para *El maravilloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1964) y “The war wagon” para *Ataque al carro blindado*. (Burt Kennedy, 1967).

⁹⁶⁶ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 231.

⁹⁶⁷ MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 372.

⁹⁶⁸ Citado por WHORT, Michael A: *Tim Pan Alley: an encyclopedia of the Golden age of American song*. Routledge, New York, 2003, p. 192.

⁹⁶⁹ *Ibidem*, p. 190.

⁹⁷⁰ Paul Francis Webster compuso “Blowing wild” para *Soplo salvaje* (Hugo Fregonese, 1953) “Friendly persuasion”, “Indiana Hollidays”, “Mocking Bird in a Willow Tree”, “Marry Me, Marry Me” y “Coax Me a Little” para *La gran prueba* (William Wyler, 1956) “This the is Texas” y “There’s never been anyone

con tres nominaciones al Oscar (*La gran prueba*, *El Álamo* y *55 días en Pekín*) y un segundo puesto en los Laurel Awards (*55 días en Pekín*).



Figura 7.4: En la imagen de la izquierda, Dimitri Tiomkin con Frankie Laine, Paul Francis Webster (sentado) y Ray Heindorf (a la derecha). En la imagen de la derecha, Dimitri Tiomkin con Ned Washington. Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

Esta misma relación de amistad y fidelidad surgió con algunos de los intérpretes de sus canciones, a los cuales elegía personalmente. Es el caso del cantante country Frankie Laine, cuya primera colaboración tuvo lugar en 1952, para la grabación del tema de *Solo ante el peligro*, que la compañía discográfica Capital Records había rechazado grabar con Tex Ritter, el intérprete original del tema en la película⁹⁷¹. A partir de entonces, el cantante country que había contribuido, junto a Nat King Cole, al ascenso del cantante solista sobre las grandes bandas⁹⁷², comenzó una larga colaboración con el compositor, que se extendería hasta 1961, con el tema de la serie de televisión *Gunslinger* y la grabación de “The green leaves of summer”, en una situación similar a la de *Solo ante el peligro*⁹⁷³. De los cantantes que trabajarán en los westerns de

else but you” para *Gigante* (George Stevens, 1956) “Rio Bravo” y “My rifle, my pony and me” para *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959), “The green leaves of summer”, “Battle of the Alamo”, “Tennessee baby” y “Here's to the Ladies”, para *El Álamo* (John Wayne, 1960) “The guns of Navarone” para *Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson, 1961) y “So little time” para *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963).

⁹⁷¹ La compañía discográfica Capital no estaba interesada en grabar el tema con Tex Ritter y Tiomkin buscó otro cantante, en este caso, el popular Frankie Laine, que grabó el tema para Columbia. Al ver el éxito de Laine, Capitol grabó su versión con Ritter, pero cometieron el error con un acompañamiento de percusión que le hizo repetir la grabación y, por tanto, dar mayor ventaja a Laine y Columbia. Como resultado, Frankie Laine consiguió vender un millón de copias, mientras que Tex Ritter vendió 800.000. Véase YOGGY, Gary A: *Back in the saddle...*, op. cit., p. 69. Por su parte, Marmorstein afirma que la razón de que Capitol se negara a que Ritter grabara la canción era porque este no aparecía en la película. Véase MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 300.

⁹⁷² <http://www.frankielaine.com/> (Consultada el 1/05/2016).

⁹⁷³ Frankie Laine no interpretaba el tema en la película, pero entre todos los cantantes que posteriormente lo grabaron, la suya fue una grabación peculiar, de la que solo se distribuyeron 1.000 copias a ciertos

Tiomkin –Tex Ritter en *Solo ante el peligro*, Pat Boone en *La gran prueba*, Randy Sparks en *The Young land* y Ed Ames en *Ataque al carro blindado*, aparte de los actores-cantantes Dean Martin, Ricky Nelson y Frankie Avalon en *Río Bravo* y *El Álamo* respectivamente- Frankie Laine sería el único que repetiría en varias ocasiones⁹⁷⁴.

Sus inicios en el cine tuvieron lugar en Columbia, en el musical *Make believe ballroom* (Joseph Stanley, 1949), donde cantó “On the sunny side of my street”. A esta película le seguirían *When you are smiling* (Joseph Stanley, 1950) y *Sunny side of my street* (Richard Quine, 1951), en las que interpretaría las correspondientes *title songs*. Su primera participación en una película de Tiomkin fue justo un año después del éxito del western de Fred Zinnemann, con *Soplo salvaje*, para la que interpretó la canción “Blowing wild”. El éxito de su anterior grabación, muy por encima de su intérprete original, convencería a Tiomkin para utilizar su voz en su siguiente proyecto, consecuencia directa del anterior. A partir de entonces, quedaría identificado para siempre con las *title songs* del western. No en vano, interpretó otras cuatro –además de la ya citada- para Tiomkin: “Strange lady in town” de *La pelirroja indómita*, “Gunfight at OK Corral” de *Duelo de titanes*, y los temas de las series de televisión *Rawhide* y *Gunslinger*; además de “3:10 to Yuma” de *El tren de las 3.10* (Delmer Daves, 1957)⁹⁷⁵, “Bullwip” para *La mujer látigo* (Harmon Jones, 1958), y “Blazing Saddles” de *Sillas de montar calientes* (Mel Brooks, 1974), un final que confirma su condición de rey de las *title songs*, ya que la película es una parodia total del western.

La voz de Frankie Laine, seca, grave y poco melodiosa, junto con su característica pronunciación y un estilo sincopado, propio de su pasión por el jazz –en los años treinta había cantado junto al pianista de jazz Art Hodes, además de hacer una versión jazz de la canción “That’s my desire”, que le valdría un contrato con Mercury Records en 1947⁹⁷⁶-, le hacían perfecto para los westerns de protagonismo masculino y

disc-jockeys, emisoras de radio de California y a los miembros de la Academia. Véase BUNDY, June: “Academy’s song nominations set off scramble for ballots”. *The Billboard*, March 6, 1961, p. 3. Esta circunstancia se justifica en el valor estético afectivo de las desviaciones en la interpretación de la música, que tiene en el intérprete su condicionante principal. Véase MEYER, Leonard B: *La emoción...*, op. cit., pp. 210-212.

⁹⁷⁴ La cantante afroamericana Kitty White colaboró dos veces con Tiomkin: en *Retorno al paraíso* y *El último tren de Gun Hill*. Sin embargo, en el western finalmente se suprimió la canción y no apareció su voz.

⁹⁷⁵ Compuesta por George Duning con letra, curiosamente, de Ned Washington, el mismo que había escrito la letra de la canción de *Solo ante el peligro* y que escribiera las del resto de las canciones de Laine-Tiomkin excepto la de *Soplo salvaje*.

⁹⁷⁶ PARISH, James Richard y PITTS, Michael R: *Hollywood songsters...*, op. cit., p. 469.

atmósfera gris, tensa o aventurera. De hecho, cuando Tiomkin buscó a un cantante para *La gran prueba* o *The Young land*, cuyas canciones eran de tipo romántico, no pensó en Laine⁹⁷⁷.

Otro de los colaboradores asiduos de Tiomkin fue Jester Hairston (1901-2000) (Fig. 7.5). Este polifacético afroamericano –director de coro, compositor, escritor de canciones, arreglista y actor- llegó al cine de la mano del coro de Al Johnson, responsable de los coros de *Horizontes perdidos*. Su actitud ante el trabajo, casi por encima del propio Johnson, hizo que Tiomkin se fijara en él, esta vez como director de su propio coro⁹⁷⁸, para el futuro. Y lo hizo hasta el punto de afirmar: “Hay muchos coros y directores de coro en Hollywood y son muy competentes, pero el trabajo de Jester para mí y para gente como John Ford, Frank Capra y Anatole Litvak ha sido tan impresionante que yo, al menos, prefiero trabajar solo con Hairston”⁹⁷⁹. Desde entonces, un total de doce colaboraciones, desde la ya citada *Horizontes perdidos* hasta *La gran prueba*, obteniendo un papel como actor –Jethro, el esclavo de Jim Bowie- en *El Álamo* donde, curiosamente, no fue el que puso los coros⁹⁸⁰.

El coro de Jester Hairston proporcionó a Tiomkin una herramienta perfecta. Su flexibilidad y su buen hacer se adaptaron a todos los registros, desde las salvajes onomatopeyas del tema “Squaw’s head rock” de *Duelo al sol*, pasando por el estilo tradicional de los temas de *Río Rojo* y las misteriosas voces de *Tierra de faraones*, hasta el romanticismo y la graciosa delicadeza de las canciones de *La gran prueba*. Cualquiera que fuera el estilo, Jester Hairston era capaz de sacar lo mejor de las voces a su disposición.

⁹⁷⁷ Aunque Frankie Laine también grabaría canciones románticas, y con gran éxito, como es el caso de “I believe”, que cruzó el océano, llegando a situarse durante ocho semanas como número uno en las listas del Reino Unido. Fuente: <http://www.frankielaine.com/> (Consultada el 1/05/2016).

⁹⁷⁸ El mismo Jester Hairston explicaba los motivos que le llevaron a formar su propio grupo coral: “Antes de la Guerra los estudios solo nos llamaban cuando tenían “música negra” para ser cantada. Entre una película y otras pasábamos mucha hambre. Así que organicé mi propio coro, contratando a las mejores voces que pude encontrar –independientemente de que fueran negras o blancas- y le hice saber a los estudios que éramos capaces de hacer cualquier tipo de música, desde Bach hasta Basie”. Véase SHERK, Warren M: “Fascinating rhythms: Dimitri Tiomkin, African American music and early jazz”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, March, 2007. <http://www.dimitritiomkin.com/319/march-2007-fascinating-rhythms-dimitri-tiomkin-african-american-music-and-early-jazz/> (Consultada el 1/05/2016).

⁹⁷⁸ Ibidem.

⁹⁷⁹ Ibid.

⁹⁸⁰ Para una lista completa de las colaboraciones véase el capítulo 2.

Fue, además, principal partícipe junto a Tiomkin de lo que algunos autores han denominado *cowboy chorus*, y que tiene su inicio en *Río Rojo*⁹⁸¹. El creador del término, Corey Creekmur, argumenta que: “las *title songs* del western, y los coros masculinos que las cantan, funcionan como un coro griego [...] esos coros cowboy de carácter incidental expresan lo que los personajes no pueden, funcionando como sustituto de las calladas emociones y pensamientos del cowboy”⁹⁸². Estos coros, que abren *Río Rojo* con la canción “Settle down”, continúan con un simbolismo grupal aún más marcado en “On to Missouri”, y aparecen en varias de las canciones posteriores de Tiomkin (“Gunfight at O.K. Corral”, “Rawhide”, “The ballad of the Alamo”...), se convertirán en marca indeleble de los westerns del compositor ucraniano



Figura 7.5: Jester Hairston en una fotografía dedicada a Tiomkin: “Gracias maestro por todo lo que has hecho por mí en Hollywood”. Firmado Jester Hairston, 20 de diciembre 20, 1977. Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

Aparte de estas asiduas colaboraciones, Tiomkin trabajó con otras muchas personalidades de la canción que pusieron voz a sus composiciones, ya sea dentro de las películas como en posteriores grabaciones. En el western, más que en ningún otro género en el que trabajó el compositor destaca, como ya hemos comentado, la presencia de cantantes-actores como Dean Martin, Ricky Nelson y Frankie Avalon. El hecho de que cantantes de éxito –un éxito que abarcaba un amplio rango de edades que

⁹⁸¹ CREEKMUR, Corey K: “The cowboy chorus...”, op. cit., p. 26; KALINAK, Kathryn: “Scoring the West...”, op. cit., p. 160.

⁹⁸² CREEKMUR, Corey K: “The cowboy chorus...”, op. cit., p. 26.

comprendía desde adolescentes quinceañeras a hombres aficionados al western, pasando por fans del Rat Pack- interpretaran las canciones de Tiomkin dentro de las películas, supuso una ventaja enorme a la hora de las ventas⁹⁸³ (Fig. 7.6). Ya no eran solo las *title songs*, sino canciones que, aparentemente, poco o nada tenían que ver con el argumento –como “My rifle, my pony, and me”-, se convertían en un boom internacional, impulsando no solo la carrera de Tiomkin, sino la de estos intérpretes, cuyas apariciones posteriores en el cine no tuvieron el mismo éxito, en el caso de Ricky Nelson y Frankie Avalon⁹⁸⁴, y cuya recuperación quedaría en parte marcada por esta película, como fue el caso de Dean Martin⁹⁸⁵.

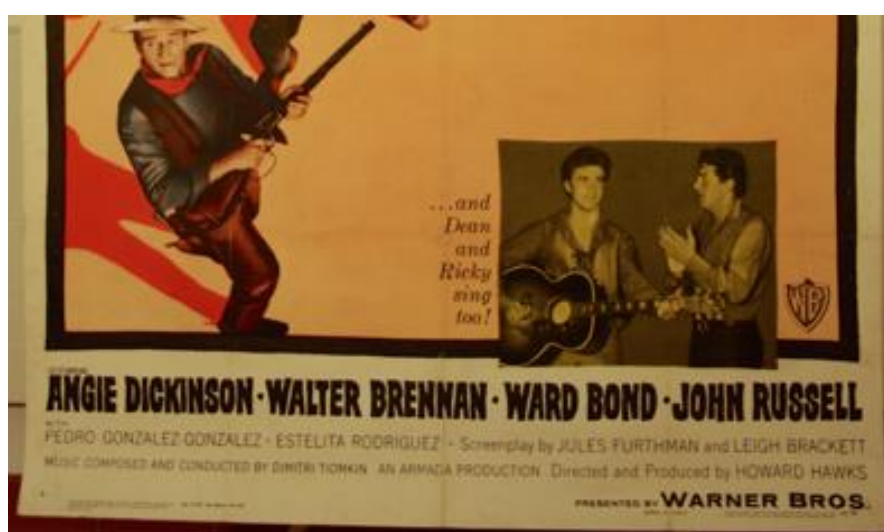


Figura 7.6: Fragmento del poster original de *Río Bravo* (1959), donde Ricky Nelson –que en 1959 contaba con tan solo diecinueve años-, Dean Martin y sus canciones eran el verdadero reclamo promocional de la película. Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

⁹⁸³ Hablando sobre la elección de Ricky Nelson en *Río Bravo*, Hawks comentaba: “Lo imaginé añadiendo sobre un millón y medio a la recaudación de la película. En Japón, la imagen de Ricky Nelson en la publicidad estaba en el centro. Wayne y Martin eran pequeños a su lado. Lo que sucedió es que lo captamos justo en la plenitud de su popularidad. Cuando fuimos a una corrida de toro en Tucson durante el rodaje, le prestaban poca atención a Wayne. Solo veían a Ricky Nelson”. Véase BOGDANOVICH, Peter: *Who the devil...*, op. cit., p. 303.

⁹⁸⁴ En el caso de Ricky Nelson, tras *Río Bravo*, tan solo participó en una película, *Comando del Pacífico* (Richard Murphy, 1960), en la que no cantaba, quedando después relegado a series de televisión, en las que de vez en cuando interpretaba alguna canción. Por su parte, Frankie Avalon se especializó en películas de tema playero sin mayor relevancia, en las que siempre había sitio para canciones, como *Escándalo en la playa* (William Asher, 1963), *Bikini Beach* (William Asher, 1964), *Diversión en la playa* (William Asher, 1965) o *Doctor G y su máquina de bikinis* (Norman Taurog, 1965).

⁹⁸⁵ La carrera de Dean Martin en el cine se vino abajo cuando se separó de Jerry Lewis. Durante un tiempo estuvo dando tumbos entre películas fracasadas y actuaciones no mucho más exitosas en locales nocturnos. Su recuperación tuvo lugar gracias al personaje ‘Dean el borrachín’, que le serviría años más tarde para su interpretación de Dude en *Río Bravo*; y al contrato para *El baile de los malditos* (Edward Dmytryk, 1958). Sin embargo, su película más recordada de entonces –aparte del dúo con Lewis-, es *Río Bravo*, quizás por su condición de filme de culto. Para la etapa de caída y recuperación de Dean Martin véase MACLAINE, Shirley: *Mis estrellas de la suerte*. Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1996, pp. 82-85.

7.2. Análisis de las canciones western de Dimitri Tiomkin

Sería una tarea interminable, analizar una por una las canciones western de Tiomkin. Es por ello que hemos elegido las más importantes y algunas menos conocidas, mediante las cuales se ofrece una idea general y completa de su estilo. El resto serán comentadas mediante comparaciones y alusiones, de forma que ninguna quede olvidada en este estudio de una de las facetas más exitosas del compositor.

7.2.1. El trío Tiomkin-Washington-Laine

De todas las colaboraciones de Tiomkin esta fue, sin duda, la más exitosa. Una combinación que impondría tendencia y marcaría una época. Durante nueve años, los que van de *Solo ante el peligro* (1952) a *Gunslinger* (1961), estudios y productores soñaron con tenerlos en sus filas. Una canción suya significaba un éxito seguro, si no cinematográfico, comercial. Miles de discos vendidos en todo el mundo y semanas entre lo más escuchado en las radios de Estados Unidos. Pero, sobre todo, cientos de imitaciones en el campo del western, y versiones discográficas variopintas y numerosas a cargo de los más famosos cantantes. Un hito, pues, irreplicable en la historia del cine⁹⁸⁶.

7.2.1.1. “Do not forsake me oh my darling” (*Solo ante el peligro*)

La canción de *Solo ante el peligro* fue, como tantas veces hemos repetido a lo largo de este trabajo, la que instituyó la moda de las *title songs* en el western, y la que lanzó meteóricamente la carrera de Tiomkin. Para su composición, como él mismo cuenta, siguió el proceso convencional, es decir, fiarse de la intuición de Albertina –sin

⁹⁸⁶ En toda la historia del cine no ha habido un trío de tanta significación como el que formaron estos tres hombres, pero sí se han dado colaboraciones continuas entre compositor y letrista, como es el caso de James Horner y el letrista Will Jennings, cuyo trabajo juntos les reportó, entre otros premios, un Oscar: *En busca del valle encantado* (Don Bluth, 1988), *Titanic* (James Cameron, 1997), *La máscara del zorro* (Martin Campbell, 1999) o *Una mente maravillosa* (Ron Howard, 2001), fueron sus colaboraciones más exitosas. Algunas de ellas se incluyen entre las bandas sonoras más vendidas del año, lo cual debió mucho a las canciones “My heart will go on” de *Titanic* y “I want to spend my lifetime loving you” de *La máscara del zorro*.

El mismo Tiomkin afirmaba que la música de cine había avanzado mucho durante la década de los cincuenta, lo cual había contribuido de forma importante a medios como la radio, la televisión, los discos, etc. Véase “Tiomkin berates musical snobbism”. *Billboard*, 1 December, 1956, p. 18.

ella nunca hubiéramos tenido un Tiomkin de cine⁹⁸⁷. Y parece que, pese a todos los riesgos que conllevaba esta canción, acertó completamente. Se trata de un tema de inspiración popular, pero que rompe con las características de las canciones tanto del Tin Pan Alley como de las canciones cowboy. Tiomkin relata el momento en el que le presentó la canción a Ned Washington:

“El problema era que el patrón de la melodía era mucho más complicado de lo que a un popular letrista le gusta que le encomienden. La fórmula corriente es una línea melódica de ocho compases, luego otros ocho compases con un ritmo más o menos similar. Pero este tema incidía en frases cambiantes y patrones de variación [...].

Le dije lo que necesitaba y toqué la melodía al piano. Él escuchó con expresión desenchajada.

‘¿Qué estás haciendo, Dimi, tocando variaciones?’

No podía culparle. Sonaba más como variaciones de un tema que como una canción del Tin Pan Alley.

‘Es melodía, Ned. Es melodía para que tú escribas las palabras. Por favor, no me odies’.

Él reconoció que la canción era atractiva, pero dudaba que cualquier tipo de letra para una canción popular pudiera encajar en ella. Yo le presioné; *Solo ante el peligro* debe ser salvado por una canción. Finalmente aceptó intentarlo⁹⁸⁸.

Y así es, la canción con la que se inicia el western de Fred Zinnemann, como casi todo en esta genial película, no sigue los patrones establecidos. Desde el punto de vista melódico -como bien comentaba Tiomkin- presenta múltiples variaciones que le otorgan una tensión continua muy acorde con la atmósfera del filme. Esta tensión

⁹⁸⁷ “Me vino una melodía. La toqué en el piano de casa y la desarrollé hasta que pensé que estaba bien. Albertina estaba en la cocina preparando una de sus especialidades. Apareció en la puerta. Pensé que había venido por mi magnífica canción.

‘Es buena, Albertinochka, es preciosa. Escucha’

Toqué la melodía con sentimiento.

‘No es buena. Es lo que he venido a decirte. No funcionará’.

Volvió a la cocina y me dejó desanimado. Confío totalmente en el juicio de Albertina.

Trabajé en el piano durante casi todo el día, expandiendo la melodía, haciéndola más compleja.

Finalmente encontré una forma que me parecía apropiada y la toqué con todos los acordes.

Albertina apareció en la puerta. ‘Esa es buena. Esa sí’. Y volvió a la cocina”.

Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 230-231.

⁹⁸⁸ Ibidem, p. 231.

constante es producto de diferentes perturbaciones de la continuidad⁹⁸⁹, las cuales van en relación directa con la letra y el simbolismo de cada frase.

La primera perturbación tiene lugar en el compás 4, donde el Do que debería de dar por finalizada la segunda frase de la primera estrofa: “On this our wedding day”⁹⁹⁰, se ve continuado por un Fa, dando lugar a una conclusión inesperada y levemente disonante, como inesperado y chocante ha sido el final de la boda entre Kane y Amy. La segunda se localiza entre los compases 12 y 13, donde esperamos que la siguiente frase –y última de la primera estrofa de 16 compases-: “Wait, wait a long”⁹⁹¹, comience con un Do alto, nota con la que finalizaba la frase anterior, “Do not forsake oh my darling”. El hecho de que lo haga un semitono más bajo, unido a la perturbación consecuente, implican desesperanza y miedo a un abandono que se ha hecho patente en forma de ruptura musical. Emociones, ambas, que desembocan en una frase de melodía prácticamente plana, cuyo penúltimo compás -15- presenta una doble perturbación rítmica y melódica, al introducir un tresillo en el lugar en el que la expectativa habría colocado una redonda (Fig. 7.7)⁹⁹².

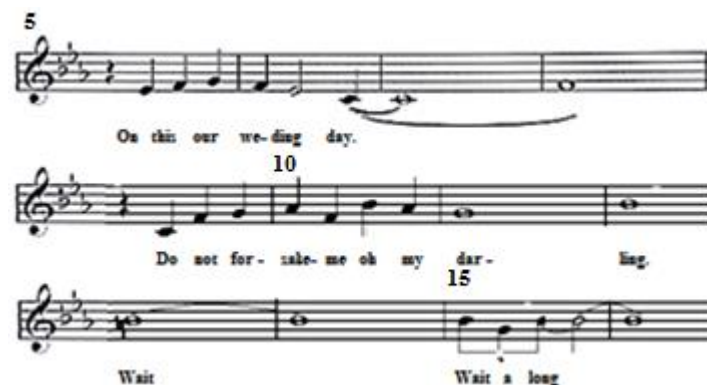


Figura 7.7: Compases 5-16 de la canción “Do not forsake me oh my Darling” de *Solo ante el peligro* (1952). Fuente: transcripción propia.

La segunda estrofa –en este caso de 21 compases- presenta una simbología aún mayor en términos musicales. En el compás 20, al final de la segunda frase, cadencia

⁹⁸⁹ Acerca del proceso de continuación, Leonard Meyer expone: “El proceso de continuación es la noma de la sucesión musical, y las perturbaciones de dicha continuación con los puntos de desviación [...]a) vacíos en el proceso, cuando este es temporalmente retenido y luego reanudado, y b) cambios en el proceso, en los que se suele producir una ruptura en la línea y una forma de sucesión toma el lugar de otra”. Véase MEYER, Leonard, B: *La emoción...*, op. cit., p. 109.


⁹⁹⁰ “El día de nuestra boda”.

⁹⁹¹ “Espera, espera”.

⁹⁹² Hasta ahora, todas las frases venían concluyendo con dos redondas, es por ello que el hecho de cambiar esta figura por un tresillo y una blanca, hace que nos sintamos levemente incómodos. Esta sensación responde a la ruptura de la continuidad a través de un proceso establecido, en este caso, por el mismo compositor.

rota, cuyo carácter se ve completado dos frases más adelante, en el compás 28. Ambas frases están conectadas, pues, con la intermedia: “I only know I must be brave”⁹⁹³. De esta forma, la indecisión provocada entre la primera y la tercera queda totalmente resuelta gracias a una frase cuya línea melódica presenta una tendencia ascendente que llama al ánimo y al valor. Kane no sabe lo que le espera, pero debe ser valiente y enfrentarse al enemigo, una situación que la misma melodía descendente transmite como negativa. Pues un verdadero hombre del Oeste siempre intenta evitar el conflicto hasta el final⁹⁹⁴.

Las dos últimas frases de esta estrofa se componen de una triple repetición de la misma figura (I-I-II-III-V) durante frase y media, cuya línea ascendente ayuda a levantar el ánimo y ser valiente ante la amenaza: “Or lie a coward, a craven coward”⁹⁹⁵, “Or lie a coward...”. Para acabar regresando a la tónica, a la tierra, en el último momento: “...in my grave”⁹⁹⁶.

Mientras que la guitarra y el acordeón siguen la misma línea melódica que la voz, el acompañamiento rítmico se presenta de forma totalmente independiente -como independiente de la decisión de Kane es la llegada del tren con Frank Miller-, avanzando sin perturbaciones de continuidad hasta el compás 15. En lugar de introducir el ritmo de galope convencional mediante la percusión -caja china y tambor, a los que se une al final la guitarra-, Tiomkin repite continuamente la figura  que simula el traqueteo del ferrocarril –elemento fundamental en la trama- mediante el sonido del novachord⁹⁹⁷. El simbolismo de esta base rítmica llega a tal punto que el final

⁹⁹³ “Solo sé que debo ser valiente”.

⁹⁹⁴ En su descripción del cowboy John G Cawelti expone: “El héroe raramente se involucra en actos violentos hasta el último momento y nuna hasta que el salvaje ha desenfundado”. CAWELTI, John G: *The six-gun mystique sequel*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1999, p. 40.

⁹⁹⁵ “O ser un cobarde, un gallina cobarde”.

⁹⁹⁶ “O yacer como un cobarde en al tumba”.

⁹⁹⁷ Tiomkin comentaba que siempre había tenido una curiosidad especial por los trenes: “Siempre he sido sensible a lo sonidos musicales y ritmos de los ferrocarriles. Las locomotoras americanas de la época del vapor tenía un silbido brillante y alegre. En Rusia el silbido es roco y melancólico”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op cit., p. 42. Si a ello le sumamos los varios temas jazz, al que tan aficionado era, que utilizan el tren como base principal para su composición (“Take a train” de Duke Ellington o “Chatanooga choo choo” de Glenn Miller), no es de extrañar que sea este un sonido que aparezca en varias ocasiones en sus bandas sonoras. Ya sea de forma diegética, como simulada dentro de la música incidental. De este segundo tipo, destaca, junto a *Solo ante el peligro*, el tema “Train to Gun Hill” de *El último tren de Gun Hill*, donde Tiomkin simula el ritmo del ferrocarril a través de la percusión, mientras que las hacen lo propio con el sonido de la sirena. En dicha película, el tren también es un elemento fundamental.

Y a pesar de todo, en la prensa de la época hablaban del recurso de *Solo ante el peligro* como ritmo de galope. AMPAS, Margaret Heric Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. SCHEUER, Phillip: “Tiomkin soft-pedals fortissimo fanfare in film music”. *Los Angeles Times*, Aug 17, 1952.

de la película, cuando Kane se ha proclamado victorioso, desaparece. El enemigo, que llegaba en el tren, ha sido vencido.

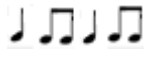
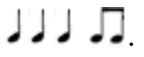
La siguiente estrofa -de dieciocho compases- presenta varias perturbaciones que justifican su carácter de contratema (Fig. 7.8). La más importante la encontramos en el elemento rítmico. No solo desaparece el silencio que venía iniciando cada frase, sino que en la línea de percusión, cuya regularidad parecía impasible, la secuencia se tronca en los compases 38, 40, 42, 48 y 50, cambiando la figura  por la figura . Mientras que en la línea melódica, casi totalmente plana, con tendencia descendente, se apoya en la repetición, recalcando la amenaza que acecha. La presencia de acordes e intervallos de segunda, cuarta y sexta, y la aparición de la única nota cromática del tema (Do bemol, en el compás 54), inciden aún más en ese carácter intimidatorio. No es de extrañar, pues, que la última frase, aquella en la que Kane se pregunta: “What will I do if you leave me”⁹⁹⁸, descienda por debajo de la tónica para, finalmente, exhalar un último suspiro ahogado de cuarto grado hasta la sensible.



Figura 7.8: Compases 38-42 de la canción “Do not forsake me ho my Darling” de *Solo ante el peligro* (1952). Contratema perteneciente a Frank Miller y sus hombres. Fuente: transcripción propia.

Tras una nueva repetición de la segunda estrofa, la canción termina con cuatro repeticiones de la frase “Wait a long”, que oscilan entre el primer y el cuarto grado, cuyo final, con un Si bemol que escapa a la expectativa, se alarga durante un tiempo indefinido, en dinámica descendente. ¿Qué será del matrimonio Kane? Solo sabemos que se alejan hasta desaparecer del plano.

La instrumentación, simple y anclada en la tradición, es también novedosa, al suprimir las típicas fanfarrias previas a los títulos de crédito y excluir de la orquesta la gran sección de cuerdas⁹⁹⁹. A ello se suma el cambio del *fortissimo* por el *pianissimo* y

Sin embargo, nosotros creemos que es más adecuado definir este elemento como el traqueteo del tren, debido al simbolismo de este medio de transporte con la película.

⁹⁹⁸ “Que haré si me dejas”.

⁹⁹⁹ La canción se grabó de tres formas diferentes durante las sesiones de composición y grabación de la banda sonora. En una primera sesión, el 25 de enero de 1952, la voz de Tex Ritter se acompañó tan solo

del *Allegro* por el *Moderatto*. No hay nada, pues, de esa magnificencia del oeste, de ese celebrar el mito tan propio del Hollywood clásico. Y es que, realmente, no hay nada que celebrar cuando un sheriff está metido en un problema tan grande como lo está Kane. Por último, la voz de Tex Ritter, apagada y agonizante, se adecua perfectamente a la tonalidad de Mi bemol Mayor, así como al estado de ánimo del personaje al que se presta. Y es que es su voz, la de Tex Ritter, la de Kane, la que en contraste con las partes orquestales transmiten la soledad del sheriff.¹⁰⁰⁰

La letra de Ned Washington -que ya hemos comentado desde un punto de vista melódico- hace hincapié en la angustia del protagonista, en su valentía pero, a la vez, en su indecisión (“I do not know what fate awaits me/ I only know I must be brave”¹⁰⁰¹). Sabe que debe plantar cara al enemigo y cumplir con su deber, pero no alcanza a acumular la fuerza suficiente en su abandono, más que social, conyugal (“I’m not afraid of death but/ Oh, what shall I do If you leave me?”¹⁰⁰²). Un abandono que se resume perfectamente en el título de la canción: “Do not forsake me, oh, my darling”, el cual se repite en cada estrofa como plegaria desesperada. La parte de la canción que se emplea como contratema no podía más que tener en cuenta al tren (“nearing high noon”¹⁰⁰³). Ningún hecho queda expuesto explícitamente. No es una letra de carácter narrativo. Tampoco habla de la personalidad del personaje. Es la letra definitiva del incipiente western psicológico: dudas, problemas, interrogantes, ansiedad. Ned Washington escribe una de sus mejores obras, sino la mejor, de su carrera cinematográfica¹⁰⁰⁴.

Todo lo extraído en este análisis encaja a la perfección con las características dadas por Rafael Beltrán Moner para los sentimientos de aflicción, melancolía, desesperanza, turbación, arrepentimiento y desaliento; sentimientos que describen la situación del sheriff Kane: tono opaco -oscuro, gris-, tesitura grave -casi toda la canción transcurre en los grados bajos de la escala. A ello se añade la voz de Frankie Laine-, modo mayor, en este caso propio del sentimiento de amor, sobre el cual gira en última

de los guitarristas Merle Travis y Eernets M. Varner. En la segunda sesión, el 4 de febrero, se añadió una orquesta de 46 instrumentos, en la que se suprimieron los violines y se añadió un acordeón. Por último, el día 5 de febrero, una orquesta reducida grabó el resto de temas. Véanse las notas de TIOMKIN, Dimitri: *High Noon*. SAE, 2007.

¹⁰⁰⁰ STOKES, Jordan C: “The western as national epic...”, op. cit., p. 222.

¹⁰⁰¹ “No sé qué destino me espera/ solo sé que debo ser valiente”.

¹⁰⁰² “No tengo miedo a la muerte pero/ Oh ¿Qué voy a hacer si me dejas?”.

¹⁰⁰³ Se aproxima el medio día.

¹⁰⁰⁴ Ned Washington escribió tres versiones de la letra. Una para la película y otras para la versión comercial, en las cuales se omiten las referencias al villano de la película, Fran Miller. Véase ALLISON, Deborah: “Do not forsake me: ‘The ballad of High Noon’ and the rise of the movie theme song”. *Senses of Cinema*, October 2003. http://sensesofcinema.com/2003/cinema-and-music/ballad_of_high_noon/ (Consultada el 26/10/2016).

instancia la canción (Mi b Mayor), fraseo irregular -ya se lo decía Ned Washington a Tiomkin: “¿Qué haces tocando variaciones?”-, movimiento lento -como lentamente se acerca el tren-, orquestación simple -sin la sección de cuerdas- y ritmo irregular -consecuente a las variaciones, y que se hace visible en la estrofa correspondiente al contratema-¹⁰⁰⁵.

Best Sellers		
Based on actual sales reports for week ending December 12		
IMMY BOYD I SAW MOMMY KISS- ING SANTA CLAUS THUMBELINA 39871 • 4-39871	DORIS DAY and JOHNNIE RAY MA SAYS, PA SAYS A FULL TIME JOB 39898 • 4-39898	SAMMY KAYE WALKIN' TO MIS- SOURI ONE FOR THE WONDER 39769 • 4-39769
O STAFFORD KEEP IT A SECRET ONCE TO EVERY HEART 39891 • 4-39891	FRANKIE LAINE I'M JUST A POOR BACHELOR TONIGHT YOU BE- LONG TO ME 39903 • 4-39903	RAY PRICE DON'T LET THE STARS GET IN YOUR EYES I LOST THE ONLY LOVE I KNEW 21025 • 4-21025
JO STAFFORD JAMBALAYA EARLY AUTUMN 39838 • 4-39838	LES COMPAGNONS DE LA CHANSON THE THREE BELLS WHIRLWIND 39657 • 4-39657	ROSEMARY CLOONEY IF I HAD A PENNY YOU'RE AFTER MY OWN HEART 39892 • 4-39892
ROSEMARY CLOONEY and HARRY JAMES YOU'LL NEVER KNOW THE CONTINENTAL 39905 • 4-39905	JO STAFFORD YOU BELONG TO ME PRETTY BOY 39811 • 4-39811	FRANKIE LAINE HIGH NOON ROCK OF GIBRALTAR 39770 • 4-39770

Figura 7.9: Lista de temas más vendidos. *Billboard*, December 20, 1952, p. 29. Una imagen similar se repetía a la semana siguiente, en el número del 27 de diciembre (p. 30).

La canción tuvo un éxito inmediato. Pese a los ya comentados problemas y desacuerdos de las discográficas, resucitó la carrera de Tex Ritter y dio inicio a la gran relación entre Frankie Laine y Tiomkin. Y no solo fueron estos dos cantantes los que grabaron el single. United Artists utilizó la repetición como estrategia de ventas, grabándola en las voces de Billy Keith, Lita Rose, Bill Hayes y Fred Waring, entre otros¹⁰⁰⁶. El mundo entero conoció la canción. Durante toda la década de los cincuenta se editaron LP en países como Holanda –cuya carátula lleva el rostro de Frankie Laine-, Alemania o Japón, y en lugares como el Reino Unido llegó a alcanzar el puesto 10 en la lista de éxitos de 1952¹⁰⁰⁷. Aún en la actualidad la banda sonora se sigue editando, y ganando premios, como es el caso de la edición especial, editada en 2008, la cual recibió el Sammy Award a mejor nueva banda sonora de la era clásica¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰⁵ ROMÁN, Alejandro: *El lenguaje musivisual...*, op. cit., p. 150.

¹⁰⁰⁶ ALLISON, Deborah: “Do not forsake me: ‘The ballad of High Noon’ and the rise of the movie theme song”. *Senses of Cinema*, October 2003. http://sensesofcinema.com/2003/cinema-and-music/ballad_of_high_noon/ (Consultada el 26/10/2016).

¹⁰⁰⁷ “Top 30 1952”, *UK.Charts.Top-Source.info*. <http://www.uk-charts.top-source.info/top-30-1952.shtml> (Consultada el 5/06/2015).

¹⁰⁰⁸ Estos premios, en honor del letrista Sammy Cahn (1913-1993), son entregados cada año a la mejor edición de una banda sonora. Véase <http://www.americanmusicpreservation.com/sammys2009.htm> (Consultada el 9/05/2016).

Do not forsake me, oh, my darlin',
 On this, our wedding day.
 Do not forsake me, oh, my darlin',
 Wait; wait alone.
 I do not know what fate awaits me.
 I only know I must be brave.
 For I must face a man who hates me,
 Or lie a coward, a craven coward;
 Or lie a coward in my grave.

Oh, to be torn 'twixt love an' duty.
 S'posin' I lose my fair-haired beauty.
 Look at that big hand move along,
 Nearing high noon.

He made a vow while in state prison:
 Vowed it would be my life for his an',
 I'm not afraid of death but, oh, what shall I do,
 If you leave me?
 Do not forsake me, oh, my darlin':
 You made that promise as a bride.
 Do not forsake me, oh, my darlin'.
 Although you're grievin', don't think of leavin',
 Now that I need you by my side.

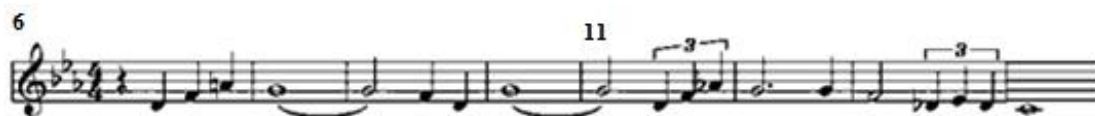
Wait along, wait along.

Figura 7.10: Primera estrofa de la canción “Do not forsake me oh my darling” de *Solo ante el peligro* (1952). Fuente: transcripción propia.

7.2.1.2. “Blowing wild” y “Strange lady in town” (*Soplo salvaje* y *La pelirroja indómita*)

Siguiendo la misma fórmula, Tiomkin compuso al año siguiente la canción “Blowing wild” –también conocida como “The ballad of the black gold”- para la película *Soplo salvaje*. Su funcionamiento debía ser el mismo, cambiando esta vez a Ned Washington por Paul Francis Webster y la voz de Tex Ritter por la de Frankie Laine, cuya versión de la balada de *Solo ante el peligro* había tenido más éxito que la del cantante original.

Presenta una instrumentación más amplia, y ya desde el inicio se revela como una canción pretenciosa y llena de una gravedad de la que termina careciendo la película (Fig. 7.11). Las trompas en *fortissimo*, junto a los timbales, marcan un ritmo al que contribuirán posteriormente las trompetas, la guitarra y la pandereta. El coro, masculino y femenino -teniendo en cuenta el doble protagonismo de la historia en cuestión de género (Marina, Jeff y Paco)- ofrece un contrapunto de gran protagonismo. Destacando las agudas voces femeninas, a las que el *vibrato* y las escalas descendentes y ascendentes –con predominio descendente- por intervalos de segunda menor, símbolo del llanto, el duelo, la decepción, el miedo o el enfado¹⁰⁰⁹, le dan un carácter fantasmal alusivo a Marina y su espíritu seductor y dominante, que trae consigo la ruina y la muerte. Unos rasgos que quedan perfectamente plasmados en las notas cromáticas que acompañan las palabras “Marina”, “Free from black gold” –el petróleo: tan negro, deseable y potencialmente destructivo como ella, con quien se le compara- y “never” (compases 6, 11 y 13)¹⁰¹⁰.



Marina mine,
Set me free,
Free from black gold
Our love, never can be.

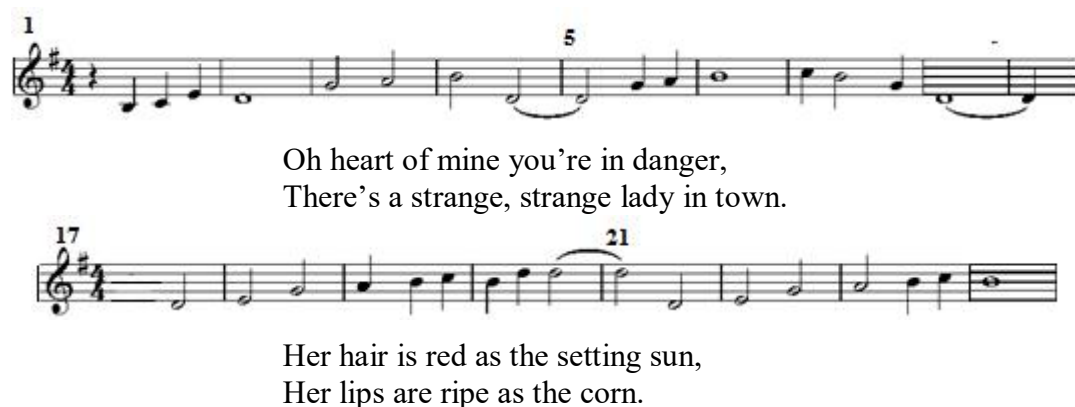
Figura 7.11: Primera frase de la canción “Blowing wild” de *Soplo Salvaje* (1953). Destacan la figura ascendente (re, fa, lab) alusiva, en primer lugar, a Marina, y en segundo, al petróleo. Fuente: transcripción propia.

¹⁰⁰⁹ MONELLE, Raymond: *The musical topic: hunt, military and pastoral*. Indiana University Press, Bloomington, 2006, pp. 4-5.

¹⁰¹⁰ Según Monelle, el cromatismo transmite: queja, llanto, lamento, alteración nerviosa... conceptos y emociones perfectamente aplicable al personaje de Marina, y a las consecuencias que trae consigo el petróleo a los protagonistas. Véase MONELLE, Raymond: *The musical topic...*, op. cit., p. 153.

Pese al fracaso de *Soplo salvaje*, Tiomkin siguió desarrollando su estilo. En *La pelirroja indómita* volvió a repetir con Ned Washington y Frankie Laine. Esta vez con un tema más luminoso, dado el carácter cómico y romántico del filme. Lo más destacado de esta canción es la alegre conjunción de melodía y letra, donde las frases alusivas al efecto provocado por la belleza y el amor de una mujer en el hombre, dibujan una línea melódica descendente; mientras que las dedicadas a piropear a la susodicha, lo hacen en sentido ascendente (Fig. 7.12).

La canción estuvo durante dos semanas entre las diez primeras posiciones de las listas de éxitos del Reino Unido, ocupando en dos ocasiones (18 de agosto y 22 de septiembre de 1955) el número seis¹⁰¹¹, y fue anunciada por la revista *Billboard* como una de las más escuchadas en la radio durante los meses de abril, mayo y junio de ese mismo año¹⁰¹².



1
Oh heart of mine you're in danger,
There's a strange, strange lady in town.

17
21
Her hair is red as the setting sun,
Her lips are ripe as the corn.

Figura 7.12: Dos momentos de la canción “Strange lady in town” de *La pelirroja indómita* (1955). Los efectos del amor y los piropos. Fuente: transcripción propia.

7.2.1.3. “Gunfight at O.K. Corral” (*Duelo de titanes*)

Ya hemos hecho alusión en varias ocasiones a la importancia de esta película dentro de la obra de Tiomkin. Más concretamente, dentro del western. La canción es la principal culpable. Total protagonista de la banda sonora y total protagonista de cada

¹⁰¹¹“Strange lady in town”. *Official Charts*. <http://www.officialcharts.com/search/singles/strange%20lady%20in%20town/> (Consultada el 5/05/2016).

¹⁰¹² “The Billboard’s music popularity charts”. *Billboard*, April 16, 1955, p. 28; “The Billboard’s music popularity charts”. *Billboard*, May 28, 1955, p. 46; “The Billboard’s music popularity charts”. *Billboard*, June 4, 1955, p. 28.

uno de los momentos de la película. Aunque de menor éxito en el campo discográfico, su relevancia cinematográfica es indiscutible¹⁰¹³.

De nuevo el trío Tiomkin-Washington-Laine decididos a pulir, hasta sacar el mayor brillo posible, su especial estilo de conjunto. Esta vez con ayuda del guionista Leon Uris y el pianista Milton Raskin, quienes concibieron la división en tres actos para una posible canción antes incluso de la contratación de Tiomkin¹⁰¹⁴. La llegada del trío triunfador fue el remate a tan genial idea -nunca vista en el cine- y que introducía a la música de lleno en el drama.

Se trata de una de las canciones con más matices de los westerns de Tiomkin, en la cual encontramos la típica fusión de innovación y tradición propia del compositor en estos años. Los compases introductorios exponen una melodía silbada, con acompañamiento rítmico de la caja china (♩♩♩♩♩♩) y un fondo llevado por una lejana sección de cuerdas, que sentará las bases para el resto de la canción, cuyas estrofas van a moverse –en progresiva complejidad cada dos frases de cuatro compases– en torno a los intervalos expuestos en ella, como si toda ella oscilase entre el valor, la confusión y la muerte (Fig. 7.13)¹⁰¹⁵. De esta forma, las dos frases van a experimentar un cambio en la figuración que va a dar lugar a la introducción de la anacrusa para ajustar el ritmo. En ellas, el silbido se sustituye por la voz en *vibrato* de Frankie Laine (“O.K. Corral, O.K. Corral”), y la figura de la caja china se simplifica (♩♩♩♩♩♩).



Figura 7.13: Melodía introductoria de la canción “Gunfight at O.K. Corral” de *Duelo de titanes* (1957).
Fuente: transcripción propia.

¹⁰¹³ La revista *Billboard* lo señala como uno de los temas de mayor audiencia en la radio. Véase “The Billboard’s music popularity chart”. *Billboard*, July 1, 1957, p. 36.

¹⁰¹⁴ La idea fue del guionista, antes de que se contratara a Tiomkin. El mismo Leon Uris, junto con Milton Raskin, escribieron tres versiones de la letra, una para cada acto. Véase BLAKE, Michael F: *Hollywood and the O.K. Corral...*, op. cit., p. 98.

¹⁰¹⁵ Esta organización es denominada por Leonard Meyer como desviación sucesiva, la cual consiste en el establecimiento de unas normas –melodías, figuraciones rítmicas, grupos instrumentales, sucesiones armónicas, etc.- al inicio de una obra, que darán lugar a diversas desviaciones –o variaciones- en el cuerpo de la misma, retornando de nuevo al final. Dicha exposición facilita la percepción y la respuesta a las desviaciones, constituyendo una condición necesaria para la aparición del afecto y del significado. Véase MEYER, Leonard: *La emoción...*, op. cit., pp. 251-253.

Entre ambas, se intercala una semifrase de diferente figuración, más dinámica, que introduce una nota de color y da entrada a un nuevo instrumento, las trompetas, que van enfatizar el inicio de la última semifrase, de nuevo: “O.K. Corral...”.

La siguiente estrofa introduce varios cambios. Va a ser mucho más dinámica si cabe en términos de notación y color -con el consiguiente incremento de la inquietud-, aunque respetando los grados principales -aquellos que caían en la parte fuerte del compás- marcados en las dos primeras frases (III-V). Además, va a dar entrada a la orquesta -siguiendo la misma intensidad de las cuerdas- y a un coro masculino. Este último va a servir de contrapunto a la voz principal: a veces resaltando el final de un compás (“Duty Calls”), otras en sentido contrario, como en el descenso final de la segunda frase; otras en paralelo y con letra, como ocurre en la última frase, que enfatiza al completo: “have you no kind Word to say before I ride away?”¹⁰¹⁶; y finalmente repitiendo en solitario esa última palabra tan significativa para un personaje de carácter errante como el de Wyatt Earp, dueño de la voz simbólica de la canción. Un “away” lleno de inquietante cromatismo -un bemol y dos apoyaturas-, cuyos intervalos invitan a concluir en una tónica que nunca llega, porque nunca sabremos dónde va a terminar Wyatt¹⁰¹⁷.

Tras una doble repetición de los primeros ocho compases de la canción con algunos cambios en el fondo instrumental y una letra diferente, el coro se alzaría como protagonista. En primer lugar, realizando un efecto de ascenso y descenso en la repetición final de la frase “Gunfight at O.K. Corral”: hacia el mismo infierno, hacía la muerte en el O.K. Corral (Fig. 7.14). Y, posteriormente, a través de la repetición completa, y en solitario, de las dos primeras partes de la canción: desde la segunda frase, hasta el compás 12, donde aquel inquietante “away” vuelve a dejarnos a la expectativa.

¹⁰¹⁶ “¿No tienes una palabra amable que decir antes de que me vaya?”.

¹⁰¹⁷ Algunos autores, debido a su sentido dramático, han comparado los coros y canciones de Tiomkin con los coros de las tragedias griegas. Véase PALMER, Christopher: “Dimitri...”, op. cit., p. 79; CAPPS, John: “High Noon” (1952) Dimitri Tiomkin”. *Film Comment*, 39.6, Nov/Dec, 2003, p. 38.



If the lord is my friend,
 We meet at the end,
 At the gunfight at O.K. Corral.

(También, compases 51-59)
 Keep the flame let it burn,
 Until I return,
 At the gunfigth at O.K. Corral.

Figura 7.14: frase de la última estrofa de la canción “Gunfight at O.K. Corral” de *Duelo de titanes* (1957).
 Fuente: transcripción propia.

No menos interesante es el fragmento siguiente, donde el coro –que había cobrado fuerza en el anterior tramo- se encarga de aportar tensión. Y lo hace mediante la triple respuesta tras cada frase de Frankie Laine, casi a modo de una terrorífica base rítmica, de palabras como “All alone, on a hill, on a hill” o “In the air, there’s a chill, there’s a chill”¹⁰¹⁸. Ello, unido a una orquesta explayada y a la introducción de instrumentos como la campana -símbolo de muerte-, dan a esta segunda parte un carácter, a la vez, más grave y épico. La gravedad del deber, el duelo y la muerte –con ese final en disminuyendo; y la épica de un duelo espectacular en nombre de la justicia propia y del pueblo.

Por su parte, la letra de la canción se adapta a los acontecimientos concretos de cada acto¹⁰¹⁹. La versión inicial, la que se escucha en los créditos, es la más larga de todas, ya que en ella se explica a grandes rasgos el argumento. A partir de entonces, al igual que la propia película, la letra se irá haciendo más oscura. Si en la primera parte se hace hincapié en la elección entre el amor y el deber, con esperanza de regresar con vida de la contienda; en el último acto se enfatiza la muerte, no solo con la imagen repetida del cementerio (Boot Hill), sino con esa triple repetición por parte del coro, a modo de fantasmagoría, de palabras heladoras.

Y a pesar de ello, aun se intuye un poco de paz y tranquilidad. Algo que desaparece por completo en el tercer acto, donde el cementerio y las lápidas son los verdaderos protagonistas, y donde las mujeres, que en un principio tenían la relativa

¹⁰¹⁸ “Completamente solo, en una colina, en una colina” y “En el aire, se nota frío, se nota frío”.

¹⁰¹⁹ Véase la letra completa en el capítulo 4.

seguridad de una promesa de amor, quedan llorando en soledad. La última vez que escuchamos la canción, acompañando a Wyatt en su marcha de la ciudad, la letra celebra una victoria que la música no considera tal, ya que mientras que una sentencia a los caídos, la otra busca una resolución poco tranquilizadora (III-IV). Wyatt cumplió su deber y marcha hacia una nueva vida, pero en el fondo lleva los remordimientos del asesinato.

El caso de la letra es interesante, ya que existen otras dos versiones, sin fechar, de la letra de Ned Washington¹⁰²⁰. La primera de ellas, mucho menos rica en contenido y variación, da lugar a ciertos cambios tanto en la melodía –donde los cuatro primeros compases se repiten dos veces al inicio-, como en el tono y significado de la canción y, por consiguiente, también del protagonista. Los cambios de letra en cada acto son prácticamente insignificantes¹⁰²¹. Tan solo al final del segundo acto se da una variación importante. El tono general es mucho más oscuro y frío. Y el duelo se trata como un acto lleno de violencia y terror, que pierde someramente la connotación de deber. En él, Wyatt Earp se encumbra como un gran combatiente, al que su amigo Doc ayuda cueste lo que cueste.

“Guns blazed, guns roared,
‘Twas sad, Dear Lord,
What a gory sight
Wyatt Earp’s big fight
At O.K. Corral!”¹⁰²².

Las mujeres, a las que tanto se hace referencia en la letra definitiva durante los créditos iniciales, y al final del segundo acto, tan solo aparecen en una ocasión. Lo hacen de una forma similar a la del segundo acto definitivo, pero con un toque más

¹⁰²⁰ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Gunfigth at O.K. Corral, Box 31. Song material.

¹⁰²¹ Varían palabras como “Wyatt”, que se cambia por “Marshall”; “Big”, que se cambia por “Great” o; como un cambio referente a la canción definitiva, hablan de “Six killers” en lugar de “The killers”. USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Gunfigth at O.K. Corral, Song material, Box 31. Lyrics by Ned Washington.

¹⁰²² “Las armas ardieron, las armas rugieron.

Fue triste, Oh Señor,

Qué vista tan sangrienta,

El gran combate de Wyatt Earp

¡En O.K. Corral!”.

USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Gunfigth at O.K. Corral, Box 31. Song material.

superficial. En este caso, no son destinatarias de los pensamientos de unos hombres indecisos entre el amor y el deber, a las que abandonan, pero dejando un rastro de esperanza y cariño, sino hermosas mujeres que sufren por unos hombres entregados totalmente a un violento episodio de justicia.

“Yes Wyatt Earp was there,
And oh! His lady fair,
Went crazy when she heard the battle raging,
That’s the day, they plugged Doc Holyday,
But Doc was glad to attend,
He was the Marshall’s friend, his friend!”¹⁰²³.

Esta circunstancia habría dado lugar a notables variaciones en la banda sonora incidental. El más importante, sin duda, sería la desaparición de la evolución hacia un tono más oscuro –un tono que ocuparía la totalidad de los actos- y el simbolismo final del destino. Esta circunstancia, que en la versión definitiva es dada por el fragmento melódico compartido por las mujeres y la muerte, se reserva en esta versión únicamente al segundo aspecto: la muerte y la violencia. Las mujeres, en esta ocasión, solo compartirían melodía con las frases “He fough them fair and square,/ But no one could outshoot the fearless Marshall”¹⁰²⁴, perdiendo riqueza melódica, a la vez que importancia en la historia, pues no compiten en ningún momento con el duelo.

En cuanto a la otra versión, la cual aparece a modo de guion, con indicaciones de cada escena –lo que indica posterioridad-, es mucho más parecida a la que se escucha en la película, con un único cambio al final del primer acto, donde la letra, sin variar de significado, cambia totalmente:

“Wyatt was a man,
And not a fancy dan.

¹⁰²³ ¡Wyatt Earp estaba allí,
Y, ¡oh! Su hermosa dama,
Enloqueció al saber de la violenta batalla.
Ese fu el día, Acorralaron a Doc Holiday,
Pero Doc quería estar allí,
Porque era el amigo del Marshall, ¡su amigo!”

USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Gunfigth at O.K. Corral, Box 31. Song material.

¹⁰²⁴ “Luchó contra ellos de forma justa y recta./ Pero nadie pudo superar al intrépido Marshall”.

USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Gunfigth at O.K. Corral, Box 31. Song material.

He hated men who laughed at law and order,
He would fight,
For what he thought was right.
They didn't give him much jaw,
For Wyatt word was law, was law!"¹⁰²⁵.

Pero, sin duda, lo más interesante de estas dos versiones es comprobar el proceso de composición de la letra: los pasos dados antes de la versión definitiva; las correcciones –palabras y frases tachadas y reescritas-; las anotaciones de tono –“misterioso”, “frío” junto a las frases que nombran el cementerio (Boot hill), rodeadas estas con un círculo-; o las palabras que caen en la parte fuerte del compás –subrayadas con una doble línea-¹⁰²⁶; y como el texto puede afectar a la configuración final de la banda sonora.

Por último, entre los elementos más atractivos de la canción destaca, por su novedad, el silbido. Este recurso, que ya había sido utilizado en numerosas ocasiones de forma diegética en el cine: *M, el vampiro de Düsseldorf*, (Fritz Lang, 1931), *Scarface, el terror en el hampa* (Howard Hawks y Richard Rosson, 1932), *El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1957) o el mismo Tiomkin en *Escrito en el cielo* (Howard Hawks, 1954); inauguraba aquí una moda que invadirá el western de los años sesenta, vía Ennio Morricone (*Trilogía del dólar* de Sergio Leone) y Jerry Goldsmith (*Bandolero*, Andrew V. McLaglen, 1968).

Junto a ello, elementos característicos del compositor, que se conjugan de forma extraordinaria, dando al conjunto una apariencia fresca y relativamente original. Nos referimos: al ritmo de galope, que ayuda a transmitir el carácter errante de los protagonistas -su paso por las tres ciudades: Fort Griffin, Dodge City; y Tombstone, amén de la marcha final de Wyatt; a los característicos coros de Tiomkin, con gran protagonismo y el clara alusión tanto al compañerismo de los bandos implicados, como a la voz perturbadora de la sociedad; y a la voz de Frankie Laine, esta vez en una tesitura intermedia entre la gris *Soplo salvaje* y la alegre *La pelirroja indómita*.

¹⁰²⁵ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Gunfigth at O.K. Corral, Box 31. Song material.

¹⁰²⁶ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Gunfigth at O.K. Corral, Box 31. Song material.

7.2.1.4. “Rawhide” y “Gunslinger” (de las series de televisión *Rawhide* y *Gunslinger*)

Tiomkin también compuso canciones para televisión, un medio que durante las décadas de los cincuenta y sesenta se situó como la mayor amenaza del cine. El western, que pronto empezaría su caída, encontró una nueva vida en este medio. Empezaron a proliferar series. Muchas de ellas dirigidas y protagonizadas por futuras estrellas detrás y delante de las cámaras (Clint Eastwood, Steve McQueen, Robert Altman...). Muchas de ellas, también, con música de grandes compositores incipientes (John Williams, Jerry Goldsmith...). Y junto a ellos y a todo un elenco especializado –generalmente salido de la serie B-, nombres consagrados que también quisieron ser partícipes de este nuevo descubrimiento del ocio doméstico. Uno de ellos, como no podía ser de otra forma dada su fama de comercial, tenía que ser Tiomkin. ¿Sus razones? “Creo que la necesidad de hacer dinero es un gran estímulo. *Rawhide* ha sido la que más me ha reportado. No imaginarías cuanto”¹⁰²⁷.

Durante este tiempo, el western se convirtió en el género más popular de la televisión. Richard Aquila afirma incluso que “ningún otro género de programa de televisión, tan siquiera la comedia de situación, ha sido nunca tan dominante durante una época concreta, que el western durante finales de los cincuenta y principios de los sesenta”¹⁰²⁸. Si a ello le unimos que la música, como bien comenta James Deaville, era parte prominente de estos primeros programas de televisión¹⁰²⁹, no es difícil suponer que los compositores podían encontrar en ello una importante salida.

Tiomkin trabajó varias veces para la televisión, concretamente para la cadena CBS. Sus composiciones más conocidas son las canciones para las series *Rawhide* (1959-1965) y *Gunslinger* (1961), pero también es suyo el tema principal de *Hotel de patee* (1959-1960)¹⁰³⁰, un western basado en la historia de Sundance Kid, para el que utilizó el mismo tema que abriera la película *The Dude goes West* en 1948. Así mismo, fue considerado para componer el tema principal de la serie *The wild, wild, West* (1965-1969), finalmente adjudicado a Richard Markowitz, compositor habitual del medio. De dicho trabajo, que se consideraba una leyenda, se han encontrado varios documentos.

¹⁰²⁷ Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 75.

¹⁰²⁸ AQUILA, Richard: *Wanted dead...*, op. cit., p. 160.

¹⁰²⁹ “La música era parte prominente de los primeros programas de televisión, definiendo el sonido de todo, desde los programas musicales a la publicidad, los noticieros regulares y las series dramáticas”. Véase DEAVILLE, James: *Music in television: channels of listening*. Routledge, New York, 2011, p. 67.

¹⁰³⁰ En el LP recopilatorio *The Film Music of Dimitri Tiomkin*, editado en 1973 para The Film Music Collector’s Society, se puede escuchar una versión de este tema. <http://www.jimmystewartontheair.com/night-passage-soundtrack-music/> (Consultada el 8/05/2016).

Tanto bocetos del propio Tiomkin y de la letra de Paul Francis Webster, como artículos de hemeroteca. De ellos se ha podido extraer que Tiomkin compuso dos temas, en 1964 y 1965 respectivamente: “The ballad of Jim West” y una segunda versión titulada “Wild West”, que revisaba la primera canción. La interpretación correría a cargo del trío The Wellingtons, que otrora había trabajado en la serie *La isla de Gilligan* (1964). A partir de la documentación encontrada en la USC, el compositor Patrick Russ hizo unos arreglos de orquesta y coro para el tema “The ballad of Jim West”, que actualmente puede escucharse en el disco recopilatorio *The Alamo: Dimitri Tiomkin, the essential film music collection*, editado por la firma Silva America en 2004¹⁰³¹ (Fig. 7.15).

La primera versión de la letra hacía referencia al protagonista de la serie, el agente secreto Jim West (Robert Conrad), y su compañero Artemus Gordon (Ross Martin). Sin embargo, no acababa de encajar con el estilo de la serie, como tampoco parece hacerlo la balada conservada. La estética –créditos e intermedios estilo cómic- y la música de Richard Markowitz, recaen en el estilo pop de la época, uniendo lazos de esta forma con el género de espías. Mientras que la idea de Tiomkin, por entonces cercano al final de su carrera, estaba más cercana al western clásico.



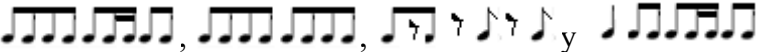


Sing me a song of the good companions,
Tell me a tale of the tall, tall men,
Riding the wind on the snow-white stallions.
When will we see their like again?

Sing me a song of the distant canyons,
Men who could climb to the eagle's nest,
Men with their eyes on the far, far horizons.
Such was the man they called Jim West...

Figura 7.15: Primera estrofa de la canción “The ballad of Jim West”. Versión provisional de Dimitri Tiomkin para la serie de televisión *Wild, Wild, West* (1965-1969). Fuente: transcripción propia.

¹⁰³¹ BURLINGAME, John: “Dimitri Tiomkin & The Wild Wild West: the untold story”. *Film Music Society*, August 30, 2004. http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2004/083004.html (Consultada el 5/05/2016).

Desde que la principal inspiración de *Rawhide* era *Río Rojo*, no es de extrañar que el tema de apertura recayera en el mismo compositor. El productor de televisión Charles Marquis Warren, con quien Tiomkin había trabajado en *Ansiedad trágica* tres años antes, en 1956, puso un énfasis especial en la música, y para ello bucó al equipo de *Solo ante el peligro* al completo. El tema fue todo un éxito, llegando a ocupar el puesto número seis de las listas de éxitos el 19 de noviembre de 1959, y manteniéndose entre los diez primeros durante cuatro semanas¹⁰³². Su éxito fue tal, que llegaron a publicarse partituras incluso en Japón¹⁰³³.

Se trata de uno de los temas más complicados del western de Tiomkin. Lo primero que llama la atención es el uso reiterado de la anacrusa al inicio de cada frase. Un recurso que disloca un ritmo estructurado de forma cambiante. En cuanto a la base rítmica, en la transcripción para piano de Patrick Russ, se observa la alternancia no serializada de varias figuras: , ¹⁰³⁴, mientras que en la versión para televisión se distinguen dos líneas diferentes: una llevada por el acordeón () y otra por un coro masculino (), a base de la repetición onomatopéyica de las sílabas tu-ru-ru. Este coro –cuyo carácter masculino habla del compañerismo y el trabajo en equipo de los vaqueros- también actúa como contrapunto en los últimos compases, tras la repetición final de la palabra “rawhide”, adoptando la primera figura de la canción, con su letra: “Rolling, rolling, rolling”. A ello se añaden el sonido de un látigo precedido por un grito al inicio y al final del tema, como tópicos relacionados con el transporte de ganado¹⁰³⁵, y el uso reiterado, y casi novedoso en el cine, de la guitarra eléctrica¹⁰³⁶.

¹⁰³² “Rawhide”. *Official Charts*. <http://www.officialcharts.com/search/singles/rawhide/> (Consultada el 4/05/2016).

El especial énfasis puesto en el aspecto musical, y el éxito del mismo, no acabó con el tema de Tiomkin. Un jovencísimo Clint Eastwood, que interpretaba el papel coprotagonista de Rowdy, grabó dos discos: un sencillo en 1961, con las baladas “For All We Know” y “Unknown Girl”, y un LP titulado *Clint Eastwood Sings Cowboys Favorites*, que ya le anunciaba como <<Rawhide’s Clint Eastwood>>, y aglutinaba un total de doce temas, estándares de la modalidad. Véase AGUILAR, Carlos: *Clint í*, op. cit., p. 47.

¹⁰³³ USC, Cinematography Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Rawhide, Box 50. Song.

¹⁰³⁴ RUSS, Patrick; HENNING, Paul y SHERK, Warren M: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., pp. 148-151.

¹⁰³⁵ Sabaneev hablaba en este sentido de este recurso como una fusión entre el mundo diegético e incidental: “Cuando tenemos ruidos y música simultáneamente, el primero se convierte en parte del todo musical y tiene el efecto de una suerte de instrumentos de percusión. En este caso requieren ser reducidos a un orden; su ritmo debe ser coincidente, y deben ser incorporados en la composición musical y no ser un mero ruido desordenado, dibujando la música y despojándola de sentido”. Véase SABANEEV, Leonid: *Music for...*, op. cit., 20.

¹⁰³⁶ Las anotaciones del uso de la guitarra eléctrica aparecen en numerosos lugares de la partitura: Reel 1 Partes 3, 4, 5; Reel 2 Partes 1, 3, 4, 5; Reel 3 Partes 1, 1ª, 2; Reel 6 Partes 3, 4; Reel 7 Partes 1, 2, 4; Reel

Más simple es la línea melódica, repleta de corcheas que contribuyen al ritmo de la canción –“Lento, pero con ritmo constante”¹⁰³⁷-, y cuya forma alternante en las frases en las que la letra alude al movimiento del ganado (“Rollin' Rollin' Rollin'” y “Move'em on, Head em'up!”, Compases 2, 3 y 4), remite al sentido nómada de la serie¹⁰³⁸, un sentido cuya continuidad implícita –la de avanzar cada día para cruzar el país- se ve reflejada en la ausencia de perturbaciones importantes.

La compeljidad rítmica, la velocidad –en la partitura se especifica “Lento pero con ritmo constante”¹⁰³⁹-, los tópicos y la letra hablan de aventura. De todas aquellas situaciones y obstáculos que los protagonistas de la serie encontrarán en su camino. Mientras que la alternancia de la línea melódica y la instrumentación transmiten el sentido de tradición e historia de ese trabajo tan propio del Oeste como era el transporte de ganado. En conjunto, todos estos elementos hacen de este tema una genial introducción para una de las series de mayor éxito del boom del western televisivo (Figs. 7.16 y 7.17).



Figura 7.16: Créditos de la serie *Rawhide* (1959-1965).

8 Parte 3; y Reel 9 Parte 1. USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Rawhide*, Box 1, Box 50. Song.

¹⁰³⁷ USC, E Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Rawhide*, Box 50. Song.

¹⁰³⁸ La serie *Rawhide* cuenta la historia de los vaqueros Rowdy Yates (C. Eastwood) y Gil Favor (E. Fleming), a través de un viaje desde Texas hasta Kansas condiciendo el ganado. Los capítulos solían llevar un título que comenzaba con “Incident...”.

¹⁰³⁹ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Rawhide*, Box 50. Song.



Keep rollin', rollin', rollin'
 Though the streams are swollen
 Keep them doggies rollin', rawhide
 Through rain an' wind an' weather
 Hellbent for leather
 Wishin' my gal was by my side
 All the things I'm missin'
 Good vittles, love an' kissin'
 Are waitin' at the end of my ride

Move 'em on, head 'em up
 Head 'em up, move 'em on
 Move 'em on, head 'em up
 Rawhide
 Cut 'em out, ride 'em in
 Ride 'em in, cut 'em out
 Cut 'em out, ride 'em in
 Rawhide

Figura 7.17: Primeras frases de la canción “Rawhide” de la serie de televisión *Rawhide* (1959-1965).
 Fuente: transcripción propia.

En el caso de *Gunslinger* fue menos llamativo. No alcanzó el éxito esperado y fue cancelada en la primera temporada, tras solo doce capítulos¹⁰⁴⁰. Producida por el mismo Charles Marquis Warren, buscaba el mismo resultado que *Rawhide* en el apartado musical, a través del trío Tiomkin-Washington-Laine. Sin embargo, el tema tan solo consiguió alcanzar la posición cincuenta en la lista de éxitos del Reino Unido, apareciendo en ella durante solo una semana, en mayo de 1961¹⁰⁴¹.

Nos encontramos ante un tema en *tempo* de marcha, lo cual lo contextualiza dentro de la época -inmediatamente posterior a la Guerra Civil- y con el protagonista -pistolero encubierto del ejército-. El más rápido de todos los temas western de Tiomkin, característica que lo emparenta desde un inicio con la acción trepidante. Ahora bien, se observan varias características de la música rusa que le otorgan un aire soviético al

¹⁰⁴⁰ La historia de *Gunslinger* se situaba en la década inmediatamente posterior a la Guerra Civil, y seguía las aventuras de Cord (Tony Young), un joven pistolero que trabajaba encubierto para la guarnición militar local.

¹⁰⁴¹ “Gunslinger”. *Official Charts*. <http://www.officialcharts.com/search/singles/gunslinger/> (Consultada el 5/5/2016).

conjunto: al uso polifónico del coro masculino y la instrumentación (trompas y tambores), se unen la prevalencia de de los movimientos descendentes y los intervallos descendentes de cuarta¹⁰⁴² (Fig. 7.18).

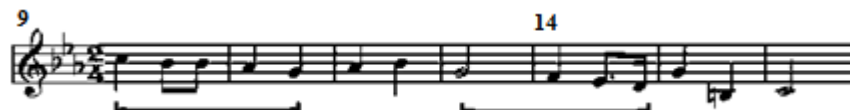


Figura 7.18: Motivos descendentes de cuarta en la canción “Gunslinger” de la serie *Gunslinger* (1959).
Fuente: transcripción propia.

Mientras que la línea melódica presenta una continuidad casi sin perturbaciones, girando alrededor de la dominante para regresar finalmente a la tónica, desde el punto de vista armónico es una canción interesante, tanto en la transcripción para piano¹⁰⁴³, como en la versión original para televisión. En el primer caso, el acompañamiento rítmico se desarrolla prácticamente en paralelo a la melodía. Mientras que en el segundo, sobre una base rítmica continua por parte de la percusión, el coro cumple una doble función: acompaña las líneas descendentes en dirección contraria –siendo sustituido en ocasiones por el viento metal-, y responde “Ride on” a los primeros y últimos “Gunslinger” de la voz principal de Frankie Laine. (Fig. 7.19).



Gunslinger, gunslinger, where do you ride,
What do you fight for today?
When folks need a hand, you're on their side,
Gunslinger ride away.

You let someone else be the first one to draw,
On your speed you depend.
And there are times when your gun's the only law,
Fighting to help a friend.
Gunslinger, will you return, or meet your end,

¹⁰⁴² SLONIMSKY, Nicolas: *Nicolas Slonimski writing on music. Volume two. Russian and Soviet music and composers*. Routledge, New York, 2004, pp. 16-17; y PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit. pp. 5, 66-67.

¹⁰⁴³ RUSS, Patrick; HENNING, Paul y SHERK, Warren M: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., pp. 58-61.

Gunslinger, ride on, gunslinger, ride on, gunslinger ride away.

Gunslinger, gunslinger, where do you ride,
 What do you fight for today?
 When folks need a hand, you're on their side,
 Gunslinger ride away.

It's not that you fight for the love of a fight,
 You have cause when you do.
 But don't forget in the dark and lonely night,
 Somebody waits for you.
 Gunslinger, don't make her wait the whole night through,
 Gunslinger, ride on, gunslinger, ride on, gunslinger ride away.

Figura 7.19: Primera estrofa de la canción “Gunslinger” de a serie de televisión *Gunslinger* (1959).
 Fuente: transcripción propia.

CANCIONES DEL TRÍO TIOMKIN-WASHINGTON-LAINE				
Título	Tempo	Matiz din. dominante	Tonalidad	Compás
Do not forsake oh my darling ¹⁰⁴⁴	Moderato	<i>pp</i>	Mib M	4/4
Ballad of black gold ¹⁰⁴⁵	Moderato	<i>mp</i>	Do m	4/4
Strange lady in town	A Tempo	<i>mp</i>	Sol M	2/4
Gunfight at OK Corral	Vivace	<i>mp</i>	Do M	2/4
Rawhide	Lento pero con ritmo constante	<i>mp</i>	Fa M	4/4
Gunslinger	March tempo	<i>mp</i>	Do m	2/4

Tabla 6.1: Características de las canciones del trío Tiomkin-Washington-Laine. Fuente: elaboración propia.

Pese a que cada canción se adapta a su película correspondiente, se pueden apreciar características comunes:

1. Protagonismo de los coros: excepto en “Do not forsake oh my Darling”, en el resto de canciones el coro juega un papel importante y con claro carácter simbólico. Ya sea de forma contrapuntística, como acompañamiento en paralelo, como fondo rítmico, enfatizando ciertas frases y compases, o mediante diferentes efectos.

2. Melodías simples: que se mueven en torno a al primer, tercer y quinto grado. Solo en ocasiones, cuando el significado lo requiere, el final de una frase, estrofa o canción, escapa a la expectativa mediante una nota no conclusiva. En dicho caso, suele indicar el destino incierto del protagonista, como ocurre en “Do not forsake oh my Darling” y “Gunfigth at O.K. Corral”.

¹⁰⁴⁴ Aunque la canción no fue compuesta inicialmente para Frankie Laine, su voz y estilo se adaptaron mejor a ella que los de Tex Ritter.

¹⁰⁴⁵ La letra en esta ocasión es de Paul Francis Webster, aunque la hemos incluido por estar presentes los otros dos componentes del grupo y tratarse de una consecuencia directa de *Solo ante el peligro*.

3. Poco uso del cromatismo: lo cual habla de simpleza y austeridad, calificativos propios del Oeste. Tan solo “Gunfight at O.K. Corral” y “Blowing wild”, presentan adornos de cierto interés.

4. Conclusión en sentido ascendente: “Do not forsake me oh my darling” en 5J; “Blowing wild”, “Gunfigth at O.K. Corral” y “Rawhide” lo hacen con un intervalo de 4J↑; y “Gunslinger” en 2m↑. Tan solo “Strange lady in town” concluye en sentido descendente, sin embargo, la versión que hace Frankie Laine termina, al igual que las otras, con un intervalo ascendente, en este caso de 2ªM.

5. Tempo en relación con la acción: así, aquellas canciones relacionadas más con la tensión y el suspense que con la acción, llevaran un tempo más lento, y viceversa. Entre ellas, “Gunslinger” se coloca como una de las más rápidas del western de Tiomkin, junto a “The ballad of the war wagon”. Es interesante al anotación que aparece en la partitura de “Rawhide”, en la que se especifica un tempo lento, pero con ritmo constante.

6. Características comunes a la música western y la canción popular: de la primera, ritmo de galope, compases binarios y cuaternarios, e instrumentación -guitarra, acordeón, percusión-. Y de la segunda, frases de cuatro compases y estrofas de dieciséis. A partir de ello, Tiomkin propone variaciones, como las diferentes formas de concebir el ritmo de galope: a través de la instrumentación -caja china, coro, acordeón- o de diferentes figuraciones¹⁰⁴⁶.

7. Innovación: omisión de la sección de cuerda en “Do not forsake me oh my Darling”, silbidos en “Gunfight at O.K. Corral” o el látigo en “Rawhide”.

8. Simbolismo: todos los elementos y recursos musicales se asocian con la letra para transmitir un significado concreto.

9. Adaptación al cantante: teniendo en cuenta la especial consideración de Tiomkin con las voces de los actores a la hora de componer la música, es lógico suponer que tuviera en cuenta la voz y el estilo del cantante al concebir sus canciones. Las

¹⁰⁴⁶ El tópico del ritmo de galope se convirtió en un elemento recurrente de la música a partir de 1790, con hitos como: “Der wilder reiter” de Robert Schumann, o el “Der erlkönig” de Franz Schubert. Consiste en una figura, más o menos rápida, compuesta por un doble o triple ritmo, cuyo significado tiene connotaciones culturales y literarias que derivan del “noble corcel” medieval: activo, viril y aventurero. Véase MONELLE, Raymond: *The musical topic...*, op. cit., p. 5. El caballo en el western no deja de ser un animal noble, fiel compañero de aventuras de todo hombre del Oeste que se precie. En este caso, tenemos un ejemplo muy ilustrativo del uso de este tópico romántico en el western. Nos referimos a la “Obertura de Guillermo Tell” de Rossini, icónica melodía de *El llanero solitario*. En lo referente a Tiomkin, vemos como se acerca bastante a este tipo de figuración, introduciendo en ocasiones alguna leve modificación.

tonalidades de Do Mayor, Do menor y Sol Mayor se repiten en diferentes canciones propias del mismo: “I believe” (Do Mayor), “Jezebel” (Sol Mayor), “My friend” (Do menor) o “Mule train” (Do menor); lo cual indica una cualidad vocal concreta que se extiende a sus trabajos para el cine. Por otra parte, su voz grave y seca, y su estilo libre y sincopado -derivado de un amor por el jazz compartido por Tiomkin-, se adaptan perfectamente a los diferentes elementos que componen los temas la instrumentación, destacando el vibrato de “Gunfight at O.K. Corral” y la potencia y actitud de “Rawhide”, donde cada palabra es lanzada como un latigazo.



Figura 7.20. Dimitri Tiomkin y Frankie Laine durante la grabación del tema “Do not forsake oh my Darling” de *Solo ante el peligro* (1952). Fuente: PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin: a portrait*.

10. Éxito comercial e influencia dentro de la música cinematográfica: a excepción de “Blowind wild”, “Gunslinger” y, en menor medida, “Strange lady in town”. La influencia de este trío fue enorme, de modo que muchos westerns de los cincuenta contaron en su equipo con alguno de los componentes de este grupo ganador en un intento por repetir el mismo éxito. Es el caso “3:10 to Yuma”, compuesta por George Dunning para *El tren de las 3:10* (Delmer Daves, 1957), e interpretada por el mismo Frankie Laine; o “The man from Laramie”, compuesta por el mismo Duning, con letra de Ned Washington, para *El hombre de Laramie* (Anthony Mann, 1955). En el caso de Tiomkin, hubo dos canciones que pudieron haber completado esta fructífera relación, poniendo el broche final perfecto. Se trata de las *title songs* de *El último tren*

de *Gun Hill* y *Ataque al carro blindado*. Para la primera, Tiomkin pensó en la cantante Kity White, aunque finalmente la canción apareció sin letra en la película. Por su parte, la segunda presenta todas las características que la harían especialmente adecuada para Frankie Laine y, en cambio, el elegido fue Ed Ames, para quien supuso su primera participación como cantante en el cine –antes lo había hecho en un capítulo de la serie *Daniel Boone*-, a la que siguieron algunas apariciones como tal en la televisión¹⁰⁴⁷.

7.2.2. Películas con más de una canción

Entre los westerns de Tiomkin encontramos algunos que no llevan tan solo una *title song*, sino algunas canciones secundarias que completan el sentido de la película y la enriquecen -musical, estética y dramáticamente hablado- con sus diferentes estilos.

7.2.2.1. “Friendly persuasion”, “Indiana Hollyday”, “Mockingbird in a willow tree” y “Marry me, marry me” y “Coax me a little” (*La gran prueba*)

“He tenido dieciséis nominaciones y tengo mi propia opinión sobre ellas. Ahí estaban “April love”, “A certain smile”, “Friendly Persuasion” y “The Green leaves of summer”. Creo que todas ellas eran superiores a las que fueron premiadas, las cuales estaban realmente dentro de la media. Pero uno nunca sabe”¹⁰⁴⁸. Así hablaba Paul Francis Webster, letrista de todas las canciones de *La gran prueba*, sobre el tema principal de este western romántico.

La composición de este tema fue extremadamente cuidadosa, ya que tenía que pasar el filtro de Jesamyn West, la autora de la novela en la que se basa la película quien, como la familia de la historia, pertenecía la iglesia cuáquera. Tiomkin buscó, ante todo, romanticismo y suavidad. Y para la letra, Webster buscó las palabras adecuadas. En palabras de Tiomkin:

“Las canciones fueron interpretadas en su casa. Ella (Jesamyn West) las escuchó y quedó conquistada. Paul Webster, que estaba allí, dijo que la victoria había sido ganada en dos de las frases de la canción.

¹⁰⁴⁷ Concretamente, tuvo apariciones esporádicas en las series *Daniel Boone* (1964-1967), *The Johnny Cash show* (1969) y *It's Garry Shandling's show* (1987); en la película televisiva de animación *Cricket on the hearth* (Jules Bass y Arthur Rankin Jr, 1967).

¹⁰⁴⁸ Citado por WHORT, Michael A: *Tim Pan Alley*..., op. cit., p. 192.

Empezaba con “Thee I love” para continuar con esta joya del dialecto cuáquero:

Though I don’t know many words of praise
Thee pleasures me in a hundred ways”¹⁰⁴⁹.

La limitación más importante a la hora de crear la canción “Friendly persuasion” fue, pues, atenerse a la mentalidad cuáquera y a su personalidad silenciosa¹⁰⁵⁰. El tema principal no podía ser estridente ni llamativo. Debía transmitir el espíritu pacifista que caracteriza a esta comunidad, a la vez que habla de amor, del amor a Dios y a la familia, valores también intrínsecos en el ideal cuáquero. Es por ello que Tiomkin se adecua al patrón convencional, dejando de lado complicadas variaciones. Porque si algo caracteriza a la familia Birdwell es la conservación de la tradición. Elige un *tempo* lento, más o menos estable, donde los finales de frase tienden a alargarse, junto a un matiz suave. Y es que la tranquilidad es condición indispensable para la coexistencia pacífica. Opta por la tonalidad más simple, Do Mayor, y tiende a resolver en la tónica. Finalmente, emplea una instrumentación delicada, a base de cuerdas, viento madera y piano, a lo que añade la voz melodiosa de Pat Boone, totalmente opuesta a la sequedad y el estilo country-jazz de Frankie Laine¹⁰⁵¹. Todo es reposo y sencillez (Fig. 7.21).



Thee I love, more than the meadow so green and still
More than the mulberries on the hill
More than the buds of a May apple tree, I love thee

¹⁰⁴⁹ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 243.

En cuanto a la traducción de los versos de la canción, es la siguiente: Aunque no sé muchas palabras de elogio/me complaces de mil maneras. Thee es un pronombre normalmente utilizado en referencia a Dios, lo cual relaciona la canción, no solo con la familia, sino con el mismo Dios.

¹⁰⁵⁰ La canción inicialmente, llevaba el título de “Thee I love”, pues así se iba a llamar la película en origen. Al cambiar el título de la esta, la canción, como toda *title song* que se precie, también tuvo que hacerlo. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 242.

¹⁰⁵¹ La imagen del cantante Pat Boone encajaba perfectamente, además, con el tono de la película. Citando la definición que de él hacen en su página web oficial: “Cantante, actor, letrista, autor, orador motivacional, una personalidad de la radio, cabeza de una compañía discográfica, propietario de una emisora de televisión, propietario de un equipo deportivo, hombre de familia, humanitario, un hombre que no tiene miedo a decir lo que piensa”. Véase la página web oficial del cantante. <http://www.patboone.com/about> (Consultada el 2/05/2016).

Arms have I, strong as the oak for this occasion
Lips have I, to kiss thee too

In friendly persuasion, thee is mine
Though I don't know many words of praise
Thee pleasures me in a hundred ways
Put on your bonnet, your cape, and your glove
And come with me, for thee I love

Friendly persuasion, thee is mine
Though I don't know many words of praise
Thee pleasures me in a hundred ways
Put on your bonnet, your cape, and your glove
And come with me, for thee I love

Figura 7.21: Primeras frases de la canción “Friendly persuasión” de *La gran prueba* (1956). Fuente: transcripción propia.

Esta canción contrasta con las tres restantes, destinadas a las subtramas cómicas o a los personajes más jóvenes, y presentadas de forma diegética. “Indiana holiday” se escucha por primera vez en la feria, acompañando a partir de entonces los amores de la joven Mattie Birdwell. Sus características son todo lo contrario a lo que podía esperarse de una familia de cuáqueros: *tempo* de polka, matices fuertes y una enorme orquestación (Fig. 7.22). Es la representación de la alegría, el jolgorio, el pueblo y el amor¹⁰⁵². Un significado que queda claro desde la primera estrofa: “Laugh and lose your cares away/ at the county fair”¹⁰⁵³. No es de extrañar, pues, que Eliza Birdwell saque a su familia del recinto ferial a toda prisa, pues su personaje, cuyos valores representan los dos temas anteriores, es el más opuesto a este tipo de divertimentos y, por consiguiente, a este tipo de música.



Indiana holiday, Indiana holiday
Laugh and lose you cares away
At the county fair

Figura 7.22: Primera estrofa de la canción “Indiana holiday” de *La gran prueba* (1956). Fuente: transcripción propia.

¹⁰⁵² El mismo simbolismo aparece en *El fabuloso mundo del circo* (Henry Hthaway, 1964), donde Tiomkin rescata el tema, con el título “Happy polka”, para las escenas de los espectáculos de payasos y para la fiesta de celebración de la nueva carpa, donde Tony (Claudia Cardinale) y Steve (John Smith) bailan una polka, jóvenes y enamorados igual que Mattie y Gard.

¹⁰⁵³ “Ríe y aleja tus preocupaciones/ en la feria del condado”.

Y es en la misma feria donde escuchamos la canción “Mockingbird in a willow tree”, cantada a trío por Sam Jordan (Robert Middleton), el profesor Quigley (Walter Catlett) y Jess (Gary Cooper), acompañados por el órgano. El famoso órgano que Eliza Birdwell se niega a meter en su casa debido a la reticencia cuáquera hacia la música. Tanto la alegría del cantar, como la letra un tanto pícaro, se convertirán en el motivo de Sam Jordan, simpático y fiel amigo de la familia Birdwell, que aparece en los momentos más inesperados, descubriendo alguno que otro secretillo (Fig. 7.23).



The mockingbird in the willow tree
 He saw two lovers below
 Match the bird in the willow tree
 I tell my good friend the crow

Figura 7.23: Primera estrofa de la canción “The mockingbird in the willow tree” de *La gran prueba* (1956). Fuente: transcripción propia.

Por último escuchamos la canción “Marry me, marry me”, cantada a trío por las hombrunas hermanas Hudspeth (Edna Skinner, Marjorie Durant y Frances Farwell) – uniéndose Jess al final-, acompañadas por un arpa y un acordeón, como una descarada insinuación al joven Josh Birdwell. Tanto esta como la anterior se presentan en Fa Mayor y con un bailable compás de 3/4, son cantadas a trío –con una sola línea melódica-, se acompañan de una instrumentación simple y tienen una letra simpática y descarada¹⁰⁵⁴ Ambas conocieron una versión comercial a cargo de Pat Boone, la cual incluye un coro masculino muy del estilo de Tiomkin. Una vez más, el éxito no solo acompañó a la canción de Tiomkin, sino que impulsó la carrera del cantante, para quien

¹⁰⁵⁴ La primera cuenta, a modo de fábula, la historia de dos aves: un mirlo y cuervo, que descubren a una pareja de enamorados bajo un sauce y extienden el rumor por todas partes. Mientras que la segunda es una proposición de matrimonio directa de tres chicas -un tanto hombrunas- a un chico.

esta canción supuso su consagración en un nuevo estilo que le daría mayores alegrías que su anterior estilo cercano al rock and roll¹⁰⁵⁵.

Junto a ellas, la canción “Coax me a Little”, cuyas características y significado se podría colocar en un lugar intermedio, sirviendo de puente entre la tranquilidad cuáquera y la animación y alegría del pueblo (Fig. 7.24). Comprobamos de esta forma como las canciones engloban todo el simbolismo de la película y, por si solas, cuentan la historia de la familia protagonista (Figura 7.25).



Figura 7.24: Primeros compases de la canción “Coax me a little” de *La gran prueba* (1956). Fuente: transcripción propia.

Siguiendo su olfato comercial, Tiomkin quiso hacer del tema principal un éxito. El disco de Pat Bonne vendió 1.400.000 copias, lo que le reportó a Tiomkin un premio por número de ventas¹⁰⁵⁶. Y estuvo colocado durante diez semanas entre los diez primeros puestos de la lista *Billboard*, concretamente del 20 de octubre al 12 de diciembre de 1956, fechas justamente anteriores y posteriores al estreno de la película, que tuvo lugar el 1 de noviembre del mismo año. La canción se lanzó el 15 de septiembre como estrategia publicitaria, saltando en tan solo un mes del puesto 88 al 11¹⁰⁵⁷. Otras versiones, como la versión del grupo *Four Aces*, sin embargo, tan solo consiguieron llegar a la posición 45 a principios de noviembre de 1956¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁵ MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 370.

¹⁰⁵⁶ Concretamente, un *Gold Phonograph Record*. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLIL, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 244.

¹⁰⁵⁷ “Billboard hot 100 chart history. Friendly Persuasion (Thee I Love) Pat Boone”. *Song Database*, (s.f.). <http://song-database.com/chhist.php?sid=21574&type=ht> (Consultada el 11/05/2015).

¹⁰⁵⁸ “Billboard hot 100 chart history. Friendly Persuasion (Thee I Love) four Aces”. *Song Database*, (s.f.). <http://song-database.com/chhist.php?sid=25694> (Consultada el 11/05/2015).



Figura 7.25: La historia de la familia Birdwell contada por las canciones de *La gran prueba* (1956). La serenidad de la vida cuáquera, seguida a rajatabla por la señora Birdwell, a la que aluden directamente los temas “Friendly persuasion” y “Coax me a Little”, en contraste con el carácter más abierto de su marido, que se anima a cantar “Mockingbird in a willow tree” en la tienda de órganos¹⁰⁵⁹, y la jovialidad y picardía de la juventud, esbozada en los temas “Indiana holiday” y “Marry me, marry me”.

7.2.2.2. “The Green leaves of summer”, “Ballad of the Alamo”, “Tennessee Baby” y “Here’s to the ladies” (*El Álamo*)

Otra de las canciones que alababa Paul Francis Webster y que, según él, se merecieron más que la sola nominación al Oscar, fue “The Green leaves of summer”. Se trata de una canción triste, pero a la vez heroica. Habla de unos hombres que, aun sabiendo que su hora está próxima, lo aceptan con valentía y orgullo, pero no pueden evitar, en esos últimos momentos, recordar lo que dejan atrás. Tiomkin relata muy bien el significado que John Wayne quería plasmar en la canción:

“Necesitábamos una canción para justo antes de la incursión final, con la que la audiencia supiera, y todos nosotros supiéramos, que los defensores iban a morir. No pueden levantarse en contra de sus enemigos. Necesitábamos una canción para algo así como un último adiós [...] Duke

¹⁰⁵⁹ Aunque en la película dicen específicamente órgano, parecen armonios, algo más lógico cuando su función es servir de instrumento doméstico. El armonio es definido como “instrumento de lengüetas libres (sin tubos) y teclado. Es alimentado de aire por medio de dos fuelles accionados por dos pedales. Como el órgano, al que sustituye a menudo, el armonio dispone de varios registros [...] el instrumento existe bajo diversas denominaciones desde 1810”. Véase DE CANDÉ, Roland: *Nuevo diccionario de la música. (I: términos musicales)*. Manotroppo, Barcelona, 2002, p. 43.

Wayne dijo, ‘Necesitamos una canción seria, una canción que diga que es tiempo de morir, tiempo de irse’. Él habló sobre un manzano. Dijo que cuando su esposa estaba esperando un bebé él se sentía así. Y habló sobre esas cosas. Yo empecé a ver la canción entera. Quedé con Webster al día siguiente y escribimos la canción “The green leaves of summer” en un día”¹⁰⁶⁰.

La canción refleja a la perfección todos estos sentimientos. Sus características: timbre cálido -casi celestial-, tesitura media-aguda -dada por las voces femeninas-¹⁰⁶¹, tonalidad menor -Mi menor-, ritmo y fraseo regular -a través de la repetición de módulos-, movimiento lento -*Moderatto*: tiempo para recordar y reflexionar-, y orquestación simple -voz, cuerdas, acordeón-; se corresponden con aquellas que Rafael Beltrán Moner asica a la melancolía, la desesperanza, la pena y el desaliento, en fusión con las transmisoras de humanidad, tranquilidad y piedad. A ello se unen la ausencia de cromatismo y una línea melódica que avanza en continuidad -por adaptación del motivo inicial (compases 2 y 3)-, sin olvidar nunca su origen y destino, en torno a la tónica, en torno a la tierra, el polvo. Porque ante el descanso eterno no hay incertidumbre. Polvo eres y en polvo te convertirás: “The green leaves of summer are calling me home”.

Esa progresión melódica narra directamente la emoción que sugieren las palabras. Así, los ocho primeros compases de cada estrofa, en los que se canta a los recuerdos y al hogar, ascienden progresivamente hasta completar una octava. Mientras que los ocho siguientes, en los que esos buenos momentos se evaporan, van descendiendo hasta un segundo grado, en la primera repetición, para resolver finalmente en la tónica, en la última estrofa¹⁰⁶². Todo está hecho y no hay vuelta atrás (Fig. 7.26 y 7.27).

¹⁰⁶⁰ Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., pp. 201-202.

¹⁰⁶¹ Lucio Blanco relaciona la tesitura aguda junto al tono menor con la sensación de melancolía y desesperanza. Véase BLANCO, Lucio: “Música...”, op. cit., pp.51-52.

¹⁰⁶² “The green leaves of summer” tiene bastante similitud con “La folia”. Nacida popularmente como un baile popular, “La folia” es uno de los temas musicales y europeos más antiguos (1672) y recurrentes que se difundió como una técnica de composición-improvisación con base en una determinada secuencia de acordes (i)-V-i-VII-III-VII-i-V-(i). Desde el siglo XVI, fueron muchos los compositores que elaboraron variaciones para distintos instrumentos: Alessandro Scaerlatti, Antonio Salieri, Domenico Scarlatti, Antonio Vivaldi, Johan Sebastian Bach o, ya en el siglo XX, el ruso Sergei Rachmaninov en sus “Variaciones sobre un tema de Corelli” (1931). Este último, del que podemos observar ciertos rasgos de estilo en algunas partituras de Tiomkin como *La sombra de una duda*, pudo ser una influencia importante en este sentido. Si bien Tiomkin debía conocer a la perfección el esquema de “La folia”. Para una información más completa sobre “La Folia” vease PINILLA, Johan: “‘La Folia’ Un fenómeno sin precedentes en la historia de la música, una de las bases musicales del renacimiento”.



A time to be reaping
 A time to be sowing
 The green leaves of summer
 Are calling me home

'Twas so good to be young then
 In the season of plenty
 When the catfish were jumping
 As high as the sky

A time just for planting
 A time just for ploughing
 A time to be courting
 A girl of your own

'Twas so good to be young then
 To be close to the earth
 And to stand by your wife
 At the moment of birth

Figura 7.26: Primera estrofa de la canción “The Green leaves of summer” de *El Álamo* (1960). Fuente: transcripción propia.



Figura 7.27: Los texanos la noche antes del ataque en *El Álamo* (1960). De fondo, un coro mixto canta “The green leaves of summer”.

Musicaantigua.com, 1 de agosto, 2013. <http://www.musicaantigua.com/la-foliaun-fenomeno-sin-precedentes-en-la-historia-de-la-musica-una-de-las-bases-musicales-del-renacimiento/> (Consultada el 30/05/2016).

Como ocurría en *La gran prueba*, *El Álamo* incluye varias canciones. En este caso el simbolismo de unas y otras no es contrastante, sino acumulativo. Tras “The green leaves of summer” destaca “The ballad of The Alamo”, una canción que enfatiza y sublima el carácter heroico de los texanos, cuyas emociones y sentimientos encierra el tema anterior. La canción se compone de tres partes en progresiva complejidad: introducción, interludio y parte principal. La primera, más lenta y regular, está compuesta por seis módulos de idéntica figuración, cuya letra nos sitúa en el legendario lugar de los acontecimientos (“In the southern part of Texas,/ near the town of San Antone...”¹⁰⁶³). El interludio, muy plano en cuanto a melodía y figuración, y de tempo más rápido, pasa revista a los héroes texanos, preparándonos para la batalla que se nos viene encima (“Colonel Travis, Davy Crockett, and a hundred eighthy more...”¹⁰⁶⁴). Finalmente, la parte principal aumenta un poco más el ritmo y adquiere una configuración más irregular, a la vez que introduce diversos elementos cromáticos como sostenidos y apoyaturas. Estamos en plena contienda: desconcierto, incertidumbre, violencia. Todo vale (Fig. 7.28). En esta última parte, la muerte, en su esencia más gloriosa y heroica, está presente desde la primera estrofa, pues el final de cada una de ellas es una cita a la primera frase del “Toque de silencio” propio de los funerales militares. Incluso el último verso: “Lie a asleep in the arms of the Lord”, se repite una segunda vez al final, en un tempo más lento, incluyendo de esta forma la cita completa y su completo simbolismo (Fig. 7.29).



Figura 7.28: Arriba, primeras dos frases de la introducción. Abajo, parte principal de la canción “The ballad of the Alamo” de *El Álamo* (1960). Fuente: transcripción propia.

A diferencia de “The Green leaves of summer”, cuya presentación en cuanto a color instrumental va a ser sencilla y suave -acordeón al inicio, cuerdas, viento madera,

¹⁰⁶³ En el sur de Texas, /cerca de la ciudad de San Antonio.

¹⁰⁶⁴ Coronel Travis, Davy Crockett y ciento ocho más.

guitarra y órgano en diferentes momentos, y coros femenino y masculino en la espera del ataque- “The ballad of The Alamo” va a tomar un tono marcial mediante la percusión y el viento metal, e incluso la orquesta completa, cuya culminación como tema final de forma coral -voces femeninas y masculinas-, superando al “Deguello” del inicio, va a suponer la glorificación absoluta de todos esos valientes hombres y mujeres que murieron por la libertad, los primeros, y tuvieron la valentía de dejar a los suyos, e incluso sobrevivir -la señora Dickinson y su hija-, las segundas.



Figura 7.29: Arriba, “Toque de silencio”. Abajo, verso final de “The ballad of The Alamo” de *El Álamo* (1960). Este verso volverá a repetirse una segunda vez, citando los tres últimos compases del toque militar. Fuente: transcripción propia.

Las otras dos canciones aparecen tanto de forma incidental como diegética. “Tennessee babe”, hace referencia a la familia Dickinson. Él, el capitán Almeron Dickinson (Ken Curtis), muere en combate, mientras que ellas, Sue (Joan O’Brien) y Lisa (Aissa Wayne), son las únicas supervivientes del sitio –junto con un niño negro-. La canción toma dos significados diferentes y complementarios. Por un lado, habla de la infancia y la inocencia, representada en este caso por Lisa y el amor que sus padres sienten por ella, la criatura más indefensa del fuerte. Esta connotación, explícita en la escena del cumpleaños, queda contenida en la forma de vals con la que Tiomkin suele presentar a los personajes femeninos inocentes, de gran belleza –en todas sus acepciones- y con un toque infantil, como es el caso de Cally en *Una bala en el camino* (John Farrow, 1954), cuyo tema también se presenta en forma de vals. Y por otro, de la unión y el orgullo. De esta forma la contemplamos en la escena final, cuando madre e hija salen como únicas supervivientes del asedio. La versión coral y más pausada se alza como un himno a la familia –No solo los Dickinson, sino todos los hombres que lucharon- que permaneció unida hasta el final. De este modo, mediante su segunda lectura, se une a los temas anteriores (Fig. 7.30).

Más complicado es encajar dentro de este simbolismo la canción “Here’s to the ladies”, un tema alegre y simpático que cantan los siempre festivos hombres de Tennessee. Sin embargo, podría verse como una última celebración de la alegría, un elogio a los buenos tiempos, a los que luego cantará con tristeza “The green leaves of summer” (Fig. 7.31).



Tennessee babe with the sweet sound in name
 Dear little rose of the south
 You are so sweet that the neighbors are claim
 Sugar would melt in your mouth
 Oh! Lisa, sweet Lisa
 Just look at the way you had grown
 Oh! Lisa, dear Lisa
 Oh! Lisa my baby, my Darling, my own.

Figura 7.30 Fragmento de la canción “Tennessee babe” de *El Álamo* (1960). Fuente: transcripción propia.

Todas las canciones contaron con su versión comercial a cargo de Frankie Avalon y otros cantantes hicieron su propia versión de alguna de ellas. Son especialmente interesantes las diferentes versiones de “The ballad of the Alamo”, cuyo carácter va desde histórico (Marty Robbins), tradicional y juvenil (Frankie Avalon), hasta enormemente solmene (versión coral de Tiomkin). Pero fue “The green leaves of summer” la que tuvo más éxito, siendo grabada por más de cincuenta intérpretes de todo el mundo¹⁰⁶⁵ -entre los que destacan “The brothers four”- y apareciendo en las listas de

¹⁰⁶⁵ BUNDY, June: “Academy’s Song Nominations Set Of Scramble for Ballots”. *Billboard*, March 6, 1961, p. 3.

ventas entre los primeros puestos. En España, sin ir más lejos, se situó en el número uno durante siete semanas tras su estreno (del 10 marzo al 24 de abril de 1961)¹⁰⁶⁶, mientras que en USA, dos meses después de su estreno, aún permanecía entre los diez primeros puestos¹⁰⁶⁷.

7.2.2.3. “This then is Texas” y “The Jett Rink Ballad” (*Gigante*)

“Robusto, de amplia expresión, con una tremenda grandeza en su ruda talla, es un microcosmos musical del imperio del Oeste, más vasto de lo que las mentes de los hombres de ciudad pueden concebir –el imperio de Texas- donde las llanuras infinitas y las inquietas ciudades aún laten con el pulso aventurero de la Frontera”¹⁰⁶⁸. Así describe Christopher Palmer el tema principal de *Gigante*, tan grande como la propia película. Una canción que, de nuevo, vuelve a acumular todo el simbolismo del film: la historia y la grandeza de Texas.

El tema acumula todos los elementos necesarios para transmitir grandeza, orgullo y espíritu: tonalidad mayor –Do Mayor-, fraseo grandilocuente y una gran orquesta donde destaca el timbre brillante de las trompas y trompetas¹⁰⁶⁹. A ellos se une la letra compuesta por Paul Francis Webster, que alaba cada rincón de Texas, enfatizando el amor por la tierra en una última frase en la que ambas palabras: “Land” y “Love”, coinciden con la tónica.



¹⁰⁶⁶ En RAMOS PINTADO, Nicolás: “Los discos single nº 1 en España de 1940 a 2014”, *Valencia Magazine*, 1 diciembre 2009, <https://nicolasramospintado.wordpress.com/2009/12/01/los-discos-n%C2%BA1-en-espana-de-1950-a-2010/> (Consultada el 24/04/2015).

¹⁰⁶⁷ “Best Selling Sheet Music in U.S.,” *Billboard*, December 31, 1960, p. 37.

¹⁰⁶⁸ Citado por PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., p. 102.

¹⁰⁶⁹ Para las características de la música trasmisora de grandeza véase ROMAN, Alejandro: *El lenguaje musivisualí*, op. cit., p. 150.

This, then, is Texas
Lone Star State of Texas.
This, then, is Texas, Land I love.



Just like a sleeping giant sprawling in the sun,
In one great hand the Rio Grande
In the other, Galveston.
Where oil wells laugh at angels
And buzzards wheel above,

My ma was born in Dallas, Father in Ft. Worth.
You can bet your boots I got my roots
In the good old Texas earth.
Just see the silver dollars
Falling from above.

God made these lonely acres where I ride alone,
But the devil cursed this land with thirst
And he bleached it like a bone.
One day a wild tronato
Next a gentle dove.

Figura 7.31: Introducción, estribillo y parte principal de la canción “This then is Texas” de *Gigante* (1956). Fuente: transcripción propia.

Desde el punto de vista melódico, la canción se divide en tres partes: introducción, parte principal o estrofas y estribillo. Cada una de ellas con una progresión y una figuración diferente, que van a encontrar sus puntos de anclaje en la reiterada aparición de la tónica y en un módulo central que va a repetirse con la misma figuración en las tres partes (♩ ♪ ♪ ♪), equilibrando un ritmo que se presenta de forma diferente en cada una de ellas (Fig. 7.31). Destacan, además, el contrapunto formado por la unión final de las melodías del estribillo y la introducción. Un recurso -el de unir dos partes de una canción o dos fragmentos de dos temas diferentes- que ya había utilizado Tiomkin en *Horizontes perdidos o Río Rojo*, y que utilizaría posteriormente en *Search for paradise* o *La caída del Imperio Romano*¹⁰⁷⁰. Y el acompañamiento sincopado, el cual se observa tanto en la versión para piano como en la original de la película.

¹⁰⁷⁰ En una de las escenas finales de *Río Rojo*, por ejemplo, une el tema “Settle down” y “On to Missouri”.

En este caso, el tema no fue comercializado como canción. Ni siquiera en la película aparece como tal. Tan solo en los créditos finales un coro masculino canta el estribillo¹⁰⁷¹. Sin embargo, su versión en forma de canción no ha pasado del todo desapercibida, pues se convirtió desde entonces en el himno oficial de la Ball High School de Galveston (Texas)¹⁰⁷².

Originalmente Paul Francis Webster fue contratado tan solo por una canción¹⁰⁷³. Sin embargo, de la banda sonora de *Gigante* salieron tres. El 29 de diciembre de 1955 se hacía un nuevo pago por la letra de una segunda canción¹⁰⁷⁴, de la cual no se menciona el título, pero se supone que debe de ser “There’s never been anyone else but you”, que aparece en la escena de la cena de Jett Rink y Luz II. Posteriormente, se publicaría una tercera canción, “Jett Rink ballad”, a través de la discográfica Capitol Records¹⁰⁷⁵. En él, la música concuerda a la perfección con el personaje, simple y rudo cual vaquero, pero de complicado e intrincado carácter. La instrumentación es sencilla y tradicional -acordeón, banjo, caja china-, y la tonalidad, Mi bemol Mayor le aporta un sonido de cierto abandono y dejadez. El carácter tenaz y tozudo, así como el parco hablar del vaquero, vienen dados por la triple repetición de la última frase de cada estrofa de la parte principal. Pero quizás, lo más interesante de este tema es su evolución, tanto musical como en la letra. Una evolución que va a seguir el mismo camino que el personaje. De Jett a Mister Rink. Así lo atestigua el silencio que separa las frases “No one as poor as Jett Rink” y “But Jett Rink Changin’ all”, y, más explícitamente, el cambio de la palabra Jett por Mister en la última repetición de la frase consecuente. Todo un canto a ese perseguir el sueño americano y a esa máxima tan americana de la segunda oportunidad (Fig. 6.32).

¹⁰⁷¹ Los coros masculinos aporta mayor vigor y fuerza a las escenas, subrayando en todo momento la majestuosidad y mágica monumentalidad de las imágenes, que provocan un estado de fascinación total. Véase CONEJO, Juan Manuel: “La voz como instrumento...”, op. cit., pp. 66-67.

¹⁰⁷² BENNET, Joan: “Comment The talk of the town”. *The New Yorker*, December 3, 1979, p. 33. <http://www.newyorker.com/magazine/1979/12/03/comment-5865> (Consultada el 9/11/2016).

¹⁰⁷³ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - accounting (check request, Warner Bros. Pictures), Box 41, folder 506. Telegram from Harold Hourihan to Hal Holman. Dec 19, 1955.

¹⁰⁷⁴ AMPAS. Margaret Herrick Library. Department of Special Collections. George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Telegram from Hal Holman to Harold Hourihan. Jan 5, 1956.

¹⁰⁷⁵ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box52, folder 651. Letter from Warner Bros. Studios Special Service for immediate release “Giant” score a hit (s.f.).



I'm just a ranch hand
 In a dusty old hat.
 No one as poor as Jett Rink,
 But Jett Rink changui' all,
 Jett Rink changin' all that,
 Mr. Rink changin' all that.

Figura 7.32: Primera estrofa de la canción “Jett Rink ballad” de *Gigante* (1956). Fuente: transcripción propia.

La última de las canciones, “There’s never been anyone but you”, está tomada del tema romántico de la película. Como tal, adquiere las propiedades de este tipo de composiciones, que comentaremos en el epígrafe siguiente. Si bien incluye ciertos toques de color que le aportan un sentido de incertidumbre, propio de los obstáculos de un largo matrimonio como el de Bick y Leslie, y del amor platónico que siente Jeet Rink por la misma mujer (Fig. 6.33). En esta ocasión la canción conoció cinco versiones comerciales¹⁰⁷⁶, la más conocida a cargo de Bob Grabeau, un cantante al que Tiomkin tenía gran aprecio¹⁰⁷⁷.

En esta ocasión las canciones no se complementan entre ellas, sino que tratan las diferentes temáticas de la película: Texas, la civilización y el cambio, y el amor. El nexo que une a las tres es la grandeza: la del estado de la Estrella solitaria, la de la riqueza y la de un amor para toda la vida. Y, a otra escala, el personaje de Jett Rink, el cual se va a apropiarse de los tres temas en distintas ocasiones: eclipsando “This then is Texas” con su tema en la versión de Jett Rink magnate; fundiendo su soledad con la de Leslie en la barbacoa, o recordándola en la persona de su hija Luz a través de “There’s never be

¹⁰⁷⁶ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box52, folder 651. Letter from Warner Bros. Studios Special Service for immediate release “Giant” score a hit (s.f.).

¹⁰⁷⁷ Según Olivia Tiomkin, segunda mujer del compositor tras la muerte de Albertina, “Dimitri pensaba que Bob era una persona encantadora con una voz excepcional y que merecía más reconocimiento por su talento musical”. Véase “Remembering Bob Grabeau (1928-2008)”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, October, 2008. <http://www.dimitritiomkin.com/2862/october-2008-remembering-bob-grabeau-1928-2008/> (Consultada el 9/11/2016).

anyone else but you”, y, por supuesto, llevando su tema a cotas insospechadas. Y es que ya lo decía la canción: “Jett Rink changin’ all”.



There's never been anyone else but you,
No other love
No one but you.
You're my first love,
You'll be my last love,
And so it shall ever be.

Figura 7.33: Primera estrofa de la canción “There’s never been anyone else but you” de *Gigante* (1956).
Fuente: transcripción propia.

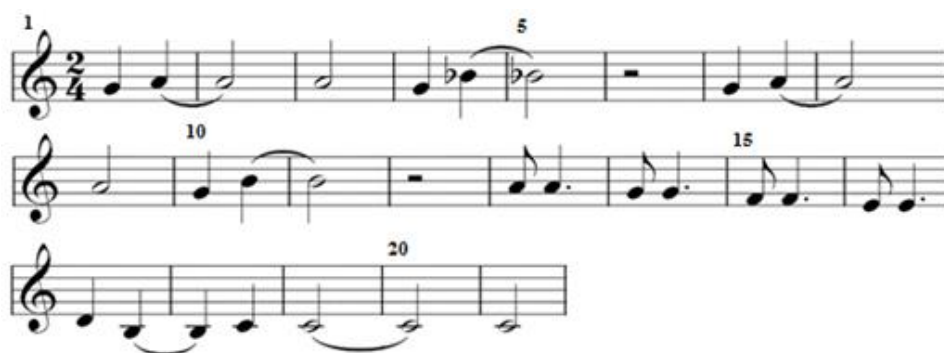


Figura 7.34: Leslie (Elizabeth Taylor) y Bick (Rock Hudson) en *Gigante* (1956), tras unas cuantas décadas de matrimonio: “There’s never be anyone else but you”.

7.2.2.4. “Duel in the sun” (“A duel of two hearts”) y “Headin’ home”(Duelo al sol)

De la misma forma que ocurría con las canciones de *Gigante*, algunos de los temas incidentales que compuso Tiomkin fueron concebidos también a modo de canción, e incluso grabados por algún que otro cantante para su edición en LP. De entre ellos destacan “The need for love” de *Los que no perdonan*, “Wait for love” de *Ansiedad trágica*, y esta “A duel for two hearts” de *Duelo al sol*.

El caso de *Duelo al sol* es similar al de *Gigante*, ya que a partir de la banda sonora surgieron dos canciones que no aparecen como tal en la película: “Duel in the sun”, también conocida como “Duel of two hearts”, y “Headin’ home”. De ellas, la única que vio una versión comercial fue la primera, basada en el tema “Pearl-Lewt love theme”¹⁰⁷⁸.



A duel in the sun
Began just been fun
But I believe your eyes would be like pearls like this.

A duel at to heart
Who knows how it hard
You touch the pair of love desire with just one thing.

This fire devair? was you and I
The sun began look down and smile

My eyes bright for you
And then be I do
A dream was fun and love had one, a duel in the sun.

Figura 7.35: Canción “Duel in the sun” (“A duel of two hearts”) de *Duelo al sol* (1946). Fuente: transcripción propia.

¹⁰⁷⁸ Hemos decidido no incluir esta película en el apartado de westerns con más de una canción debido al menor simbolismo e importancia dramática de sus canciones en su forma de temas con letra.

El tema de amor de Perla y Lewt es, sin duda, el más apasionado de los compuestos por Tiomkin. Una versión en forma de canción tenía todas las posibilidades de ser un éxito, sin embargo, pierde toda su fuerza. Versionada por Tony Martin y Larry Douglas, especialistas en canciones románticas, no llega a las cotas de emoción del original. Tampoco la letra, escrita por Stanley Adams y Maxson Judell, refleja exactamente la relación trágica de la pareja, excepto por la frase “Began just been fun”¹⁰⁷⁹. Aun así, al derivar del tema de la película, la melodía conserva todo su simbolismo: el si bemol de la primera frase -en alusión a la tragedia-, el movimiento ondulante acentuado al final -la pasión que rompe con la fuerza de una ola-, o el largo descenso final hacia un amor que conduce al reposo eterno de la tónica -a la muerte- (Fig. 7.35)

Esta pérdida de eficacia del tema en su versión canción, queda confirmada al comprobar el mayor éxito comercial cosechado por otro de los temas de la película, la canción que canta Lewt (Gregory Peck) para flirtear con Perla: “Gotta get me somebody to love”, con música y letra de Allie Grubel, que fue versionado por cantantes como Martha Tilton, Bing Crosby, Stuart Foster o Les Paul.

La otra canción de *Duelo al sol* -la cual ni si quiera contempló una versión comercial-, es “Headin’ home”. Para ella, Tiomkin toma la melodía del tema “The Buggy Ride”, que escuchamos durante el camino a Pequeña España, a la llegada de Perla al que será su nuevo hogar. Una melodía animada por las múltiples corcheas que la componen, mediante las cuales incluso simula el traqueteo del carro que lleva a los dos personajes hacia la hacienda. Un aspecto que se ve reflejado en la letra de Frederick Herbert: “They make a kind of music when they travel”¹⁰⁸⁰ (Fig. 7.36).



¹⁰⁷⁹ “Empezó siendo tan solo una diversión”.

¹⁰⁸⁰ “Hacen una especie de música mientras viajan”.

The sun is headin' West so am I,
Toward the Western sky,
Headin' home,
Headin' home,
The wagon in wheels are cruchin' on the gravel;
They make a kind of music when they travel.
Headin' home.

Figura 7.36: Canción “Headin’ home” de *Duelo al sol* (1946). Fuente: transcripción propia.

7.2.2.5. “Rio Bravo” y “My rifle, my pony and me” (*Río Bravo*)

Una de las escenas más recordadas de *Río Bravo* tiene que ver con una canción. Se trata del momento en el que Dean Martin, Ricky Nelson y Walter Brennan cantan “My rifle, my pony and me”. Las conexiones con el argumento son mínimas y hay que buscarlas en el fondo de la psicología de los personajes, pero el efecto sobre la película es enorme¹⁰⁸¹. El potencial comercial de la canción es indiscutible¹⁰⁸². Dean Martin, quien alcanzara el éxito como pareja del cómico Jerry Lewis (entre 1949 y 1956), y formara parte del *Rat Pack* con Frank Sinatra, Sammy Davis Junior, Peter Lawford y Joey Bishop, consiguió con *Río Bravo* la que fuera su mejor actuación, brindando a su vez una oportunidad de oro para que Tiomkin desarrollara todo su talento musical.

Ambos temas distan bastante de los que Tiomkin compuso para Frankie Laine. La voz de Dean Martin, grave pero tremendamente melodiosa y atractiva, y sin las bruscas inflexiones de Laine, se movía en unos registros diferentes. Dominaba igualmente los graves –estos mucho mejor- y los agudos, y se movía cómodamente en las melodías llenas de color. Al igual que ocurría, pues, con Laine, Tiomkin adaptó sus canciones al timbre del cantante: Si b Mayor para “Rio Bravo” y Mi b Mayor para “My rifle, my pony and me” –una tonalidad que utiliza para las canciones de estilo cowboy-,

¹⁰⁸¹ Allen Barra comentaba en *Wall Street Journal* lo arriesgado de esta canción: “La música de Tiomkin incrementa y mitiga la tensión. Mientras la película se mueve a su propio ritmo pausado -140 minutos es mucho más que lo que duraban los western de los cuarenta y cincuenta- el suspense se rompe en ciertos momentos con una canción. En una secuencia, la acción para –literalmente- mientras Martin y el ídolo adolescente Ricky Nelson entonan “My rifle, my pony and me”, una nueva versión de Tiomkin de su famoso tema de *Río Rojo*, la gran película de Hawks de 1948. Ninguna película de acción actual haría algo tan atrevido. Véase BARRA, Allen: “Film: ‘Rio Bravo’, Still popular and hit at 50”. *Wall Street Journal*, Eastern edition, March 26, 2009, New York, p. 29. <https://www.wsj.com/articles/SB123802062186941663> (Consultada el 9/11/2016).

¹⁰⁸² La revista *Billboard* etiquetaba ambas canciones –“My rifle, my pony and me” y “Rio Bravo”-, con cuatro estrellas, es decir, la mayor puntuación en su escala de potencialidad de ventas. Véase “The Billboard reviews. This week’s singles”. *Billboard*, March 16, 1959, p. 52.

tonalidades ambas corrientes en las canciones de Martin. Esta última canción retomaba la melodía de “Settle Down” de *Río Rojo*, pero la tonalidad en aquella es diferente (La bemol Mayor) estando adaptada al coro masculino que la interpreta. Esta adaptación personalizada se hace más patente aún en las frases que canta Ricky Nelson en solitario, quien debe forzar levemente la voz.

La instrumentación es uno de los aspectos más interesantes, puesto que la banda sonora recupera la simplicidad de *Solo ante el peligro* en el sentido de dejar de lado la orquesta y limitarse a instrumentos tradicionales: domra¹⁰⁸³, guitarón, guitarra, trompeta, marimba o clave, a los cuales acompañan una novedosa guitarra eléctrica – que ese mismo utilizaría en *Rawhide*-, y unos pocos instrumentos de orquesta entre los que no se incluyen ni violines ni violas –tan solo seis violonchelos-¹⁰⁸⁴. Este aspecto se incrementa en el caso de “My rifle, my pony and me” al presentarse de forma diegética, con el único acompañamiento de la guitarra de Ricky Nelson –cuya voz sirve de contrapunto armónico a la de su compañero-, la armónica de Walter Brennan –acompañando en paralelo a la línea melódica, pero de forma sincopada- y el silbido de Dean Martin –como eco de las frases de Nelson-.

Si la música coloca las canciones en su contexto y las simplifica –prescindiendo de alteraciones y modulaciones extrañas- hasta el extremo de hacerlas de los mismos personajes, la letra es la que nos da las claves de su existencia dentro del tejido dramático. Ambas contemplan al personaje de Dude (Dean Martin), como principal sujeto. La primera de ellas, “Rio Bravo”, habla de un amor que se esfuma, pero solo de presencia -“Must I live ever haunted/ By the memory of her song”-. Habla de un hombre enamorado de una chica que llegó en diligencia, de un corazón hecho pedazos. Habla de años perdidos, de sueños rotos -“I walk all alone”-. Pero la misma letra da lugar a una segunda lectura, la de la superación y el comienzo de una nueva vida. Solo de esta forma se entienden los versos finales que cierran la película –los únicos que se escuchan con letra durante todo el metraje-, precisamente en la voz de Dean Martin, lo que termina de confirmar su protagonismo: “By the memory of her song/ While the rolling Rio Bravo rolls along”. Él seguirá recordando, pero ya no le importa caminar solo, porque la vida continúa. El cambio del verbo “flow” por “roll” es significativo, en

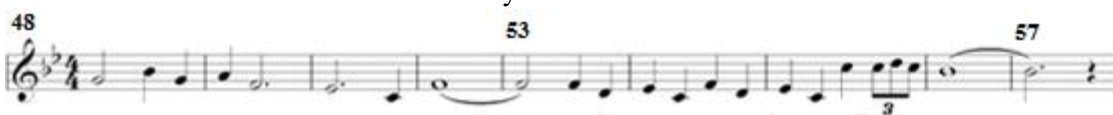
¹⁰⁸³ La dorma es un instrumento de cuerda tradicional de Rusia, anterior a la aparición de la balalaika. Tiomkin, como vemos, nunca renuncia a su procedencia. Véase PROKHOROV, Vadim: *Russian folk songs...*, op. cit., p. 13.

¹⁰⁸⁴ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 832., f. 1833. Sketches by Dimitri Timkin.

cuanto a que uno de los sinónimos de “roll” es “move along”, es decir, avanzar, seguir, continuar (Fig. 7.37).



By the river,
Rio Bravo.
I walk alone.
And I wonder as I wonder by the river,
Where my love has flown.



By the memory of a song,
While the river Río Bravo rolls along.

Figura 7.37: Primera estrofa y frase final de la canción “Rio Bravo” de *Río Bravo* (1959). Fuente: transcripción propia.

El caso de “My rifle, my pony and me” es más complejo, en cuanto a que a primera vista parece una canción con intención puramente comercial. Howard Hawks tenía actores cantantes y quería una canción¹⁰⁸⁵. No negaba su efecto comercial¹⁰⁸⁶. Pero en el fondo, sobre la letra y la colocación de los actores puede leerse un significado más profundo. Como apunta Robin Wood: “La canción de Dude es decididamente masculina, una canción sobre el vaquero y sus sueños de volver al hogar con sus ‘tres buenos compañeros, simplemente su rifle, su caballo y él’ mientras que “Cindy (‘oficialmente’ sobre el amor de un hombre por una mujer) se entiende, en el contexto en el que tiene lugar, como la respuesta ‘femenina’ al estamento ‘masculino’ de Dude. El amor del cantante por Cindy es expresado en términos casi exclusivamente

¹⁰⁸⁵ BREIVOLD, Scott: *Howard Hawks...*, op. cit., p. 181.

¹⁰⁸⁶ MCBRIDE, Joseph: *Hawks...*, op. cit., p. 145. A los comentarios de los críticos tachándolo de comercial por esta escena, Howard Hawks contestó, en una entrevista concedida a Peter Bogdanovich: “Solo digo que lo que pasa es que me gustan este tipo de cosas e intento hacerlas. Eso es todo. Creo que hace una Buena escena. Pienso que a la gente le gusta verla, y después de todo, estás haciendo espectáculo y entretenimiento [...] Me entretiene, y si a mí me entretiene, normalmente encuentro que entretiene a otras personas. Eso es así. No le presto mucha atención a los críticos”. Citado por BOGDANOVICH, Peter: *Who the devil...*, op. cit., p. 304.

pasivos”¹⁰⁸⁷. A ello se añaden los sentimientos de un Dude recuperado. Tumbado tranquilamente, con el sombrero bajo, cigarro en mano y cantando ociosamente una canción puramente cowboy que ya no habla del pasado, sino de un sueño futuro. Otro punto de vista podría ser el del Viejo y el Nuevo Oeste. El Oeste del cowboy, representado por el Dude maduro y el Oeste del country-pop del joven Colorado.

En cuanto a la melodía, “Rio Bravo” presenta una línea ondulante que transmite ese fluir del río del que habla. Un fluir al que contribuye la continuidad que solo es perturbada por pequeños cambios de figuración en los compases finales de cada estrofa, donde el río –alter ego de la melodía- encuentra más obstáculos. Unos obstáculos que la letra nos presenta en forma de cuestión: “I wonder as I wonder by the river” o “I wonder where”. Por su parte, “My rifle, my pony and me” se compone de una introducción y la parte principal, siendo la primera más irregular en cuanto a ritmo y figuración. Ambas están separadas por dos silencios de negra que rompen la continuidad, que se reanuda en el siguiente compás con una nueva aparición de la tónica que concluyó la introducción. Y ambas progresan continuamente en torno los grados I, III y V. Progresión básica y corriente corriente de la música western. (Fig. 7.38 y 7.39).



The sun is sinkin' in the west,
The cattle go down to the stream.
The Red wing settles in her nest,
It's time for the cowboy to dream.



Purple light in the canyon,
That's where I long to be.

¹⁰⁸⁷ WOOD, Robin: *Rio Bravo*. Vol. 72, *Bfi Film Classics*. British Film Institute, London, 2003, pp. 73-75.

With my three good companions,
Just my rifle, pony and me.

Gonna hang my sombrero,
On the limb of a tree.
Comin' home, sweetheart darlin',
Just my rifle, pony and me.

Whippoorwill in the willow,
Sings a sweet melody.
Riding to Amarillo,
Just my rifle, pony and me.

Figura 7.38: Introducción y primera estrofa de la canción “My rifle, my pony and me” de *Río Bravo* (1959). Fuente: transcripción propia.

Las canciones –y la música en general- hacen de Dude el verdadero protagonista de la película. El amor y la superación unen sus significados, como las características más apegadas al cowboy de todas las canciones de Tiomkin unen su música. El paso del tiempo nos dará las pistas: tras preguntarse por qué (“I wonder why”), el mal de amores dará paso a la amistad (“my three good companions”), y esta, a su vez, al avance (“rolls along”). Es tiempo de soñar para el cowboy... al ritmo de la música.



Figura 7.39: La tranquilidad y el tono de superación que desprende la canción “My rifle, my pony and me” se extiende a la secuencia en la que Dude canta mientras se da una ducha. Antes, ni siquiera se lavaba.

Hoy no podemos entender *Río Bravo* sin su música, especialmente sin estas dos canciones. Sin embargo, la lectura del guion, tanto del primer borrador como del

definitivo, da una idea bien diferente de lo que conocemos. Una idea que, pese a todo, no nos sorprende, pues se trata de la concepción de la música en base a una *title song*.

El título original de la película: *A bull by the tail*¹⁰⁸⁸, lo era también de la canción que cantaba Colorado en la cárcel¹⁰⁸⁹. La descripción de la escena que puede leerse en el primer guion especifica: “Colorado está cantando una canción sobre un hombre con un toro cogido por el rabo, que cayó en una refugio para ciclones y estuvo allí hasta que llegó ayuda”¹⁰⁹⁰. Escena que se repite de forma exacta en el guion definitivo¹⁰⁹¹, confirmando la idea original de la *title song*. Tiomkin no hubiera tenido problemas en adaptarse a un sistema que venía utilizando durante toda la década. Diferente habría sido adaptar una canción a los elementos requeridos: un hombre con un toro cogido por el rabo que cae en un refugio para ciclones... quizás en referencia a Dude y su depresión a causa de la chica de la diligencia.

El 8 de septiembre, siete meses después de la versión definitiva del guion, aparecen noticias sobre el uso de dos canciones originales: “Rio Bravo” y “My rifle, my pony and me”¹⁰⁹². Con ellas la película no solo ganaría en calidad musical, sino también dramática, simbólica, y comercial. A ellas se unió más tarde la versión vocal de “Cindy”¹⁰⁹³, la cual serviría como exhibición del joven Ricky Nelson, cuya actuación principal fue adjudicada finalmente a Dean Martin.

7.2.2.6. “Follow the river” y “You can't get far without a railroad” (*La última bala*)

En *La última bala* se da un caso especial, ya que es el único western de Tiomkin en el que los dos temas centrales tienen mayor presencia en la diégesis, en forma de canción, que en su versión instrumental incidental. Ambas llevan letra de Ned Washington y son interpretadas, por expreso deseo del propio protagonista, por James Stewart y su acordeón¹⁰⁹⁴, y por un coro masculino en los créditos finales.

¹⁰⁸⁸ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Letter from Assistant Secretary of Warner Bros. to John Wayne. Apr 1, 1958.

¹⁰⁸⁹ Ya vimos que fue el propio Howard Hawks el que finalmente asignó la canción de la escena a Dean Martin.

¹⁰⁹⁰ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Estimating screenplay. Jan 30, 1958, p. 88.

¹⁰⁹¹ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Final screenplay. Feb 26, 1958, p. 96.

¹⁰⁹² USC, Warner Bros. Archive. Rio Bravo, Box 2, f. 1057. Telegram from Joe Mclaughlin to Peter Knecht. Sep 8, 1958.

¹⁰⁹³ USC, Warner Bros. Archive. Rio Bravo, Box 2, f. 1057. Telegram from Joe Mclaughlin to Helen Schoen. Dec 31, 1956.

¹⁰⁹⁴ Anthony Mann afirmaba que lo único que le importaba a James Stewart de aquel western era cantar. Véase MUNN, Michael: *Jimmy Stewart...*, op. cit., p. 235.

Ambas canciones tienen raíces comunes en cuanto a significado. La letra es clara en cada ocasión, teniendo como punto común el ferrocarril. Mientras “Follow the river” es un canto al paisaje y a cómo el nuevo medio de transporte se adapta a él, “You can't get far without a railroad” habla de las virtudes, ventajas y riqueza del mismo, máquina portadora de civilización allá donde llegue. Una segunda lectura nos lleva a reflexionar sobre el camino de la vida. Por ello la canción “Follow the river” se va a asociar de alguna forma con todos los personajes que vuelven a cruzarse en el camino de Grant (“Wherever you may be/ Follow the river back to me”). Y por ello su compañera va a ser la que lleve a Grant a revivir una situación similar a la de su infancia. Es entonces cuando entra la tercera lectura, de la cual no se hace eco la letra de forma literal. Se trata de una unión fraternal anclada en el recuerdo. En el de esas canciones aprendidas en la infancia y transmitidas de generación en generación. Esta referencia familiar recae sobre todo en “You can't get far without a railroad”, una canción que, según Grant, su padre les cantaba a él ya su hermano pequeño –ahora conocido como Utica Kid y metido a la mala vida de forajido- (Audy Murphy) para que se tranquilizaran cuando se peleaban. La escena en el *saloon*, en la que Grant la toca para Utica, provocando así su reflexión y posterior reconciliación, es enormemente simbólica en este sentido.



Follow the river,
 The river knows the way,
 Come to me, I pray, I miss you more each day.
 Follow the river,
 Wherever you may be,
 Follow the river back to my.
 Sometimes I feel like I could just pull the moon,
 And tear the sky apart.
 Does it's matter who full the moon,
 When you've an empty heart.

Figura 6.40: Canción “Follow the river” de *La última bala* (1957). Fuente: transcripción propia.

En términos musicales van a diferir en varios aspectos. “Follow the river” va a adquirir un carácter pausado y tranquilo, como el fluir del río al que canta, mientras que “You can't get far without a railroad” es una canción alegre, con un ritmo mucho más animado (*Allegro* y compás 4/4) que festeja la civilización, el gentío. Lo mismo se puede decir de la línea melódica: ondulada y continua la primera, y mucho más plana y con varias interrupciones la segunda, como la corriente del río y las vías del tren, respectivamente. Y de la instrumentación, que va a unir a ambas a través de la simpleza del acordeón –como acompañamiento en paralelo–, distanciándolas en majestuosidad, relevancia y transcendencia, a través de la versión coral de “Follow the river”. Pero en otros aspectos van a llevar ese simbolismo parejo del que hablamos, traspasado esta vez a la música. La tonalidad es mayor en ambos casos (Fa Mayor y Sol Mayor), pues ambas buscan el sentido positivo de la vida y su rumbo hacia un destino propicio. La regularidad de ritmo y fraseo, como el cauce del río y el caminar del ferrocarril. Pero en otros van a llevar ese parejo simbolismo traspasado a la música. La tonalidad es mayor en ambos casos (Fa Mayor y Sol Mayor), pues buscan el sentido positivo de la vida, y su rumbo hacia un destino propicio. Y el hecho de resolverse en la tónica, mediante un intervalo de quinta justa –muy explícitamente en la frase “Follow the river back to me”–, funciona como la cerrazón de un círculo vital donde lo más importante siempre vuelve, tras bajadas y subidas vitales, para llegar a su justo tiempo a las distintas estaciones de la vida (Fig. 7.40 y 7.41).

Pese a la insistencia de Stewart y a su carácter de estrella, las canciones no fueron un éxito comercial. El único sencillo que se editó como tal pertenece a las ediciones americana y australiana de Label Records de 1957, en la que “Follow the river” es versionada por The Lancers en estilo jazz¹⁰⁹⁵.

¹⁰⁹⁵ Aparte de ella, podemos encontrar la canción “Follow the river”, en su versión coral y orquestal, en el recopilatorio *The Film Music of Dimitri Tiomkin*, editado por Cinema Records en 1973 expresamente para los miembros de The Film Music Collector's society, es decir, sin pretensiones comerciales. La misma versión aparece en el recopilatorio *The Western Film World of Dimitri Tiomkin*, editado en 1988 por *Unicorn*. Por su parte, una versión cantada por Stewart de “You Can't Get Far Without a Railroad”, en la que se incluían los diálogos de la primera secuencia de la película, apareció en un recopilatorio editado en Alemania por la discográfica *Bear Family* con el título *Wandering Star*. Todo ello es indicador más que suficiente del poco éxito de las canciones en su momento. Véase la página web *Jimmy Stewart On The Air. The radio and recording career of actor Jimmy Stewart*. <http://www.jimmystewartontheair.com/night-passage-soundtrack-music/> (Consultada el 8/05/2016).



I was farmin' in Missouri, I was getting' tired of that.
 So I got myself a stachel and a stove pipe hat.
 And I headed for a station gonna travel all about.
 But there wasn't any station and I so found out.

You can't get far without a railroad,
 You can't get far without a railroad.
 It's gonna take you there and it's gonna take you back,
 Oh! You can't get far without a railroad.

Figura 7.41: Canción “You can’t get far without the railroad” de *La última bala* (1957). Fuente: transcripción propia.

7.2.2.7. “Settle down” y “On to Missouri” (*Río Rojo*)

No podemos olvidar en este apartado las canciones de *Río Rojo*. No solo constituyen el precedente directo de las *title songs* de los cincuenta, sino que una de ellas fue el origen de la famosa “My rifle, my pony and me” de *Río Bravo*¹⁰⁹⁶. Nos referimos a “Settle down”, el tema que abre la película y que alude a la relación de los dos protagonistas. A diferencia de la versión más conocida –en Mi bemol Mayor y cantada en compañía de una guitarra y una armónica–, “Settle down” se presenta en La bemol Mayor, con una instrumentación importante en la que destacan las trompas –a modo de llamada del ganado– y la sección de cuerdas, además del añadido del acordeón y el banjo; y cantada de forma coral por los hombres de Jester Hairston. Estos

¹⁰⁹⁶ Howard Hawks recordaba la anécdota de la siguiente manera: “Esta canción fue escrita por Dimitri Tiomkin para *Río Rojo* tras una llamada urgente. No llegó a tiempo, por lo que tuvimos que utilizar otra pequeña canción cowboy en esa película. Yo dije, usaremos algunos fragmentos aquí y al mantendremos como canción para más adelante. La recordamos y cambiamos las palabras y la usamos en *Río Bravo*. Una fantástica canción. Fue muy popular en Europa y cosechó mucho dinero”. Citado en BOGDANOVICH, Peter: *Who the devil...*, op. cit., p. 305.

elementos aportan la grandeza y la épica de la que carece la versión de *Río Bravo*, unificándola con el resto de la banda sonora -una unión de la carece aquella-, y aportando un sentido de tumulto y compañerismo muy acorde con la labor de estos hombres. Características similares -modo mayor, orquesta y coro- encontramos en “On to Missouri”, tema totalmente asociado a la mítica del vaquero como transportista de ganado (Fig. 7.42 y 7.43).

Ambas son canciones de composición simple -ritmo y fraseo regulares a base de la repetición de una misma figura, y progresiones melódicas básicas-, cuyo principal problema es la difícil escucha de la letra, de modo que se pierde gran parte del significado contenido en las palabras de Frederick Herbert. Se intuye, sin embargo, que las dos hablan de la aventura de transportar el ganado. Una tradición que tenía sus propias canciones, y de las que Tiomkin se hace eco en varios elementos: los títulos, la letra, y la llamada del ganado incorporada en “On to Misosouri”: “A Kum a yip pa ki yi yay”; en alusión directa a la más famosa de las canciones de este tipo: “Whoopee ti yi yo (Get along, Little doggies)”¹⁰⁹⁷.

Ninguna de las canciones fue comercializada. Pero Tiomkin, en otro claro antecedente de sus posteriores *title songs*, consideró “Settle down” como propiedad comercial. Quedan como testimonios dos partituras, iguales pero con título diferente, registradas en 1948 (Theme from the motion picture *Red River*, y Song from the motion picture *Red River*, respectivamente)¹⁰⁹⁸.



Figura 7.42: Fotograma de *Río Rojo* (1948). El ganado cruzando el río antes de entrar en Missouri.

¹⁰⁹⁷ KALINAK, Kathryn: “Scoring the West...”, op. cit., p. 160.

¹⁰⁹⁸ Ibidem, p. 162.

Settle down, little doggies
 This is home for tonight
 Settle down, little doggies
 We'll be travelin' soon as it's light.



The nights are so long and the days are so weary
 Ride slow boys the sun's high above
 With a yippa Kiya, we'll be plodding all day
 Oh, we'll be in Missouri someday.

Figura 7.43: Arriba, letra de la canción “Settle down”. Abajo, canción “On to Missouri” de *Río Rojo* (1948). Fuente: transcripción propia.

7.2.2.8. “The girl” y “Calvary march” (*Retaguardia*)

De todos los westerns de Tiomkin, los únicos que no llevan una canción original asociada, ni cinematográfica ni comercialmente hablando, son aquellos que tratan más específicamente el tema de la Guerra Civil –paradójicamente, un conflicto lleno de canciones–: *Drums in the Deep South*, *El último baluarte* y *Retaguardia*. Sin embargo, Tiomkin, fiel a su espíritu, compuso dos canciones para uno de ellos: *Retaguardia*. Así lo confirman las dos partituras archivadas bajo el nombre de “Masters-Songs” en el Archivo de Warner Bros. de la USC. La primera de ellas, “The girl”, se corresponde con el tema de Martha, mientras que la otra lo hace con “Calvary March”, tema con el que comparte título¹⁰⁹⁹; además de una lista con el nombre de varios cantantes propuestos por el departamento musical, entre los que se encuentran: Chester Jones, Lloyd Stone o Bob Stevens, entre otros¹¹⁰⁰.

“The girl” presenta muchas de las características propias de las canciones románticas de Tiomkin, que tratamos en el apartado siguiente: tonalidad mayor, tempo

¹⁰⁹⁹ USC, Warner Bros. Archive, *The Command*, 189, f. 1912. Masters-Songs.

¹¹⁰⁰ USC, Warner Bros. Archive, *The Command*, Music Box *The Command*, f. 1052B. Music Department requisition, Dec 10, 1953.

Moderato o arpeggios con predominio ascendente. No obstante, se observan detalles interesantes que no aparecen en otras canciones del compositor, como el breve cambio de compás al inicio y bastantes notas cromáticas.

Pero quizás la más interesante sea “Calvary march”. La canción está dedicada “a la inmortal Caballería de los Estados Unidos”, teniendo como fuente principal el “Himno de la batalla de la República”, himno oficial de las tropas de la Unión. Tiomkin toma las cadencias principales del estribillo de aquella (“Glory, glory hallelujah”), utilizando una figuración similar durante toda la canción, donde destaca el módulo formado por negra-corchea con puntillo-semicorchea (Figs. 7.44 y 7.45).

Ninguna de las partituras está acompañada de letra, la cual habría ampliado el simbolismo de las mismas, incrementado la importancia de la primera –cuyo tema incidental ocupa una posición bastante secundaria en la banda sonora–, y dando un sentido mayor de patriotismo a la segunda. Tampoco, al igual que la banda sonora –constituida por leitmotifs puros–, presentan un carácter narrativo acusado. Aunque comparten tonalidad (Re Mayor), lo cual les otorga un carácter unitario. Aun así, constituyen un testimonio importante que amplía la colección de canciones western de Tiomkin, y rechaza la hipótesis inicial de la ausencia de canciones en los westerns de tema bélico.

The image displays a musical score for the piece "Calvary march" in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is written on a single treble clef staff and is divided into seven systems. The first system contains measures 1 through 5, the second system measures 10 through 15, the third system measures 20 through 25, the fourth system measures 30 through 35, the fifth system measures 40 through 45, the sixth system measures 50 through 55, and the seventh system contains measures 55 through 58. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and dotted eighth notes, with a prominent use of chromaticism. The key signature is G major, and the time signature is 2/4. The score concludes with a final cadence in measure 58.

Figura 7.44: Canción “Calvary march” de *Retaguardia* (1954). Fuente: transcripción propia.



Figura 7.45: Estribillo del “Himno de la batalla de la República”, música de William Steffe (1856) y letra Julia Ward Howe (1862). Fuente: transcripción propia.

PELÍCULAS CON MÁS DE UNA CANCIÓN				
Título	Tempo	Matiz dinámico dominante	Tonalidad	Compás
La gran prueba				
Friendly persuasion	Lento	<i>pp</i>	Do m	4/4
Indiana holliday	Polka tempo	<i>f</i>	Fa M	2/4
Mockingbird in the willow tree	Polka Tempo	<i>p</i>	Do M	3/4
Marry me, marry me	Polka Tempo	<i>mp</i>	Si b M	3/4
Coax me a little	Allegro	<i>pp</i>	Fa M	4/4
El Álamo				
The Green leaves of summer	Moderato	<i>p</i>	Mi m	6/8
Ballad of the Alamo	Brightly	<i>f</i>	Sol M	2/4
Tennessee babe	Lento	<i>pp</i>	Mi b M	4/4
Here’s to the ladies	Allegro	<i>p</i>	Si b M	4/4
Gigante				
This then is Texas	March Tempo	<i>f</i>	Do M	2/4
Jett Rink ballad	Moderato	<i>p</i>	Mi b M	4/4
There's Never Been Anyone Else But You	Lento	<i>pp</i>		
Duelo al sol				
Duel in the sun	Lento	<i>p</i>	Do M	2/4
Headin’ home	Moderato	<i>p</i>	Mi b M	4/4
Río Bravo				
Rio Bravo	Moderato	<i>pp</i>	Si b M	2/4
My rifle, my pony and me	Moderato	<i>p</i>	Mi b M	4/4
La última bala				
Follow the river	Lento	<i>pp</i>	Fa M	4/4
We can’t get far without a railroad	Allegro	<i>p</i>	Sol M	4/4
Río Rojo				
Settle down	Moderato	<i>ff</i>	La M	4/4
On to Missouri	Andante	<i>ff</i>	Fa M	3/4
Retaguardia				
The girl	Moderato	<i>pp</i>	Re M	4/4
Calvary march	Marcha	<i>ff</i>	Re M	2/4

Tabla 7.2: Características de las canciones de aquellos westerns para los que Dimitri Tiomkin compuso más de una. Fuente: elaboración propia.

Analizadas las canciones de estos westerns, podemos sacar algunas conclusiones:

1. Carácter narrativo: a través de los contrastes rítmicos, armónicos y melódicos, así como de la letra, las diferentes canciones de una película hablan de diferentes

personajes, temas o situaciones, complementándose en cuanto a simbolismo, significado y evolución, de tal forma que son capaces de contar la historia por ellas mismas.

2. Paul Francis Webster: todas estas canciones, excepto las de *La última bala y Retaguardia* –de cuyas canciones no se conoce letra- fueron escritas por él, lo cual confirma–al menos en el caso de los westerns de Tiomkin- que fue un letrista mucho más prolífico que Ned Washington. Además, en comparación con las canciones de aquel, que acumulaban todo el simbolismo en una sola letra, las de Webster se presentan en grupo, conectadas entre sí en variedad de significados. Esta circunstancia, que podía llevar al equívoco de confundir mayor cantidad con menor calidad, no es sin embargo más pobre por su mayor dispersión. Los premios, nominaciones y ventas lo confirman.


3. Conexiones: las canciones de una misma película -aun teniendo diferente carácter- suelen estar conectadas por algún elemento musical: una figura o motivo repetido, un mismo modo, una cadencia similar o una textura semejante. En el caso de *Retaguardia*, la conexión se da únicamente en la tonalidad.

4. Diégesis: una o más de las canciones de la misma película se presentan de forma diegética. Normalmente las más alegres y animadas, o las de menor importancia relativa, como es el caso de: “Here’s to the ladies” y “Tennessee babe” de *El Álamo*, “Indiana holliday” y “Marry me, marry me” de *La gran prueba*; o “My rifle, my pony and me” de *Río Bravo*.

7.2.3. Canciones románticas

7.2.3.1. “Stranger are the ways of love” (*The young land*)

Una de las canciones menos conocidas, pero que reportó una nueva nominación para Tiomkin y Ned Washington nueve años después de *Solo ante el peligro*, es la que funciona como tema principal, y *title song*, en la película *The Young land*. Una producción de presupuesto considerable –fue protagonizada y producida por los hijos de dos grandes del western: John Ford y John Wayne-, pero de mediocre resultado, la cual tuvo la suerte de contar con Tiomkin para componer una banda sonora de la que solo destaca esta canción, y no demasiado.

En los créditos iniciales, la melodía se presenta sobre un ritmo de galope () a base de caja china y guitarra, intercalando breves intervenciones de las cuerdas al final de cada estrofa. Mientras que en los finales, la figura en ostinato varía (

♪♪♪ ♩) y es sostenida por la caja china, estando la melodía acompañada en todo momento por las cuerdas, y terminando con un *tutti* orquestal. La línea melódica se mueve entre la tercera y la quinta del acorde –la tónica aparece en el bajo en la transcripción para piano-¹¹⁰¹, con saltos de sexta y octava que se desvían de la tendencia de las canciones románticas a mostrar líneas melódicas suaves (Fig. 7.46). La canción se mantiene dentro del estilo western gracias a la base rítmica, típica de las canciones cowboy ya que, en general, bebe de la balada pop romántica. Ambos estilos están justificados. El primero, por tratarse de una película del Oeste, y el segundo, por la audiencia a la que va dirigida, cuya media de edad es relativamente baja, dados los protagonistas y la historia que se cuenta, y el tipo de música que esta escuchaba, ya que se escribió en plena efervescencia del pop y el rock.



A rainbow colors, the autumn sky.
 So over pow'ring, you want to cry.
 Yet no one sees it but you and I.
 Strange are the ways of love.

Figura 7.46: Primera estrofa de la canción “Stranger are the ways of love” de *The Young land* (1957).
 Fuente: transcripción propia.

La voz la puso Randy Sparks, un cantante, como el resto del equipo principal de la película, que no llegaba a los treinta años –en concreto, tenía 26-, quien había interpretado el tema que abría los créditos *Camino del odio* de (Arthur Ripley, 1958) y empezaba por aquellos años una carrera en solitario¹¹⁰². Su estilo y su timbre de voz

¹¹⁰¹ RUSS, Patrick; HENNING, Paul y SHERK, Warren M: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., pp. 162-164.

¹¹⁰² Su primer LP, *Randy Sparks*, fue editado por Verve Records en 1958. Tras esta primera incursión en el cine participaría, también como cantante, en *Duelo en el barro* (Richard Fleischer, 1959) o *The big night* (Sidney Salkow, 1960). Posteriormente compondría las bandas sonoras de cuatro películas: *La furia de los cobardes* (George Marshall, 1964), *Hang your hat on the wind* (Larry Lansburgh, 1969), *How Do I Love Thee?* (Michael Gordon, 1970) y *Angel unchained* (Lee Madden, 1970). Véase “Reviews of the new pop records”. *Bilboard*, May 26, 1958, p. 37; y perfil del artista en IMDb <http://www.imdb.com/name/nm0817029/> (Consultada el 21/11/2016).

encajan a la perfección con la dirección que en todo momento parece querer llevar la producción. Se asemeja, además, al tipo de timbre que Tiomkin busca para las canciones románticas.

Pese a la nominación al Oscar, la canción no tuvo éxito comercial. La película no tuvo una gran acogida ni una gran distribución. Quizás por ello, y porque el cantante estaba en los inicios de su carrera, la canción no tuvo el éxito comercial que se espera de Tiomkin.

7.2.3.2. “Pretty little girl with the yellow dress” (*El último atardecer*)

Tiomkin escribió solo una canción. El resto de la banda sonora de *El último atardecer* (Robert Aldrich, 1961) pertenece a Ernest Gold. Después de unos años repletos de trabajo, durante aquel 1961 Tiomkin tan solo participó en *Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson), *Ciudad sin piedad* (Gottfried Reinhardt) y cuatro episodios de *Gunslinger*. Al año siguiente, problemas de salud -incluida una operación de ojos- le mantuvieron alejado del cine, circunstancia que intervino en la disminución progresiva del trabajo tras un atareado 1960. Por ello, en *El último atardecer* se limitó a la canción. Aun así, Tiomkin debió de caer en gracia al director, que no paró hasta convencer a los productores de que lo contratasen para su siguiente película, *Sodoma y Gomorra* (1962)¹¹⁰³.

No se trata de una *title song*, sino de una canción asociada con Brent O'Malley (Kirk Douglas), que aparece tanto de forma diegética como incidental –silbada y cantada por él mismo- (Fig. 7.47), y que basa su importancia dentro de la banda sonora en servir de motivo a uno de los principales conflictos morales de los personajes y alzarse como tema final. El aire romántico contrasta con la atmósfera crepuscular de la

¹¹⁰³ Acerca de esta película, cuya música finalmente compondría Miklós Rózsa, el director Robert Aldrich cuenta una curiosa anécdota: “Quería que Tiomkin compusiera la música. Bien, ellos no quería gastar dinero y querían un compositor americano, etc. Pero yo mantuve que Tiomkin sería genial y finalmente los convencí. Tiomkin fue contratado por una fortuna. Vino a Roma a ver la película y se sentó en la sala de montaje. Cuando llegamos al último rollo yo podía sentir que él no estaba totalmente contento, me acerqué y me dijo ‘No creo en la idea’. Yo dije, ‘¿Qué quieres decir con eso? ¿Qué no te gusta?’ Él dijo, ‘No me creo que ella se convierta en sal’. Yo perdía la cabeza. Finalmente me levanté, me puse el abrigo y salí de la sala. Él dijo, ‘¿Dónde vas?’ ‘¿Qué puedo hacer? ¿Qué puedo decir? No puedo hacer nada, no creo en ello’. Yo le pregunté, ‘¿Qué demonios tendría que hacer? ¿Refilmar, reescribir la Biblia? ¿No crees en la idea! ¿Cómo demonios voy a combatir eso?’. Tuvimos una despedida muy desagradable en la sala de montaje. Finalmente me fui con una palabra de cuatro letras. ¡Y lo gracioso [...] es que ambos acabamos en el mismo avión hacia París! El sentado al final del pasillo y yo mirando en una dirección y él en otra. Por supuesto, yo estaba furioso, pero luego, tú sabes, después de dos o tres meses, era gracioso”. Citado por ARNOLD, Edwin T: *Robert Aldrich: interviews*. University of Mississippi Press, Jackson, 2004, p. 18.

historia, aportado chispas brillantes que se destacan en un fondo oscuro, como el traje amarillo de Belle (Dorothy Malone) que viste su hija Missy (Carol Lynley) sobre la noche del Oeste. Sobresale la forma en la que se concibe la línea melódica: ascendente en las frases que crean esperanza (“When you’re gonna kiss”¹¹⁰⁴), y descendente en las realistas (“You hurt to me”¹¹⁰⁵). Junto a ello, la ruptura de la continuidad en el compás 9, a través del vacío creado por el silencio de tres tiempos, al colocarse entre las frases: “You hurt to me” y “I intend to keep on asking”¹¹⁰⁶, se alza como un instante de confianza y fuerza en el amor. Aunque finalmente es la realidad la que triunfa, obligando a aquel que pone voz a que vuelva a la tierra –a la tónica- tras sus sueños de amor, quedándose solo con el recuerdo de ese pequeño vestido amarillo. Un bonito recuerdo adornado con la ayuda del vibráfono, símbolo de la chica del vestido amarillo, casi una niña (Fig. 7.48).



Figura 7.47: Brendan O'Malley (Kirk Douglas), un vaquero misterioso silbando “Pretty Little girl with the yellow dress” a su llegada a la casa de los Breckenridge, en *El último atardecer* (1961).



Pretty little girl with the yellow dress

¹¹⁰⁴ “Cuando vas a besar”.

¹¹⁰⁵ “Me haces daño”.

¹¹⁰⁶ “Me haces daño” y “Tengo la intención de seguir preguntando”.

When you're gonna gift you heart to me
I intend to keep on asking
Untill you answer yes
Pretty little girl, in the pretty little yellow dress.

I looked I saw you standing there
Like fire glow on a wandrin' stare
So young you would so proud so fair
With a candle light to bright your hair

Pretty little girl with the yellow dress
When you're gonna kiss you hurt to me
I intend to keep on asking
Until you answer yes
Pretty little girl, in the pretty little yellow dress.

Figura 7.48: canción “Pretty little girl with the yellow dress” de *El ultimo atardecer* (1961). Fuente: transcripción propia.

Pero la historia de esta canción no termina aquí, pues entre los papeles de Tiomkin en USC, escondida entre los materiales de *Los que no perdonan*, hemos encontrado una carpeta con material original de la misma, conteniendo un boceto original con el título “Cassidy’s song”, una versión aproximada de la letra y un extracto del guion de la película concerniente a una escena en la que la canción aparece de forma diegética¹¹⁰⁷.

Varios son los cambios que se observan respecto a la versión definitiva. El más llamativo es el título, “Cassidy’s song”, el cual hace referencia al personaje de Kirk Douglas, Brendan O’Malley, que en la novela original de Howard Rigsby, *Sundown at Crazy Horse*, llevaba el nombre de Cassidy. Este detalle, en principio insignificante, aporta cierta personalidad a la canción, que de esa manera queda acogida al emisor (Cassidy-O’Malley), su psicología y emociones. Una personalidad que el título “Pretty Little girl with the yellow dress” difumina, al traspasar la propiedad de la misma al receptor (una chica con un vestido amarillo), sin definir un propietario concreto de cuyo corazón y vivencias habría salido.

El segundo cambio lo encontramos en la letra. Un cambio importante en cuanto a que está directamente relacionado con la melodía. Se trata de la distribución de las frases. Mientras que se mantiene en las estrofas –tres en este caso-, varía claramente en el estribillo, el cual se ve reducido de cinco a cuatro frases, presentado, a partir de la segunda, diferente número de sílabas que en la versión definitiva. En él, las intenciones masculinas se ven reducidas a la frase “Remember I’m the fellow ___ yes! ___”, lo cual

¹¹⁰⁷ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Unforgiven, Box 5. Song info.

resta insistencia para caer en la espera y la conformidad. Ello, unido a la repetición por triplicado de la frase “Pretty little girl in the yellow dress”, acaba por componer un estribillo bastante menos rico que el definitivo¹¹⁰⁸.

El tercero y más importante reside en la melodía (Fig. 7.50)¹¹⁰⁹. Esta respeta elementos como la anacrusa de dos tiempos en forma de cuatro corcheas y la mayor parte de las cadencias principales. Sin embargo, presenta diferencias importantes como la tonalidad en Re Mayor, la menor duración de las notas a final de frase, o el salto de novena en el primer compás, poco común en las canciones de Tiomkin.

El extracto del guion –dirigido a Mr. Tiomkin- no es menos interesante¹¹¹⁰. En él, además de la letra –que califica de aproximada-, aparece información importante relativa a la composición de la canción. En la descripción inicial de la escena –en la que Cassidy canta la canción a Missy- se especifica el estilo en el que debe componerse y la forma en la que debe cantarse: letra y melodía deben estar escritas en un estilo similar al de una balada del siglo XIX, y la canción debe interpretarse a la manera de Burl Ives en su tema “Blue tail fly”¹¹¹¹. Dichas consignas se cumplen con creces en la versión definitiva.

Letra y música se adhieren a la perfección al estilo de la balada folk americana del siglo XIX, como podemos comprobar al compararla con las características dadas por Norm Cohen para la balada folk americana del siglo XIX¹¹¹²:

-Descripción de eventos que ya han ocurrido: la historia de la canción está contada en pasado –looked, saw, were-.

-Habla de sentimientos y emociones más que de acción: la canción cuenta lo que sintió el chico desde que vio a la chica, describiendo su belleza.

-El héroe de la canción es un sujeto pasivo, incluso una víctima: el chico ruega y desea que la chica sea suya. Es víctima de su amor, pero no hace más que esperar y rezar porque algún día se cumpla.

-Sirvieron de inspiración a las baladas Hillbilly de 1920-1940, escritas expresamente con intención comercial: la canción, como todas las tradicionales del western, tenía sus antecedentes en dichas décadas, y estaba concebida con intención

¹¹⁰⁸ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Unforgiven, Box 5. Song info.

¹¹⁰⁹ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Unforgiven, Song info, Box 5. Pencil sketch by Dimitri Tiomkin.

¹¹¹⁰ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Unforgiven, Box 5. Song info.

¹¹¹¹ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Unforgiven, Box 5. Song info.

¹¹¹² COHEN, Norm: *Folk music: a regional exploration*. Greenwood Press, Westport, 2005, pp. 28-29.

comercial. El hecho de que sea Tiomkin y no Ernest Gold el autor de la misma corrobora este último aspecto.

En cuanto a la última condición, la de que fuera interpretada al modo de Burl Ives en “Blue tail fly” –esto es: casi a modo de narración, lento, con pausas frecuentes y poniendo un énfasis especial en la expresión y la vocalización-, se observa claramente en la escena definitiva de la película, en la que Kirk Douglas cumple a la perfección con dichas consignas.

Un último aspecto que se extrae del guion afecta a la interpretación diegética de la misma en dicha escena. El guion especifica que es Cassidy el que canta acompañándose de una guitarra, mientras que finalmente Kirk Douglas se limitó a cantar, mientras que dos mexicanos tocaban la armónica y la guitarra. En este sentido cabe destacar que son los mexicanos los que proponen la canción de forma improvisada en el momento en el que O’Malley saca a bailar a Missy, enfundada en su vestido amarillo, siendo entonces cuando O’Malley empieza a cantar (Fig. 7.49). Esta circunstancia reafirma lo que ya comentamos en referencia al cambio de título de la canción. Al no salir de terceras personas, pierde efecto en relación con el protagonista. Aunque en cierto sentido le otorga la misma pasividad que al chico de la canción.



Figura 7.49: Brendan O'Malley (Kirk Douglas) cantándole la canción “Pretty Little girl with the yellow dress” a Missy (Carol Lynley) en *El último atardecer* (1961).



Pretty Little girl in the yellow dress
 Pretty little girl in the yellow dress
 Remember I'm the fellow ____ yes! __
 Or the pretty little girl in the yellow dress!

I looked and saw you standing there
 Like fire-glow on a winding star,
 So young you would, so proud, so fair
 With a candlelight to preen your hair.

Figura 7.50: Boceto original de la canción “Cassidy’s song”, y versión aproximada de la letra. Fuente: transcripción propia.

7.2.3.3. “Quand Je revê” y “The big sky” (*Río de sangre*)

Otra rareza dentro de la producción de Tiomkin es esta canción en francés, cuyo idioma está justificado por el contexto de la historia y el realismo que el director Howard Hawks daba siempre a sus películas. Para ello, el compositor contó con un letrista especialista, Gordon Clark, quien ya había trabajado anteriormente en el cine, escribiendo la letra de la canción “Viens chercher ton baiser”, del western *Beauty and the bandit* (William Night, 1946).

La canción es interpretada por el acordeonista francés La Badie (Henri Letondal), quien acompaña los cantos de un compañero, en un momento de descanso en el campamento. Según uno de los hombres de la expedición, se trata de antigua canción francesa que habla de un hombre que se siente solo sin su mujer, sin su amor, y sueña

con ella¹¹¹³. Poco antes, Jim (Kirk Douglas) reflexionaba sobre lo importantes que son las mujeres, y sobre que los hombres no se dan cuenta hasta que están lejos –algo muy común en el Oeste-. La canción remata el significado de sus pensamientos, amoldándose la melodía a la letra de la forma a la que Tiomkin nos tiene acostumbrados. De tal manera que los sueños parecen flotar tranquila y esperanzadamente en el aire a la vez que asciende la melodía por grados conjuntos, retornando a la realidad al darse cuenta de que solo era eso, un sueño. Así mismo, la conclusión II-I-VI-I es muy característica de la música western (Fig. 7.51).



Quand je revê, quand je revê
 J'ai mes l'evres sur les l'evres mon coeur bat
 Pour toi mon amour.

Quand l'soleil me revê veille
 Du bon heur que je sens avec toi
 Je suis tell'ment seul

C'est toi ma mie, mon songe, ma promesse
 Ton amour por tou jours
 Dans mon revê je te verai nuit et jour
 Je t'aime quand je revê.

Figura 7.51: Primera estrofa de la canción “Quand Je revê”, de *Rio de sangre* (1952). Fuente: transcripción propia.

¹¹¹³ Concretamente dice: “Es una canción muy antigua, señor. Habla de un hombre que se siente solo sin su mujer. Cuando él sueña, siente sus labios en los suyos. Mayormente habla de que se siente muy solo sin su amor”.



Figura 7.52: La Badie tocando “Quand je revê” en *Río de sangre* (1952).

Tiomkin también escribió el tema principal de la película en forma de canción, con el título “The big sky” y letra de Stan Jones (Fig. 7.53). Si bien es un tema que, como su homónimo incidental, está relacionado con el paisaje, no deja de ser un canto romántico a la naturaleza, que ocupa el primer lugar en la escala de valores del hombre, por encima de la mujer. Sería, pues, una canción antónima a la anterior: “Man may have a woman/ But a woman may find/ It’s the big sky no her that he loves”¹¹¹⁴. Aun así, mientras que la versión incidental consigue transmitir toda la belleza y grandeza del paisaje, la canción, de extraño fraseo, no llega a culminar su potencial conexión con el hombre aventurero del Oeste.



God made a woman,
 God made a man,
 And he made the big sky above.

¹¹¹⁴ “Un hombre puede tener una mujer/ Pero una mujer puede darse cuenta/ de que es el gran cielo y no ella lo que él ama”.

Man may have a woman,
 But a woman may find
 It's the big sky no her that he loves.
 A man needs a mate so they tell me,
 But a mate ain't got something I need,
 So give me the big sky I'll wonder
 Be true to the rover's creed.
 Now a man who loves the horizon,
 With the big sky in it hangin' above.

Figura 7.53: Primera estrofa de la canción "The big sky", de *Rio de sangre* (1952). Fuente: transcripción propia.

7.2.3.4. "Wait for love" (*Ansiedad trágica*)

Ansiedad trágica no es precisamente un western romántico. Como casi todo western, tiene un pequeño matiz, pero principalmente es una historia de redención, cuya fuente principal es *Raíces profundas*. Es más, la melodía de esta canción no es otra que la del tema principal, un tema que comienza con un intenso *fortissimo* de la orquesta al completo, y que alude a esa búsqueda de absolución para con uno mismo y para con la sociedad. Es extraño, pues, descubrir que detrás de él se encuentra una canción romántica. Aunque sea de un romanticismo desesperado y a punto de perder toda esperanza.

En ella encontramos de nuevo el salto de cuarta ascendente (V-I) que ya hemos visto al inicio de otras canciones y que destaca como una característica de la música western. Construyéndose la melodía a través de la adaptación del motivo inicial por cambio de nivel (Fig. 7.54).

La canción no conoció ninguna versión comercial hasta el año 2015, cuando la discográfica Volta music editó la compilación *Dimitri Tiomkin Anthology*, donde esta canción es interpretada por Darice Cooper.



Don't throw your heart away, wait for love!
 There'll be another day, wait for love!
 For ev'ry lonely heart in this world
 There is a counterpoint somewhere.

Love's worth the wait for, worth each tear.
 Though some forgotten door, she'll appear.
 Wait for that special one you're dream of
 Never through your heart away, wait for love!

Figura 7.54: Canción “Wait for love” de *Ansiedad trágica* (1956). Fuente: transcripción propia.

7.2.3.5. “The need for love” (*Los que no perdonan*)

El tema principal del western de John Sturges bien podía haber sido una *title song*, acoplándose a una banda sonora al más puro estilo Tiomkin. En otras películas, como es el caso de *Río Bravo*, la letra del tema principal solo se escucha brevemente al final. Pero en esta ocasión ni tan siquiera eso. Aun así, se conserva la versión con letra de Ned Washington. Una letra que hace alusión a los dos elementos fundamentales de la película, resumidos en el amor y en el personaje de Rachel (Audrey Hepburn): la necesidad de amor en el sentido romántico y pasional, y de amor por parte de su familia y entorno social. En ella aparece, además, el título de la película “the unforgiven”, un título que resulta mucho más adecuado a un western como este, perteneciente al subgénero psicológico, a lo que hubiera sido “The need for love”, de ser esta la *title song* (Fig. 7.55).

La canción fue versionada por The McGuire Sisters, siendo considerada por la revista *Billboard* una de las canciones con mayor potencial de ventas del momento¹¹¹⁵. Además, conoció una versión instrumental de parte de la orquesta de Don Costa, que también tuvo bastante éxito.



¹¹¹⁵ “The Billboard’s music popularity charts...POP RECORDS. Reviews of this week’s singles”. *Billboard*, April 11, 1960, p. 44.

The need for love is a need fundamental
The human heart has to know someone cares
The need for love that tender and gentle
Is more important than wordly affairs
And to the ones who are still unforgiven

Love is a food and they need every crumb
A thing that's treasured that can't be measured
Sometimes, hearts are driven into their own Little Shell
All the unforgiven and those who have loved too well

My need for you will continue
As long as there is a star, or a sky up above
There is no force in the world that's as strong as
The need for love
The need for love
The need for love.

Figura 7.55: Primera estrofa de la canción “The need for love” de *Los que no perdonan* (1960). Fuente: transcripción propia.

7.2.3.6. “Matamoros” y “Jamie” (*Dakota Lil* y *Una bala en el camino*)

Es importante no olvidar las canciones de *Dakota Lil* y *Una bala en el camino*, las cuales aluden indiscutiblemente al amor entre los protagonistas de las respectivas historias, aunque de forma diferente a las que venimos tratando. Ambas aparecen tanto de forma diegética como incidental durante la película, no siendo ninguna de ellas una *title song*.

“Matamoros” se escucha por primera vez en la voz de Dakota Lil, como una canción de *saloon*, que luego pasará a ser incidental para remitir al romance entre Dakota Lil (Marie Windsor) y Tom (George Montgomery). Es una canción de aire español, confirmado por las diferentes anotaciones de carácter (*Alla Gitana*, *Alla Flamenco*, *Sombre*, *Sensuale*), el modo frigio en re, la cadencia andaluza¹¹¹⁶, los melismas y el final en *Attacca*, rematado por la letra con un “¡Olé!” (Fig. 7.56)¹¹¹⁷. Escribir una canción de estas características no debió de ser muy complicado para un compositor que había estudiado con tanto ahínco a compositores como Ravel y

¹¹¹⁶ La cadencia andaluza es una estructura armónica propia del modo menor y del modo frigio que empieza en I y acaba en V, descendiendo el bajo por segundas diatónicas. Véase ROCA, Daniel y MOLINA, Emilio: *Vademécum musical. Metodología IEM*. Enclave Creativa Ediciones, 2006, p. 16

¹¹¹⁷ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Dakota Lil, Box 14. Song.

Debussy, dos franceses en cuya obra encontramos un importante componente español¹¹¹⁸.

The image shows a musical score for the first stanza of the song "Matamoros" by Dakota Lil (1950). The score is written in 4/4 time and consists of three systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a repeating rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system is marked "ALLA FLAMENGO". The lyrics are: "I've been around some, / It seared my heart some, / I've know the pangs of love. / I've had my hard times, / I've wished I'd die time, / Oh! _____ Till now."

I've been around some,
 It seared my heart some,
 I've know the pangs of love.
 I've had my hard times,
 I've wished I'd die time,
 Oh! _____ Till now.

Figura 7.56: Primera estrofa de la canción “Matamoros” de *Dakota Lil* (1950). Fuente: transcripción propia.

¹¹¹⁸ Ambos compositores compusieron piezas de claro sabor español. En cuanto a Ravel, la pieza clave en este sentido es “Hora española”, mientras que la tendencia españolista de Debussy fue alentada por Isaac Albéniz, tras cuya “Suite Iberia”, compuso su propia pieza titulada “Iberia” (1907). Véase GALINDO BENÍTEZ, María Yolanda: “‘Españolismo’, fuente de inspiración musical utilizada por compositores de diferentes países y épocas”. *Intermezzo*, 50, 2012, p. 9.

La letra de Maurice Geraghty habla de una mujer que ha conocido muchas veces el engaño, pero que encuentra esperanzas para seguir amando en Matamoros, una tierra de “pasión” donde el amor flota en el aire. Existen dos versiones diferentes, una de las cuales presenta ocho frases con diferente –normalmente mayor- número de sílabas¹¹¹⁹. Aunque el sentido de ambas es el mismo, la melodía habría sufrido cambios de haberse utilizado la segunda opción.

Por su parte, la canción de *Una bala en el camino* –conocida como “Jamie”¹¹²⁰, pero que nosotros vamos a llamar “Cally” ya que ese es el nombre de la protagonista- no aparece como canción –con letra de Mann Curtis- en la película. Sin embargo, podemos escucharla de forma diegética como un vals. Un estilo que además de retratar la inocencia, dulzura e imagen infantil de Cally (Jean Simmons), va a servir como aviso de su transformación de niña a mujer, cuando la canción incumba a esta y a Ed (Rory Calhoun)¹¹²¹.

La primera ha sido versionada recientemente por Whitney Kauffman en el disco homenaje *Dimitri Tiomkin Anthology*, editado por Volta Music en 2015, pero ya en su momento Tiomkin reservó los derechos de la música, lo cual delata su intención comercial en un temprano 1950. La segunda, aunque existen noticias sobre una posible versión cantada por Nat King Cole¹¹²², tan solo fue editada en versión instrumental¹¹²³.

CANCIONES ROMÁNTICAS				
Título	Tempo	Matiz din. dominante	Tonalidad	Compás
Duel in the sun	Lento	<i>p</i>	Do M	2/4
Matamoros	Andante	<i>p, sfz</i>	Re m	4/4
Quand Je Rêve	Moderato	<i>p</i>	Mi m	2/4
The big sky	Moderato	<i>p</i>	Si m	4/4
Jamie	Vals	<i>p</i>	Re b M	3/4
The girl	Moderato	<i>P</i>	Re M	4/4
There's never be anyone else but you	Lento	<i>p</i>	Do M	4/4
The Need For Love	Moderato	<i>p</i>	Si M	2/4
Friendly Persuasion	Lento	<i>p</i>	Do M	4/4
Wait For Love	Andante	<i>p</i>	Do m	4/4
Strange are the ways of love	Adagio	<i>p</i>	Sol M	2/4

¹¹¹⁹ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Dakota Lil, Box 14. Song.

¹¹²⁰ *Catalog of Copyright entries: third series*. Vol. 4, Part. 5, No. 1. *Published music January-June 1954*. The Library of Congress, Washington, 1954, p. 705.

¹¹²¹ Esta canción se tratará de forma más detallada en el capítulo 8.

¹¹²² “Nat Cole sings theme music in new film”. *Jet*, Mach 11, 1954, p. 62.

¹¹²³ En el LP *Movie themes From Hollywood*. Coral, 1955.

Pretty little girl with the yellow dress	Andante	<i>p</i>	Si M	4/4
---	---------	----------	------	-----

Tabla 7.3: Características las canciones románticas de los westerns de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

Todas estas canciones destacan por varios aspectos, los cuales también aparecen en otras canciones románticas de Tiomkin fuera del western, como por ejemplo: “Love like ours” de *Hombres*, “Wild is the wind” de *Viento salvaje* (George Cukor, 1960), “A heart must learn to cry” de *36 Horas* (George Seaton, 1965) o “So little time” de *55 días en Pekín*. Se trata de características bastante generales, muchas de las cuales se recogen también en la música incidental de tipo romántico. Son, por tanto, convenciones a las que todo compositor de la época debía atenerse. Aun así, se pueden observar algunos rasgos propios del estilo de Tiomkin.

1. Tempo lento (*Lento, Adagio*) o *Moderato*: que en combinación con notas de mayor duración dan lugar a melodías muy tranquilas. Excepto “Matamoros”, la alegre “Pretty little girl with the yellow dress” y la trágica “Wait for love”, donde el tempo es más rápido y la notación incluye un número mayor de corcheas o tresillos.

2. Matiz dinámico *piano*: en este sentido es interesante el caso de “Duel in the sun” y “Wait for love”, donde este matiz, en contraste con la enorme potencia de sus versiones instrumentales, hace que pierdan efectividad.

3. Tonalidades mayores: transmisoras de esperanza, alegría y amor. Con la única excepción de “Wait for love”¹¹²⁴.

4. Instrumentación simple: donde destaca una luminosa sección de cuerdas. La guitarra, instrumento fundamental del western, y el arpa, con su carácter delicado y femenino, no suelen faltar. Curiosamente, ninguna de ellas incluye coros.

5. Ausencia de cromatismo: pues estas canciones no buscan crear inquietud e incertumbre, sino todo lo contrario. En el caso de “Duel in the sun” y “Wait for love”, donde aparecen algunas notas alteradas, son la tragedia y la psicología de los personajes las que justifican este elemento¹¹²⁵; mientras que en “Matamoros”, las notas cromáticas vienen dadas por el tipo de composición.

¹¹²⁴ Es interesante, en cuanto al empleo de tonalidades menores para canciones románticas, el caso de Victor Young, cuyas canciones “Love letters” y “Johnny Guitar”, se presentan en Si menor y Do menor respectivamente. Respecto al segundo caso, Lucio Blanco expone: “En tono menor fue compuesta la célebre balada de *Johnny Guitar*, film que introducía la inseguridad como valor en el western poblado hasta entonces por héroes repletos de seguridad”. Véase BLANCO, Lucio: “Música...”, op. cit., p. 52.

¹¹²⁵ Otras canciones románticas de Tiomkin que incluyen esta característica son “So little time” y, sobre todo, “Return to paradise”, ambas de películas ambientadas en lugares exóticos, una de las cualidades que suele sugerir el cromatismo.

6. Continuidad: melódica, armónica, instrumental, etc., lo que incide aún más en el carácter tranquilo y amable de los temas.

7. Conclusión en la tónica: en todo final feliz, el final debe ser satisfactorio¹¹²⁶.

8. Líneas melódicas suaves y ondulantes: sin subidas ni bajadas bruscas. En este sentido es una excepción “The young lang”, donde encontramos saltos de más una octava, quizás por el carácter alegre y despreocupado del amor de juventud.

9. Pérdida de simbolismo de la letra en aquellas que solo presentan una versión comercial. La cuestión aquí es si ante esa poca filiación fueron excluidas de la película, o si la letra fue escrita posteriormente con las ventas como factor fundamental antes que por su relación total con el argumento.

Pese a tratarse de tres grupos diferenciados con características propias, es interesante tener una visión de conjunto. Así, del análisis de todas las canciones del western de Tiomkin podemos concluir:

1. Rango dinámico: la mayor parte de las canciones se presentan en *piano*, sin contrastes de intensidad significativos. Son aquellas que ponen el acento en una emoción exacerbada, o que están compuestas en un estilo especial, en las que se da un juego más complejo. Las primeras podemos dividir las principalmente en dos grupos: las que tienen alguna relación con el paisaje de forma simbólica e histórica: “Settle down”, “On to Missouri”, “This the is Texas”, “Follow the river”, “Rawhide” y “Gunslinger”; y las que buscan un sentimiento profundo y dramático: “Duel in the sun”, “Blowing wild” y “The Green leaves of summer”. En cuanto a las segundas, “Matamoros”, con continuos contrastes entre *sforzando* y *pianissimo* dentro del mismo compás, es el ejemplo más claro.

Dentro de las que se relacionan con el paisaje, hay que diferenciar entre las corales y las cantadas por Frankie Laine. Las primeras finalizan todas en un *fortissimo* acompañado por el *tutti* de la orquesta. Este matiz se extiende a la totalidad de “This the is Texas” y a gran parte de las otras tres canciones, incidiendo especialmente en los momentos clave, como el estribillo o una frase muy significativa. En cuanto a las interpretadas por Frankie Laine, es la voz del cantante la que proporciona principalmente el matiz, ayudada en su parte final por los coros y, en su caso, también

¹¹²⁶ Según Leonard Meyer: “Nuestro sentido de la conclusión es en parte producto de las formas habituales de relajación y reposo. Melódicamente hablando, la relajación está asociada con el descenso de la tensión que se produce a medida que las alturas son cada vez más graves, es decir, cuando una sucesión desciende hasta su final”. Véase MEYER, Leonard: *La emoción...*, op. cit., p. 153.

por el *tutti* orquestal, como ocurre en el fragmento de los créditos finales de “Gunfight at O.K. Corral” (Fig. 7.57).

El grupo que busca un sentimiento determinado utiliza los matices de forma más sutil, pues el objetivo no es tanto la grandeza como la profundidad. De esta forma, las canciones abren en *piano*. Matiz que se mantiene hasta el clímax de la canción -cerca al final- donde, sin llegar al *fortissimo* de las anteriores, se da un sentido más hondo a las frases correspondientes, normalmente en directa correspondencia con el asunto principal de la película. En cuanto a “Blowing wild”, es de nuevo al voz de Frankie Laine la que modula el matiz, estando en este caso apoyado desde el inicio por la orquesta y el coro.



Figura 7.57: Piano conductor score. Final de la canción “Gunfight at O.K. Corral” en los créditos finales de *Duelo de titanes* (1957). Fuente: PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin: a portrait*.

2. Figuras: todas las canciones están construidas a base de figuras simples que en pocas ocasiones presentan una duración inferior a la corchea. Cuando lo hacen es en forma de corchea con puntillo-semicorchea. Tiomkin emplea esta figura en casi un tercio de las canciones -normalmente las de ritmo más rápido con excepción de “On to Missouri”, “Coax me a little”, “Follow the river” y “Jett Rink theme-. Suelen aparecer resaltando una palabra importante que queda en la parte débil del compás o, como en “Jett Rink Ballad”, directamente en la parte fuerte y las palabras clave: “changing” y “Mister”. Así mismo, y en relación, todas las canciones, en general, presentan un estilo

silábico. Tan solo en contadas ocasiones encontramos algunas sílabas melismáticas, como es el caso de “Matamoros” o el final de “Do not forsake me oh my Darling”.

3. Comienzo: veinticinco de las treinta y ocho canciones comienzan con un intervalo ascendente, siendo los más repetidos el de tercera (5M y 4m) y el de cuarta justa (5). El salto más grande se produce en “Indiana holiday”, la cual comienza con un intervalo de sexta mayor ascendente. Tan solo cuatro de las canciones empiezan con un intervalo descendente, y ocho lo hacen en grados conjuntos.

4. Final: diecinueve de las treinta y ocho canciones terminan con un intervalo descendente, siendo el más repetido el de segunda (15M y 1m). En el caso contrario, el más repetido es el de cuarta justa (7). Tan solo dos de las canciones concluyen en grados conjuntos.

5. Desarrollo de la melodía: está en relación directa al tipo de canción.

5.1. Intervalos: en general, predominan las progresiones por grados conjuntos, lo que habla por una parte de tranquilidad, suavidad y ternura, y por otra de tensión contenida¹¹²⁷. Pero además de ello encontramos algunos aspectos interesantes. Las canciones de temática más cercana al cowboy están construidas en su mayoría en base a intervalos de tercera que oscilan entre el I, II y III grado. Es lo que ocurre, por ejemplo, con “My rifle, my pony and me” o “Jett Rink theme”. Por su parte, las canciones románticas tienden a presentar saltos más amplios, principalmente en estribillos y entre frases o señalando una palabra relacionada con un sentimiento de amor. Ejemplo de ello es el salto de séptima mayor (VI-V) que acentúa aún más la palabra “love” –que cae en la parte fuerte del compás-, de la primera frase de “Friendly persuasión”. Aunque en muchas ocasiones, estos saltos son sustituidos por arpegios ascendentes y descendentes. Por último, es interesante el hecho de que Tiomkin recurra a los grados conjuntos, con insistencia en fragmentos sobre la misma nota, en aquellas frases o estrofas referidas al deber en sentido masculino. Es decir, a aquellas en las que el protagonista de la historia se presenta –o son presentados, en el caso de que exista más de uno y la canción no esté narrada en primera persona- como un hombre de honor con una gran responsabilidad a sus espaldas. Así lo vemos en el interludio de “The ballad of the Alamo”, donde se pasa revista a los combatientes por la libertad; en “Gunslinger”, en frases como “You live by the code and you fight like a man”¹¹²⁸; en el fragmento perteneciente al contratema de “Do not forsake oh my Darling”; y muy claramente en frases como

¹¹²⁷ ROMÁN, Alejandro: *El lenguaje musivisual...*, op. cit., p. 159.

¹¹²⁸ “Tú vives según un código y luchas como un hombre”.

“Dutty calls, my back against the Wall”¹¹²⁹, en “Gunfight at O.K. Corral”. En el momento en el que aparece la duda o se insinúa el amor, la melodía cambia, apareciendo intervalos de mayor amplitud, como el salto de séptima en la canción de *Solo ante el peligro*, en el momento en el que dice “What will I do if you leave me”¹¹³⁰.

5.2. Frases: prácticamente todas las canciones siguen el esquema tradicional de frases de ocho compases y dos estrofas de dieciséis antes del estribillo. Son interesantes aquellas que se componen de varias partes, como “The ballad of the Alamo”, “This then is Texas” o “My rifle, my pony and me”. Destaca, por otra parte, el caso de “Gunfight at O.K. Corral”, donde la pequeña introducción sirve de base para el reto de la canción, cuyas diferentes partes se construyen mediante desviaciones sucesivas del fragmento introductorio.

5.3. Diseño melódico: está estrechamente relacionado con la simbología y el significado de la canción. De esta forma, las canciones románticas presentan perfiles ondulados con clara tendencia ascendente. Circunstancia que se incrementa en las de carácter más femenino, así como en las de ritmo más pausado. El perfil ondulado aparece de forma acentuada también en aquellas canciones, como “Follow the river” o “Rio Bravo”, que aluden directa o indirectamente al elemento fluvial. Por su parte, las canciones de claro carácter masculino, así como los fragmento anteriormente comentados referentes al deber, presentan líneas bastante horizontales, que se quiebran en algunos puntos, y en las que se dan en mayor medida las líneas descendentes.

5.4. Construcción motivica: Son interesantes los casos en los que la melodía se construye a través de la repetición de un módulo, como “Follow the river” o “The green leaves of summer”. En el primer caso, se trata de una repetición idéntica, mientras que en el segundo se da una adaptación por transporte.

5.5. Ámbito: la mayor parte de las canciones se mueven en el rango de una onceava o de una novena, siendo los tonos más extremos el sol grave (“This the is Texas”, “Ballad of the war wagon”) y el sol agudo (“On to Missouri”, “Indiana holiday”).

5.6. Continuidad: las perturbaciones de la continuidad están en relación directa con el simbolismo de las canciones y aparecen en aquellas de temática más complicada, como las pertenecientes a los westerns psicológicos. Suelen darse en forma de silencios o de ruptura de expectativas en los finales de frases y estrofas, y en ocasiones en forma

¹¹²⁹ “Llamadas al deber, mi espalda contra la pared”.

¹¹³⁰ “Qué haré si me dejas”.

de anacrusa. El caso más interesante y representativo es el de “Do not forsake oh my Darling”.

5.7. Cromatismo: como en el caso anterior, suele aparecer en las canciones pertenecientes a los westerns psicológicos. Fundamentalmente en forma de sostenidos y bemoles. En muy pocas ocasiones en forma de apoyatura (“Jett Rink theme”). A veces, estos elementos aportan gran simbolismo, como el La bemol de “Blowing wild” en la figura alusiva a Marina.

6. Tonalidad: tan solo nueve canciones están en tonalidad menor: “Blowing wild”, “Wait for love” y “Gunslinger” (Do m); “Quand je rêvé”, “The ballad of the Alamo” y “The green leaves of summer” (Mi m); “The big sky” (Si m), “Matamoros” (Re m) y “Cally” (Re b m). Excepto “Gunslinger”, se trata de canciones con un sentido dramático muy concreto, donde caben la tragedia, la desesperanza, la tristeza o la melancolía.

En cuanto al resto de canciones, ocho de ellas están en Do Mayor, repartiéndose las demás entre: Mi bemol Mayor (7), Fa Mayor (5), Sol Mayor (4), Re Mayor (3), Si Mayor (1), La Mayor (1) y Si bemol Mayor (1). No parece darse una conexión clara entre canciones del mismo grupo. Tan solo las que están en Mi bemol Mayor presentan un nexo de unión claro cómo es su cercanía a la tipología tradicional del Oeste (“Headin’ home”, “Do not forsake me oh my Darling”, “Jett Rink ballad”, “Rio Bravo”, “My rifle, my pony and me”, “Coax me a Little”, “Tennessee babe”), algo que también se da en algunas variaciones de los temas incidentales, como es el caso del tema “Road to Louisville” de *Río de sangre*, variación en Mi b Mayor del tema principal.

7. Tempo: predominan los *tempi* de menor velocidad: *lento* y *adagio* (7), para canciones de gran sentimiento, principalmente románticas; *Moderato* (13), canciones cowboy; y *Andante* (7), canciones románticas y alegres. Entre los *tempi* más rápidos encontramos: *allegro* (4), canciones con mayor acción; *Tempo de marcha* (3), canciones con un tono patriótico; *Tempo de polka* (2), canciones festivas y alegres; y *Tempo de vals* (3), para canciones femeninas que hablan de inocencia y belleza. En este último grupo destaca “Marry me, marry me”, ya que utiliza un *Tempo de vals estilo folk*, que le aporta un aire y un significado diferentes a “Cally” y “Tennessee babe”.

8. Coros: los coros son una constante e la música de Tiomkin. Aproximadamente la mitad de las canciones hace uso de ellos. Exceptuando aquellas que se presentan de forma diegética –algunas de las cuales también serán interpretadas de forma coral, como es el caso de “Tennessee babe”-, y de las que solo existen como canción en versión

comercial –las cuales suelen llevar el típico acompañamiento coral a gusto del cantante o arreglista pertinente-. Entre las que llevan coro, podemos diferenciar dos grupos: aquellas en las que el coro funciona como acompañamiento, y aquellas en las que lleva a voz principal.

Al primer grupo pertenecen: “Blowing wild”, “Strange lady in town”, “Gunfight at O.K. Corral”, “Rawhide”, “Gunslinger”, “The ballad of the war wagon”. Excepto la última, todas corresponden al estilo que hemos denominado: Tiomkin-Washington-Laine. Entre las otras *title songs* cantadas por un solista (“Friendly persuasión”, “Strange are the ways of love” y en cierta forma “Rio Bravo”), ninguna lleva acompañamiento coral, lo cual confirma la condición de estilo del trío susodicho. En cuanto a la función del coro en las canciones, es variada. Puede actuar como contrapunto, en paralelo o a la inversa; como respuesta a la voz principal, apropiándose de esta en una estrofa o frase concretas, al unísono –en la estrofa o frases finales-, como base rítmica o como elemento dramático a través de diferentes efectos vocales. Predominan las voces masculinas, con excepción de “Blowing wild”, donde el coro es totalmente femenino, en alusión la protagonista de la película; y “The ballad of the war wagon”, donde es mixto.

Por su parte, el segundo grupo está formado por: “Settle down”, “On to Missouri”, “This then is Texas”, “Indiana holiday”, “The ballad of the Alamo” y “The Green leaves of summer”. Junto a ellas, las versiones originales de “Follow the river” y “Tennessee babe”. Se trata de canciones de gran calado. En el sentido de espacio y en el sentido emocional. Las referentes a grandes espacios y viejas tradiciones arraigadas en el mito están interpretadas por un coro masculino –con la excepción de la de *Gigante*, que persigue una alusión colectiva a Texas-, mientras que las que buscan una emoción intensa y llena de simbolismo, utilizan un coro mixto. Esta condición mixta es muy importante en las canciones de *El Álamo*, donde da voz a los hombres y mujeres congregados en el fuerte, igualándolos en valentía y honor. El comportamiento del coro mixto suele darse al unísono –principalmente al inicio y al final-, a modo de exposición y respuesta, y a través de la combinación de diferentes fragmentos de la misma canción –normalmente en la última parte de la canción-.

9. Compás: la mayor parte de las canciones lleva un compás de 4/4. Excepción a ello son “Duel in the sun”, “Quand je rêve”, “Strange are the ways of love” y “Gunslinger”, que llevan un compás de 2/4; “Indiana holiday”, “The mockingbird in the willow tree” que están en tempo de polka (3/4), y “Cally” y “Tennessee babe”, que

encuentran su sentido dulce, infantil y femenino en la forma de vals (3/4), un compás que también lleva “Marry me, marry me”, pero en estilo folk.

10. Armonía: los procesos más complejos se dan en las canciones corales, principalmente en el caso de “This then is Texas”, donde se contraponen dos fragmentos de la misma canción. El resto de las formas contrapuntísticas del acompañamiento coral son simples: a modo de respuesta, a la inversa o al unísono, principalmente. Del mismo modo lo es el acompañamiento instrumental, más allá de las innovaciones y simbología que puedan llevar asociadas.

11. Carácter simbólico: música y letra se alían para encontrar un significado concreto, lo que habla de la perfecta conexión entre compositor y letristas. Esta circunstancia se da en mayor medida en las letras compuestas por Ned Washington y Paul Francis Webster. Este carácter se completa mediante la interacción simbólica de las canciones en aquellas películas cuya banda sonora contempla varios temas de este tipo.

12. Sentido comercial: prácticamente todas las canciones posteriores al boom de *Solo ante el peligro* –incluso algunas que no aparecían con letra en la película- tuvieron, como mínimo, una versión comercial. De las anteriores a 1952, tan solo “Duel in the sun” fue grabada con tal fin, pero ya entonces algunas canciones, como “Settle down” o “Matamoros”, fueron registradas por Tiomkin para resguardar sus derechos. Las que más éxito cosecharon fueron las interpretadas por Frankie Laine, seguidas de “Friendly persuasion” y “The Green leaves of summer”.

**8. EL PAISAJE Y LA MÚSICA EN LOS WESTERNS DE DIMITRI
TIOMKIN**

“La gira de recitales fue relajada, y durante ese tiempo tuve la oportunidad de ver América: las viejas ciudades de Nueva Inglaterra, los desiertos del suroeste, Nueva Orleans, las nieves de Wisconsin, las Montañas Rocosas, el Gran Lago Salado, el bosque de Redwood. Kansas, Nebraska e Iowa despertaron un sentimiento especial en mí. Era como las estepas de Ucrania, más que una extensión plana de la tierra que se extiende hasta el horizonte. Una mirada rusa a la Gran Llanura con un sentido de familiaridad”¹¹³¹.

Para dibujar la vida con notas, los compositores han hecho uso de la música programática¹¹³². Desde la Antigüedad clásica existieron obras de este tipo. No en vano, la música era una de las artes miméticas consideradas por Aristóteles. Así, por ejemplo, Pausanias cuenta cómo Sacadas de Argos dibujó con la música de su aulós el combate de Apolo con el dragón¹¹³³. Combates y batallas, los cuales podríamos considerar una

¹¹³¹ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't* ., op. cit., p. 146.

¹¹³² Música inspirada en, o que sugiere algo más que la pura idea musical. Véase LEE, David R: “Music and landscape: a comparison of the experience”. *The California Geographer*, Vol. 31, 1991, p. 12.

¹¹³³ Pausanias citado por GRABNER, Herman: *Teoría general de la música*. AKAL, Madrid, 2001, p. 231.

El aulós es un instrumento de viento de la antigua Grecia, con un número de agujeros podía ir desde 4 a 15, y se usaba como acompañante en el ditirambo y en la tragedia. De origen oriental, su música, rítmica

especie de paisajes bélicos, han sido temas especialmente queridos por esta música descriptiva: Clément Janequin compuso “La bataille” en el siglo XVI, un título similar lleva una obra del músico del Renacimiento William Byrd; Beethoven, con “La victoria de Wellington, op. 91” (1813), participó también de este aspecto, Liszt y “La batalla de los hunos” (1857), o Shostakovich con la “7ª sinfonía, Leningrado” (1941), tampoco se resistieron. Otros se decantaron por la literatura o por la vida cotidiana. La Obertura de “El sueño de una noche de verano” (1826) de Felix Mendelssohn, la “Sinfonía Romeo y Julieta” de Héctor Berlioz (1839), o “Don Quijote” de Richard Strauss (1897) son ejemplo de ello. Pero ha sido la naturaleza la que más ha inspirado a los músicos en este sentido. Sus diferentes colores, sus accidentes, su flora y fauna, sus ruidos y silencios, el clima y sus extraordinarios fenómenos, incluso aquellos elementos modificados por el hombre. En definitiva: su belleza. Si la literatura podía describirla con palabras y la pintura podía plasmarla en un lienzo, ¿por qué no la música? ¿No es también un arte de los sentidos? ¿No produce música la naturaleza?

En 1650 Martin Peerson imaginaba como se oía “La caída de la hoja”. ¿Hay alguien que no sepa a qué suenan el verano o el invierno? Vivaldi nos presentó “Las cuatro estaciones” (1725) como ningún artista plástico o literato podía haberlo hecho. Berlioz situaba una “Escena en el campo” dentro de su “Sinfonía fantástica” (1830). Liszt titulaba uno de sus poemas sinfónicos “Lo que se escucha en la montaña” (1849). Mussorgsky, en “Cuadros de una exposición” (1874), pensó que pasear por la galería de un museo podía compararse a un paseo por la naturaleza. ¿Y el espacio, el universo infinito? Gustav Holst fue el primer hombre en dar un pequeño paso para la música interestelar con “Los planetas” (1918)¹¹³⁴.

Fue, pues, el Romanticismo, la época de mayor énfasis de la música programática. Momento clave en la historia de la música instrumental, que se alzó en ideal de expresión artística; periodo de sentimientos realzados, y etapa sobresaliente del paisaje en el mundo de la cultura y el arte. ¿Podían darse mejores condiciones? Así, la

y excitante, era propia de las fiestas dionisiacas. Véase PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: *Diccionario de la música y los músicos*, Vol. 1. Ediciones Istmo, Madrid, 2000, p. 97.

¹¹³⁴ Aunque muchos de estos compositores acudían a descripciones o programas para aclarar su cometido, como es el caso de Berlioz en la ya nombrada sinfonía, o de Prokofiev en “Pedro y el lobo” (1936). Quizás por ello, David Lee opina que: “La música no es un medio eficaz para transmitir ideas ambientales. Los maestros de la apreciación musical normalmente explican el programa cuando interpretan selecciones [...] Sin embargo, si el experimento se hace al revés falla al comunicar las imágenes explícitas [...] solo las más explícitas onomatopeyas musicales o referencias estilísticas evocarán las imágenes ambientales apropiadas”. Véase LEE, David R: “Music and landscape...”, op. cit., p. 15.

creciente obsesión por la expresión y el juego musical llevó a un doble desarrollo de la música descriptiva e imitativa. Por un lado –el más simple y artificioso-, la imitación a través de la instrumentación onomatopéyica de los sonidos de la naturaleza y las acciones del hombre, y por otro –más sutil- la evocación de los sentimientos y de las pasiones a través de procedimientos de creación musical que provocan en el oyente sensaciones y emociones en la más pura tradición aristotélica¹¹³⁵.

Entrado el siglo XX, la música toma nuevos caminos. Caminos cuyos márgenes van a ser no menos frondosos, paisajística y musicalmente hablando. Caminos que conducen, precisamente, a Estados Unidos, y que cruzan todo el territorio desde la ciudad de Nueva York hasta los desiertos de California, introduciéndonos de lleno en el mundo del Lejano Oeste.

Al igual que habían hecho antes la literatura -James Fenimore Cooper, Owen Wister...- y la pintura –Frederic Remington, Charles M. Russell...-, la música de Estados Unidos, allá por 1930, decidió que ya era hora de asentarse en su tierra y arrancar las raíces que la unían con Europa. La nueva fuente de inspiración ya no venía de las corrientes del Atlántico, sino que brotaba de lo más profundo de la propia tierra. El objetivo era conseguir un sonido auténticamente americano. Charles Ives y George Gershwin ya habían puesto de su parte durante las dos primeras décadas del siglo XX. El primero, creando el primer corpus de música específicamente americano. El segundo, con la fusión de música clásica y jazz. Roy Harris, Virgil Thompson o Aaron Copland, inspirándose en la tradición americana, abrieron una nueva senda musical por la que caminará gran parte de los compositores cinematográficos dedicados al western, enfatizando con sus partituras los paisajes que rodean la vía americana por excelencia, aquella en la que: “ni en el camino, la tierra o el cielo había algo que remotamente semejara un punto de destino”¹¹³⁶. Y, aunque realmente los compositores no se interesaron por definir literalmente el Oeste como sí lo hicieron las otras artes, contribuyeron definitivamente a la forma en la que este era imaginado, invitándonos a escuchar la frontera y a sentirnos partícipes de la historia y del mito¹¹³⁷.

La música programática está ligada al cine desde los inicios de este, pues la imagen silente precisaba de este tipo de descripciones para suplir sus carencias sonoras. No solo los epígrafes de los temas propuestos por los diferentes repertorios musicales

¹¹³⁵ COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría...*, op. cit., p. 24.

¹¹³⁶ BUSCH, Niven: *Duelo al Sol*. Ediciones Tesoro, Madrid, 1953, p. 26.

¹¹³⁷ LEVY, Beth Ellen: *American music...*, op. cit., p. 14.

hacían alusión a los distintos temas –incluidos la naturaleza y el paisaje¹¹³⁸–, sino que los mismos músicos –entre ellos Tiomkin– proveían a la imagen de efectos sonoros a modo de tópicos musicales¹¹³⁹. Con la llegada del sonoro, muchas de estas características se perdieron¹¹⁴⁰, si bien se siguieron manteniendo en algunos marcos de actuación dentro de la narración cinematográfica, como son, precisamente, las grandes panorámicas de paisajes naturales o urbanos¹¹⁴¹; e incluso durante la etapa clásica en diferentes elementos de la naturaleza como los animales, el agua o los fenómenos meteorológicos¹¹⁴². Sin embargo, teóricos como los soviéticos y Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov, o Adorno y Eisler, contemplaban este recurso descriptivo con cautela. Los primeros advertían sobre el peligro del uso naturalista de la música¹¹⁴³, mientras que los segundos iban un poco más allá en su análisis, afirmando que:

“La grabación de ruidos ha puesto punto y final a la música descriptiva. Una reproducción musical resulta impotente ante la fotografía acústica de una auténtica tempestad. En principio, la música descriptiva se ha hecho tan superflua como ya lo venía siendo desde siempre [...] está justificada en los casos en los que responda a las exigencias que Beethoven planteaba en la ‘Sinfonía pastoral’ «Más expresión de sentimiento que pintura», o también cuando acentúa o cuando, como en una sobreactuación, tiende al virtuosismo y sustituye deliberadamente efectos naturales carentes de relieve por lo artificial”¹¹⁴⁴.

Una afirmación, sin embargo, que ya había formulado Sabaneev en la década anterior:

¹¹³⁸ COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría...*, op. cit., p. 33.

¹¹³⁹ Rick Altman, mediante algunas citas, deja ver testimonios de la importancia de la función imitativa de la música en el cine silente: “Cuando contrates un pianista, asegúrate de que sea un buen imitador de aves y animales”. Citado por ALTMAN, Rick: *Silent film...*, op. cit., p. 209.

¹¹⁴⁰ Actualmente, la música descriptiva sigue conservando todas sus características en el cine de animación, con especial atención al subrayado de las acciones de los personajes con el recurso del *Mickey-Mousing*.

¹¹⁴¹ ROMÁN, Alejandro: *El lenguaje musivisual...*, op. cit., p. 181.

¹¹⁴² Ejemplo de ello es el recurso bien conocido de los arpeggios de arpa para simular el agua: Max Steiner en *King Kong* (Merian C. Cooper, 1933) o *Centaurus del desierto* (John Ford, 1956), Tiomkin en *Duelo al sol* (King Vidor, 1946) o *Río Rojo* (Howard Hawks, 1948)... o los sonidos de animales reproducidos a través de diferentes instrumentos: Miklós Rózsa en *El libro de la selva* (Zoltan Korda, 1942), Tiomkin en *Río Rojo*, o Morricone en *El Bueno, el Feo y el Malo* (Sergio Leone, 1966).

¹¹⁴³ COLÓN PERALES, Carlos: *Introducción*, op. cit., p. 29.

¹¹⁴⁴ ADORNO, Theodor W. and EISLER, Hanns: *El cine*, op. cit., p. 131.

“El cine tiene muchos medios para reproducir exacta y fotográficamente todos los sonidos de la naturaleza, y cualquier intento por parte de la música en esta dirección siempre parece ingenuo. El empleo de música para imitar el sonido es más ventajoso cuando es requerido un cierto simbolismo –el reflejo de los eventos espirituales en los sonidos de la naturaleza-. La música es esencialmente simbólica, y este rol le corresponde, pero una imitación simple y no simbólica generalmente fracasa”¹¹⁴⁵.

El western, debido a sus especiales características –grandes panorámicas de la pradera, el desierto y los bosques; ríos caudalosos, animales, aventuras, tiroteos, persecuciones...-, es uno de los géneros cinematográficos más propicios para el uso de esta música descriptiva. El paisaje y el western son dos conceptos inseparables. La conquista del Oeste es la conquista de un horizonte infinito repleto de paisajes de todo tipo: los cauces de los ríos Platte, Misuri y Misisipi, la Gran Llanura, las Montañas Rocosas, los desiertos de Utah, Arizona, Texas y California; los impresionantes bosques de Yellowstone... Primero los exploradores, los cazadores de pieles y buscadores de oro. Luego los colonos. La primera impresión de ese nuevo mundo más allá de la Frontera era el paisaje. Así quedó impreso en mapas y diarios. Así lo dejan ver la literatura y la pintura. Así nos lo enseña el cine. Y así lo celebran la música americana y, con ella, la cinematográfica.

En las partituras para el western silente nunca dejaban de aparecer temas que describían las distintas escenas, paisajes y personajes del Oeste. Erno Rapee proponía numerosos epígrafes al respecto (“The round-up”, “Dashing cowboy”)¹¹⁴⁶. También Zamecnik incluyó varios temas en sus cuadernos (“Indian music”, “Cowboy music”, “Western scene”, “Western round-up music”, “Indian attack”)¹¹⁴⁷. Lo mismo ocurriría medio siglo después con los temas genéricos para las series de televisión y programas de radio, como el conjunto de partituras de Bernard Herrmann para la CBS-TV Music Library (“Western saga”, “Indian suit” o “Desert saga”)¹¹⁴⁸. La especificidad de la música del western y el empeño por describir cada elemento de un género tan condicionado por los clichés han estado, pues, siempre presentes.

¹¹⁴⁵ Sabaneev, Leonid: *Music for...*, op. cit., p. 23.

¹¹⁴⁶ RAPEE, Erno: *Erno Rapee's encyclopaedia of music for pictures*. Belwin, New York, 1925, pp. 507-509.

¹¹⁴⁷ ZAMECNICK, J. S: *Sam Fox moving picture* , Vol. 1, op. cit., pp. 3 y 14; y J. S. Zamecnik: *Sam Fox* , Vol. 3, op. cit., p. 4.

¹¹⁴⁸ Para más información al respecto véase WROBER, William: “Television works of Bernard Herrmann”. *Film Score Rundowns*, 2002, pp. 2-50.



Figura 8.1: Fragmento de la partitura de Zamecknic “Western scene”. Fuente: ZAMECNIK: J. S: *Sam Fox moving picture music*, Vol. 3.

Entre todos estos epígrafes aparece ya el paisaje, tanto de forma explícita (“Desert saga”), como en situaciones concretas (“The round-up” o “Western round-up music” o “Western scene”)¹¹⁴⁹ (Fig. 8.1). Con la llegada del sonoro, el elemento paisaje se verá mucho más acentuado por la música, influida sobre todo por el desarrollo musical americano del momento. El cine, como ningún otro medio, podía transportar al espectador a ese lugar mítico del que tantas veces había leído y contemplado en la pintura. Ni siquiera hacían falta descripciones literales, la imagen trabajaba por sí sola en conjunción con la música, como una pareja que se complementa a la perfección, supliendo las carencias de la otra.

Kathryn Kalinak diferencia entre dos tipos de western: los de serie B de la década de los treinta, en los que se utilizaban canciones de estilo *country and western*, y los de serie A de la etapa clásica que, evitando ese tipo de música, acudieron a la música de concierto¹¹⁵⁰. Esta música, representada sobre todo por Aaron Copland —al que se ha llamado el “cowboy compositor” y el “compositor de la pradera”¹¹⁵¹—, además de relacionarse con el mito en general y sus personajes, era capaz de reflejar ese sentido de espacio abierto característico del Oeste. Su música era, pues, perfecta para el objetivo perseguido por los compositores dedicados al cine. Cuando el compositor Andre Previn decía: “Dudo que cualquier compositor de cine que se enfrente a imágenes de los grandes paisajes americanos, o a cualquier historia relacionada con el western, haya sido

¹¹⁴⁹ En las escenas de rodeo (*round-up*) el paisaje tiene una función importante en cuanto a que aumenta la grandiosidad de las imágenes del rebaño de animales y de su captura.

¹¹⁵⁰ KALINAK, Kathryn (Ed.): *Music in the Western...*, op. cit., pp. 2-3.

¹¹⁵¹ BURR, Jessica: “Copland, the West and American identity”. En DICKINSON, Peter (Ed.): *Copland connotations: studies and interviews*. Boydell & Brewer, New York, 2002, p. 22.

capaz de resistir la tentación de tratar de imitar algunos aspectos de la peculiar y personal armonía de Copland”¹¹⁵², no estaba muy alejado. Armonías diatónicas paralelas, uso de cuartas y quintas, el viento metal magnificador y las cuerdas brillantes, características esenciales de la Americana desarrollada por Copland, pueden observarse en muchas de las partituras compuestas para westerns, dando una especial magnificencia al paisaje, protagonista absoluto del Oeste y de su banda sonora.

Jerome Moross y Elmer Bernstein son los compositores de cine a los que más se relaciona con la Americana¹¹⁵³, convertidos ambos en la esencia del western por antonomasia. Una tradición que va a extenderse hasta nuestros días en compositores como Bruce Broughton que, aunque renovador del género como representante de una nueva generación de compositores, afirmaba: “Para algunos de estos filmes (*Silverado*, *Tombstone*, *Texas rising*) he tomado prestados elementos de Copland, referencia inevitable”, y sin embargo: “Creo que mi música está más influida por el Oeste como geografía, donde me he criado y vivido”¹¹⁵⁴. El paisaje, de nuevo, pero convertido ahora en fuente de inspiración por sí mismo. Pero antes que ellos hubo otros compositores que también acudieron a la Americana a la hora de afrontar sus trabajos: Franz Waxman, Hugo Friedhofer, Alfred Newman, y el mismo Tiomkin en sus primeros westerns.

La pregunta es: “¿Por qué en un western necesitamos recurrir a la música para dibujar el espacio, su monumentalidad, sus perspectivas, cuando parece que basta la imagen para cumplir esta función?”, se cuestionaba Michel Chion:

“Para empezar, constatemos que para una imagen no resulta tan fácil expresar el espacio abierto, mientras que la música dispone para ello de todo un código, heredado de la literatura sinfónica. Ciertamente, en el western, la música no solo sirve para darnos la impresión de un vasto espacio, sino que, a veces, por el contrario, hace que nos concentremos sobre dos personajes que cabalgan por la pradera y conversan en un escenario teatral. Solo que la música hace eso mediante la continuidad de un único flujo, mientras que la imagen lo hace, generalmente –en

¹¹⁵² BURR, Jessica: “Copland, the West...”, op. cit., p. 4.

¹¹⁵³ Elmer Bernstein comentaba lo siguiente: “Siempre estuve interesado en la música folk americana y mexicana. Antes de *Los siete magníficos* y de *Horizontes de grandeza*, de Jerome Moross, la mayoría de la música del Oeste no era realmente folk, sino meramente comercial. Lo que Moross y yo queríamos era introducirnos en la música real de América, y los dos aprendimos del gran Aaron Copland, su auténtico creador, siguiendo después esa dirección”. Citado por XALABARDER, Conrado: *Enciclopedia*, op. cit., p. 215.

¹¹⁵⁴ Citado por LOMBARDO, Manuel, J: “Bruce Brouhgton. Compositor cinematográfico”, *Diario de Sevilla*, 1 de julio, 2015, p. 45.

particular en la época del cine clásico-, mediante la discontinuidad de la imagen”¹¹⁵⁵.

A una conclusión similar llega Roberto Cueto, para quien: “La música de “grandes espacios” que es característica del género [...] no es un mero ingrediente decorativo, sino también un medio de intensificar ideas subyacentes en la representación del paisaje desde el ‘destino manifiesto’ hasta la utopía del individualismo”.¹¹⁵⁶ Y es que, al final, todo recae en la simbología del paisaje. Un paisaje que, como bien decía Sergei Eisenstein, “es el elemento más libre de la película, el que sirve a una menor carga de trabas narrativas y serviles, y el más flexible en la transmisión de los estados de ánimo, estados emocionales y experiencias espirituales”¹¹⁵⁷. Un paisaje que, junto con la música, es capaz de hacerse más grande que la vida. Como el cine.

Algunos de los westerns en los que trabajó Tiomkin le ofrecieron una oportunidad sin igual para jugar con el paisaje del Oeste americano. No solo las extensas llanuras, sino también los espesos bosques, sus verdes montañas y los cauces de sus ríos. No solo la arena y el sol del desierto, sino todo tipo de fenómenos meteorológicos como el viento o las tormentas. No solo la tierra, sino su flora y su fauna. No solo la naturaleza, sino la relación de esta con el hombre.

8.1. Texas. Celebrando con música el Estado de la Estrella Solitaria

Texas es el segundo estado de Estados Unidos en extensión, con 696.241 km², solo por detrás de Alaska¹¹⁵⁸. Un estado de contrastes y culturas. La suya es la historia de la libertad y la valentía forjada en hechos legendarios llevados a cabo por hombres casi míticos. Allí tuvo lugar la batalla de El Álamo, que Sam Huston remataría días más tarde a orillas del río San Jacinto. Allí nació la figura del vaquero que tantas veces ha sido llevada a la literatura y al cine¹¹⁵⁹. Allí los pintores se sintieron llamados por sus

¹¹⁵⁵ CHION, Michel: *La música...*, op. cit., p. 225.

¹¹⁵⁶ CUETO, Roberto: “El folklore...”, op. cit., p. 101.

¹¹⁵⁷ EISENSTEIN, Sergei: *Nonindifferent nature*. Cambridge University Press, Cambridge, 1987, p. 217.

¹¹⁵⁸ En la novela *Gigante* de Edna Ferber, Bick explica la extensión de Texas a Leslie de la siguiente manera: “¿Recuerdas el mapa de los Estados Unidos? Pues bien, si tomas todo New England y le añades Nueva York y Nueva Jersey, Pennsylvania, Ohio e Illinois, formando un solo bloque, tendrás el equivalente a Texas”. Véase FERBER, Edna: *Gigante*. Torres de Papel, Madrid, 2015, p. 70.

¹¹⁵⁹ Los novelistas introdujeron al cowboy como héroe de sus historias del Oeste prácticamente al mismo tiempo que los conductores de ganado aprendieron el oficio de los vaqueros mexicanos tras la Guerra

paisajes: Frank Reaugh, Robert Jenkins Onderdonk... Y allí se rodaron cientos de westerns que acabaron por inmortalizar una tierra que se convertiría en símbolo del Oeste. La música de Texas, por supuesto, también debe mucho al paisaje. No tanto al paisaje natural como al paisaje cultural. Pero ya hemos visto cómo la naturaleza en el western es en realidad más símbolo que geografía, y es por ello que la tradición texana, junto con el desarrollo general de la Americana, se unirán en el cine para traernos de primera mano toda la grandeza e historia de Texas. Del Estado de la Estrella Solitaria¹¹⁶⁰.

Varios de los westerns de Tiomkin tienen lugar en Texas, pero el más importante de todos ellos, el que supone todo un homenaje a esta tierra, es sin duda *Gigante*.

“¿No crees que ya has visto demasiados paisajes?”, pregunta Bick a Leslie durante el viaje en tren camino de su nuevo hogar. “Avísame cuando llegemos a Texas”. Contesta ella entusiasmada. Una emoción que aumenta al enterarse de que: “Lo que estás viendo es Texas. Desde hace ocho horas”. ¿Cómo es de grande una tierra que se cruzaba en bastante más de ocho horas de tren? ¿Cómo es de grande si puede contener un rancho de 545.000 acres? ¿Cómo será para que los vecinos vivan a 50 km. unos de otros? Leslie está apunto de comprobarlo. Nosotros lo haremos gracias a la música de Tiomkin. Porque todos los aspectos que engloba el término gigante en referencia al paisaje –épico, impresionante, enorme, solitario, ventoso...- y que están incluidos en las imágenes de George Stevens, también lo están en la música de Tiomkin.

El compositor ucraniano cuenta una anécdota muy significativa que tuvo lugar previa a la composición de la banda sonora, y que indica la importancia que tuvo el paisaje en su concepción: “Me senté en la sala de proyección durante nueve horas, viendo rebaños de ganado cruzando la pantalla, vacas yendo de izquierda a derecha,

Civil. Los autores de estas novelas se inspiraron en vivencias propias y en la observación de las costumbres y tierras de Texas para escribir sus novelas. Ejemplo de ello son Thomas Pilgrim, Alfred Henry Lewis o Andy Adams. Véase AA.VV: *A literary history of the American West*. Texas Christian University Press, Fort Worth, 1987, pp. 523-524. Sin embargo, autores como Borja Cardelús opinan que la figura del vaquero, tal y como la ha transmitido el cine, deriva de la cultura española: “Los *cowboys* proceden de «los jinetes de las marismas del Guadalquivir», que al establecerse al otro lado del Atlántico trasladaron también su modo de vida [...] Lo que sucede es que España no ha realizado la misma labor de máquetin que Estados Unidos, que «ha importado» el estilo de vida, «lo ha plasmado en el cine y lo ha exportado como un producto americano». Véase TRILLO, Manuel: “Lo que Hollywood oculta: el desconocido origen español de los cowboys americanos”. *ABC*, 16 de septiembre, 2016. http://www.abc.es/cultura/abci-hollywood-oculta-desconocido-origen-espanol-cowboys-americanos-201609160052_noticia.html (Consultada el 15/01/2017).

¹¹⁶⁰ “Numerosos e importantes factores han hecho especial a Texas en términos de “lugar” y han contribuido a su desarrollo musical único. Además de la historia, la geografía, el clima, la demografía, la economía, y la política de la región, es la tremenda diversidad étnica del Suroeste, quizás más que nada, la que hace la música de Texas tan diferente y multifacética”. Véase HARTMAN, Gary: *The history...*, op. cit., p. 221.

vacas yendo de derecha a izquierda”¹¹⁶¹. El ganado, tan importante en la historia de Texas, está indiscutiblemente unido al paisaje. Una unión que se aprecia perfectamente en las pinturas de Frank Reaugh, y que el cine ha transmitido en multitud de ocasiones en las largas conducciones de ganado, y en las típicas escenas de rodeo (Fig. 8.2).



Figura 8.2. Frank Reaugh, *Driving the herd* (1933). Fuente: Harry Ransom Center, Texas.

El entrenamiento visual de Tiomkin para la composición de *Gigante* estuvo, como vemos, enfocado al paisaje desde el principio. Al paisaje y a la grandeza que indicaba el título de la película y que Edna Ferber describía en cada una de las páginas de su novela. Sin embargo, George Stevens no disponía de un gran presupuesto y Tiomkin, en un principio, se vio obligado a recortar medios¹¹⁶². Finalmente, la enormidad se impuso hasta en el presupuesto, que voló cinco veces más alto que lo esperado también en lo referente a la música, lo cual es visible en el resultado final¹¹⁶³.

Las descripciones del paisaje son muy recurrentes en la novela de Edna Ferber. Unas descripciones que aumentan en admiración y grandiosidad al estar contempladas desde el punto de vista de una foránea, soñadora y maravillada Leslie:

¹¹⁶¹ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 246.

¹¹⁶² “George me recibió cordialmente con esa voz de Franklin D. Roosevelt, sugiriendo con afecto: ‘Tú sabes, Dimi contamos con un presupuesto bajo para esta película y tenemos que mantener los costes. Voy a llevar los gastos al mínimo, y no podemos permitirnos mucho gasto en la música. Tú sabes, Dimi, que tendrás que mantener el presupuesto de la música lo más bajo posible’”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 245.

¹¹⁶³ *Ibidem*, p. 250.

“Hasta donde su mirada podía abarcar, Leslie no veía sino terreno desértico, allí donde otras veces creciera alta y jugosa hierba. Jamás había contemplado nada parecido. Tratábase de un mundo diferente, desnudo y amenazador. Más tarde aprendería a apreciar la brillantez de las flores que brotaban con la llegada de la primavera, y a distinguir bajo el azul del cielo los primeros toques amarillentos de la retama y de una variedad de enormes camelias denominadas “dagas españolas”¹¹⁶⁴.

Y que ahondan en la historia, el más puro patriotismo y el orgullo cuando salen de las enseñanzas de Bick ante la insaciable curiosidad de su esposa: “Aquí siempre sopla el aire. Los exploradores españoles llegaron hacia el año 1519 –antes de que tu nacieras, ¿Verdad Leslie?- Los dirigía Alonso Álvarez de Pinedo [...] Él y su gente recorrieron el territorio y tomaron posesión del mismo, en nombre del rey de España. Pero les fue difícil adaptarse al mismo”.

Todo ello, la admiración y la emoción de la primera vez, junto con el orgullo de quien la siente dentro, es lo que transmite la música de Tiomkin. No en vano, él también venía de otra tierra, pero también se sentía un poco americano. De esta forma, para el tema principal, el compositor opta por la grandiosidad en todos los sentidos, dibujando con sus notas una tierra vasta, gigantesca, impresionante, épica, desértica, ventosa, arenosa y solitaria a la vez; una tierra, a todas luces, *Gigante*. Para ello emplea todos los medios a su disposición: una gran orquesta, instrumentos tradicionales y coros tanto masculinos como femeninos. Los metales son el timbre predominante, con un protagonismo arrollador de las trompas, los trombones y, sobre todo, las trompetas – incluyendo algún que otro solo-¹¹⁶⁵; la percusión es utilizada de manera enfática; los coros aportan grandeza y glorificación, a la vez que sentido terrenal y de comunidad; y el órgano se funde con el resto del conjunto en clara simbología con el instrumento que preside la casa y con el propio Oeste. Las cuerdas, por su parte, ocupan un segundo plano. Una circunstancia que lo aleja de la americana y de otros compañeros de profesión, como los que luego dominarán el género, Jerome Moross y Elmer Bernstein.

¹¹⁶⁴ FERBER, Edna: *Gigante*, op. cit., p. 70.

¹¹⁶⁵ Los instrumentos de gran tamaño, como los trombones y las trompas, están relacionados con el gran tamaño debido a su gran caja de resonancia, algo que queda claro, no solo en la amplitud del paisaje de Texas, sino en el mismo título de la película. Para la relación de timbre, tesitura y tamaño, véase ROMÁN, Alejandro: *El lenguaje musivisual...*, op. cit., p. 153. En cuanto al predominio de las trompetas, Lucio Blanco expone que la relación entre el timbre de ciertos instrumentos de metal, especialmente las trompetas, el acorde mayor y la solidez armónica, se asocian con lo heroico. Véase BLANCO, Lucio: “Música para...”, op. cit., p. 51.

El tema principal también servirá para mostrar otros aspectos del paisaje como sus extremas condiciones y la soledad, aspectos que se aprecian perfectamente en la variación que acompaña el viaje en coche de la estación de tren a Reata. Las plantas rodantes pululan como figuras fantasmales en medio de la inmensa llanura. Ante el vendaval, Leslie se agarra el sombrero para mantener la compostura y no acabar achicharrada. Los vehículos dejan tras de sí una gran nube de polvo. La música adquiere un volumen apagado, como si la tormenta de arena no nos dejara escuchar, y los violines, mediante rápidas escalas descendentes, dibujan los arrebatos salvajes del viento. Una vez montados en el coche, un plano general hace que la figura del vehículo, y con ello a sus ocupantes, solo se distinga por la nube de polvo que deja tras de sí. Frente a Texas, todo es pequeño. Hasta la gran mansión de Reata. La soledad y el desapego que siente Leslie en ese momento se relacionan de forma directa con estas visiones de un paisaje amenazante por su eterna frontera. Y la música, en tonalidad menor y ligeramente disonante, con la inquietud del novachord, nos lo transmite a nosotros (Fig. 8.3).

El viento va a afectar a Leslie en otras ocasiones. También a Jett Rink el día de la fiesta de inauguración de su aeropuerto. Y es que ambos personajes van a sentir la soledad de Texas más que nadie. Este fenómeno atmosférico va a ser común en el western como símbolo tanto de aislamiento como de nostalgia, presentándose en forma de tópico musical o potenciado dentro de la diégesis. Así lo vemos en varios westerns de Tiomkin: el viento agita los cabellos y las ropas de Perla en su camino solitario –y musicalmente intenso- hacia la muerte en *Duelo al sol*¹¹⁶⁶; el vendaval de *Los que no perdonan* en medio de la atmósfera fantasmal en la que se distingue el lúgubre cántico de Abe Kelsey; el viento que agita las banderas en el sitio de *El Álamo* y que es tan estremecedor como el mismo “Degüello” y el mortal silencio posterior; o, como ejemplo muy significativo fuera de la filmografía de westerns-, donde esta asociación viento-soledad está muy unida a la música. Destacan de este western la secuencia inicial en la estación, en la que el viento es casi un personaje más, creador por sí solo de la música –molino de viento, gotas cayendo, chirrido metálico de la puerta...-; y el personaje de Jill (Claudia Cardinale), una chica de ciudad que, como Leslie, se ve relegada a la vida en la pradera; cuya entrada se acompaña del viento anunciador de esa

¹¹⁶⁶ El viento de Texas también se ve reflejado en la novela de Niven Busch: “Si era de día, habría polvo y viento, mucho viento y un aspecto general de desolación”. BUSCH, Niven: *Duelo al sol*, op. cit., p. 24.

nueva vida apartada del mundo. Para ambas mujeres, pues, el sonido perenne del soplo se funde con los acordes melancólicos que indagan en sus recuerdos.



Figura 8.3: Llegada a Texas del matrimonio Benedict en *Gigante* (1956). La grandeza, el viento, el polvo y la soledad.

Esta soledad del inmenso paisaje de *Gigante* no solo es captada por el viento. Quizás la imagen más literal y descriptiva sea la casa de Reata, muy interesante y muy ilustradora de lo que era, y es, el Oeste americano. Alan J. Pakula, hablando sobre el americanismo de George Stevens, comentaba precisamente de este plano:

“También es muy americano (Stevens) en que tiene un sentido especial de la naturaleza y de lo maravillosa que es. Es decir, una de las grandes imágenes de Estados Unidos es una casa en un espacio infinito, inmenso. Es absurdo, una mansión victoriana en medio de la nada. Y sin embargo hay algo audaz, escandaloso y valiente en el propio intento de plantarla ahí desafiando a las Parcas. Toca una parte muy profunda de la leyenda americana”¹¹⁶⁷.

Edna Ferber describe el momento desde el punto de vista de Leslie:

¹¹⁶⁷ Véase el contenido especial *George Stevens: Filmmakers who know him*. En STEVENS, George: *Gigante* (1956). DVD Warner Bros. Entertainment, 1999.

“Había imaginado que cuando se acercaran, la enorme mole desaparecería como los espejismos que poco antes observara en la carretera. Sin embargo, no era así. El edificio erguía ante ella, real y auténtico, aunque quizá provisto de cierta cualidad fantasmagórica, contra la que nada podían ni el sol ni el colosal despliegue de columnas y de torres. Nadie se acercó al coche; nadie permanecía esperando en la puerta. Todo estaba tranquilo, silencioso e inmóvil, como el castillo de la Bella Durmiente. Leslie se dijo que nada puede parecer siniestro bajo la claridad diurna”¹¹⁶⁸.

Mientras que el guion se expresa en términos más escuetos: “De repente, la gran, casi como un castillo, casa principal de Reata aparece enorme en la llanura”¹¹⁶⁹. Tiomkin, por su parte, y como comentamos anteriormente, la ilustra con el tema principal en tono menor, ya sea a través de la orquesta o con ese solo de violonchelo que parece salir del alma de Leslie el día de la barbacoa.

Pero este no es el único tema con el que el compositor presenta el paisaje de Texas en *Gigante*. El motivo de Jett Rink, cuyo principal cometido es mostrar la evolución psicológica y material del personaje, se convierte por un momento en un claro reflejo del paisaje a través de la persona de Jett, en la escena en la que mide y contempla su nuevo terreno. Y lo hace, más que de forma objetiva, bajo un simbolismo especial: el de la mirada, la esperanza y las aspiraciones de Jett Rink (Fig. 8.4). El guion explica perfectamente el sentido de la escena, enfatizando el papel de la música:

En sus ojos podemos ver orgullo. El orgullo de un hombre que ahora es más que un simple hombre, es la suma de un hombre y sus posesiones. Jett parece más interesado en la tierra que hay debajo de él que en el gigante molino de viento que tiene sobre él. Sus ojos están fijos en la tierra estéril. Lo que ve tiene mucha importancia para él. Quizás brotes verdes saliendo de la tierra. Quizás una valla, pintura y mejoras. Quizás está viendo más allá de la superficie, donde el agua corre para hacer esta transformación posible. Jett es un hombre intuitivo. De instinto agudo. Quizás penetre bajo el agua. Quizás sienta el océano de petróleo que corre bajo ella... la extraña sensación de triunfo que TRANSMITE LA ORQUESTA deja a la audiencia sentir todo esto”¹¹⁷⁰.

¹¹⁶⁸ FERBER, Edna: *Gigante*, op. cit., p. 79.

¹¹⁶⁹ GUIOL, Fred y MOFFAT, Ivan: *Final screenplay...*, op. cit., p. 19.

¹¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 60.

Por su parte, el hijo del propio director, George Stevens Jr., en el audio-comentario del DVD la consideraba una de las más significativas de la película: “Es una bella pieza cinematográfica. Pero complicada en cuanto al personaje ya que, de alguna manera, Jett Rink se va a convertir en una especie de villano y aquí es el héroe de la historia, y tu empatizas con ese hombre que en las últimas escenas va a caer en una vida oscura. Entonces recuerdas este momento y lo sientes por él”¹¹⁷¹. Mientras que el guionista Ivan Moffat, en el mismo audio-comentario, describía los últimos planos de la escena como “una combinación de expectativas y realidad. Aquí hay un hombre que ve su destino en un trozo de tierra rocosa y escarbada”¹¹⁷².



Figura 8.4: Jett Rink contemplando sus nuevas pertenencias en *Gigante* (1956). La ilusión, con un *tutti* orquestal, y la realidad, con una última e irónica armónica.

La música comienza de forma suave, con el leitmotiv de Jett aún en su variante primigenia -acordeón, banjo y una leve percusión-. Todavía es el Jett Rink solitario,

¹¹⁷¹ STEVENS Jr, George: Audio-comentario del DVD de la película *Gigante*. STEVENS, George: *Gigante* (1956). DVD Warner Bros. Entertainment, 1999.

¹¹⁷² Ibidem.

retraído y rebelde, ante un paisaje, como él, árido sin cualidades aparentes. Conforme Jett se acerca al molino, la intensidad va aumentando, tanto en términos de velocidad como de instrumentación: entran las cuerdas, el viento madera, poco a poco desaparecen el acordeón y el banjo. Jett llega al molino y escala hasta la cima. De la misma forma escalan los violines y su timbre agudo. Se sienta y contempla su reino. Hay un *impasse* y la orquesta entera nos hace ver la grandeza del paisaje que en esos momentos admiran con orgullo los ojos del vaquero. Pero la ilusión dura poco, lo que tarda la cámara se desplazarse hacia abajo para mostrarnos la realidad: un terreno agrietado por la sequía. La música vuelve a su forma original hasta quedar en el lamento irónico de la armónica.

Otro de los grandes westerns que refleja el paisaje de Texas de forma grandiosa mediante la música es *Duelo al sol*. Las tierras donde se sitúa Pequeña España pertenecen a Llano Estacado, región que ocupa el noroeste de Texas. Este territorio, descubierto por Vázquez de Coronado en octubre de 1541, fue descrito por aquel de la siguiente manera:

“Después de nueve días de viaje, he llegado a unas llanuras tan vastas, que donde quiera que viajaba no encontré su fin, aunque viajé por ellas desde hace más de 300 leguas. Allí encontré una multitud tal de bisontes que era imposible contarlos. Lo digo porque nunca, por un solo día, perdí señal de ellos [...] Viajé otros cinco días hasta que llegué a un lugar sin marcas en la tierra, que era como si estuviéramos en medio del mar [...] en toda la llanura no había una sola piedra, colina, árbol, arbusto ni nada parecido. Había numerosos, y muy bellos pastos de excelente hierba”¹¹⁷³.

Inmensidad, monotonía, llanura, un espacio abierto tan infinito como puede ser el cielo que lo cubre. Y así lo siente Perla cuando, en su camino hacia el que será su nuevo hogar no puede hacer otra cosa que contemplar el paisaje:

“La hosca llanura se extendía por ambos lados de la calle del pueblo. Eso era todo. La planicie seguía la curva de la tierra hasta perderse de vista. Negra o parda, según fuera de día o de noche cuando uno miraba. Si era de día, habría polvo y viento, mucho viento y un aspecto general de desolación.

¹¹⁷³ FLINT, Richard y FLINT, Shirley Cushing: *Documents of the Coronado expedition, 1539-1542*. UNM Press, México, 2012, p. 319.

Si era de noche, en la calle se divisaría un grupo de luces, relucirían las estrellas en el firmamento y, en la lejanía, se oiría un piano [...] Perla ya había visto muchos pueblos parecidos y contemplaba la llanura que los rodeaba por todas partes, y la calle que se introducía en la llanura por ambos extremos; la planicie transpiraba un olor acre y penetrante, semejante al de un cuerno fresco”¹¹⁷⁴.

Pronto entraría en los límites de Pequeña España: “un millón de acres del imperio de McCanles¹¹⁷⁵”, del que Jesse sería el encargado de abrirle la puerta: “hacia la fortaleza y la felicidad”. Esta gran entrada es celebrada por Tiomkin con un tema épico –el mismo que abre la película-, que magnifica aún más, con un *tutti* de la orquesta, las posesiones de los McCanles¹¹⁷⁶. Un tema que se ajusta a las peticiones de Selznick y sus famosos memorándums: “Sentimiento real del Oeste y Río Grande. Debe ser expansivo y muy americano”¹¹⁷⁷. De la misma forma que en *Gigante*, los metales son los verdaderos protagonistas –con mayor presencia de las trompas frente a las trompetas de aquella-, esta vez acompañados en todo momento por las cuerdas y una percusión mucho más enfática, que marca los momentos cumbre con un golpe de platillos. A diferencia de la anterior, no lleva coros, y frente al órgano de aquella, Tiomkin emplea el arpa, instrumento mucho más femenino para una historia protagonizada por una mujer. Escucharemos este tema en todo su esplendor, no solo al inicio y en la entrada a la hacienda, sino en escenas tan emocionantes como la cabalgada hacia el ferrocarril, donde el ritmo acelerado añade tensión y dinamismo a los valores implícitos.

Por otra parte, ambos temas están contruidos sobre una base armónica simple (I-III-V), lo cual los asimila a la Americana. Así mismo, la línea melódica no contiene grandes fluctuaciones, y en ella predominan las notas enteras, con gran presencia de blancas y redondas con ligaduras, de forma que la grandeza del paisaje es transportada a cada nota (Fig. 8.5).

Este mismo tema, como también ocurría en *Gigante*, va a representar no solo la grandeza de la tierra –entendida en el sentido general de Texas y en el individual de Pequeña España-, sino también la soledad. En este caso la del senador McCanles (Lionel Barrymore). Así, a la visión crepuscular del horizonte y a las desalentadoras

¹¹⁷⁴ BUSCH, Niven: *Dueloí*, op. cit., pp. 24-25.

¹¹⁷⁵ Un acre equivale a 4046’87260987 m², 40’4687260987 áreas o 0’404687260987 hectáreas.

¹¹⁷⁶ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Duel in the Sun*, Box, 17A. Conductor score.

¹¹⁷⁷ FÜLÖP, Rebeca Naomi: *Heroes, dames, and distress...*, op. cit., p. 163.

palabras del propio senador¹¹⁷⁸, se impone una variación más pausada, para cuerdas y coro, cuyo final lo pone la sirena lejana del ferrocarril, símbolo del crepúsculo del Viejo Oeste y señal, junto con Jesse –el sonido de su nombre en boca de su padre es lo único que otorga a la música un matiz de esperanza-, de la llegada de la civilización¹¹⁷⁹. Y es Jesse, precisamente, el que porta el fragmento más esperanzador asociado al tema “Spanish Bit”, y cuyos acordes son precisamente los que abren los créditos. Su figura se convierte, de esta forma, en la única esperanza: para la tierra, la familia y para Perla.



Figura 8.5: Fragmentos del tema “Arrival at Spanish Bit” de *Duelo al sol* (1946). Fuente: transcription propia.

Como película de contrastes, *Duelo al sol* también tiene lo que podríamos llamar un contratema paisajístico. Es decir, un tema alusivo a ese otro paisaje: la Roca de cabeza de india. Mientras que “Spanish Bit” simboliza la grandeza y la posterior civilización, “Squaw’s head rock” va a simbolizar la violencia, la venganza, el rencor, lo salvaje; valores primitivos que aún perduran en ese Oeste en pleno desgaste. Y en esa oposición, el personaje de Perla va a jugar un rol fundamental, no solo al aportar un tema propio, sino al ser ella la destinataria de ambas influencias, fundidas en el paisaje y su música.

El tema “Squaw’s head rock” va a describir el lugar donde se encuentra al Roca de cabeza de india como lo opuesto a Pequeña España (Fig. 8.6). De la misma forma que en los westerns de John Ford se utilizaba música de indios para expresar el carácter

¹¹⁷⁸ “Escucha Lem, parece inverosímil, pero reconozco que me he equivocado en muchas cosas. Mi mujer me advirtió que estaba malcriando a Lewt y no quise hacerle caso. Lem, mira ¿Ves todas esas praderas y colinas? Yo me sentía orgulloso de lo que había arrancado a esas tierras. Me imaginaba que estaba construyendo algo muy grande para Lewt y pasa Jesse y ¿con qué me encuentro ahora? Lewt es un asesino, un forajido, y Jesse, Jesse... [...] Ya no soy más que un viejo solitario que necesita un amigo”.

¹¹⁷⁹ En la novela de Niven Busch se puede leer un pequeño párrafo al respecto de esta idea: “El señor Smoot está en lo cierto, senador. El ferrocarril nos traerá gente nueva, que pagará impuestos. Tendremos carreteras y escuelas. Los chicos ya no crecerán en estado semisalvaje”. Véase BUSCH, Niven: *Duelo...*, op. cit., p. 83.

salvaje y peligroso del entorno de Monument Valley (*Pasión de los fuertes, Centauros del desierto*), en *Duelo al sol* se emplean las convenciones de una cultura considerada salvaje, legendaria y supersticiosa, de ahí el carácter misterioso que toma la música durante la narración inicial de Orson Welles.



Figura 8.6: El paisaje de Texas en *Duelo al sol* (1946). Pequeña España y la Roca de cabeza de india.

Otros westerns aportan una visión diferente de Texas. Igual de grandiosa, pero más histórica y menos legendaria y enaltecedora. Es el caso de *Río Rojo*, cuya historia, como muchas de las novelas de cowboys, hunde sus raíces en Texas para trasladarse, conduciendo el ganado –esos *longhorns* tan texanos-, hacia Misuri. El hecho histórico como línea principal, sumado a que Texas tan solo aparece en los primeros compases de la película, justifican que su música no haga el mismo hincapié en el paisaje texano que las anteriores. Pero el hecho de ser una de las bandas sonoras de Tiomkin más cercanas al estilo de Copland la hace especialmente americana. Las trompas simulan el sonido del ganado, dando entrada un tema –“Settle down”-, que si bien está protagonizado de nuevo por el metal, cuenta con una participación más notable de las cuerdas, que serán las que se impongan en el grueso de la banda sonora –incluyendo el duelo final-. Armónica y melódicamente contiene características similares, pero el ritmo es mucho más lento, acompasado al caminar pausado del ganado. La entrada a Texas al cruzar el

Río Rojo se enfatiza con el mismo tema, con una mayor presencia de los coros (Fig. 8.7).



Figura 8.7: El paisaje en *Río Rojo* (1948). Camino y entrada en Texas.

Otro western que tiene lugar en Texas, *Los que no perdonan*, propone una visión musical diferente del paisaje: el silencio. El tema principal de la película no es representativo del paisaje, sino que la grandeza que transmite es la propia del amor y del coraje de la raza. De esta forma, la soledad y dureza del paisaje de Texas, incrementada de forma psicológica en este western, se ve incrementada por la ausencia de una música propia. No se ignora, sino que se deja a la naturaleza expresarse en su propio idioma: el viento, la arena, el agua y los animales: reflejo del espíritu atormentado de los personajes (Fig. 8.8). En este sentido podemos hablar de lo que Michel Chion define como sonido ambiente o sonido-territorio, es decir: “el sonido envolvente que rodea una escena y habita su espacio”¹¹⁸⁰.

¹¹⁸⁰ CHION, Michel: *La audiovisión...*, op. cit., p. 65.



Figura 8.8: El paisaje silencioso de la Texas de *Los que no perdonan* (1960).

Pero el paisaje de Texas no es solo físico. Texas lleva implícito un sentimiento de pertenencia mutua –el hombre a la tierra y la tierra al hombre- que podría describirse como un paisaje interior. Este sentir patriótico y de agradecimiento que trae a la mente la tierra también es expresado por la música. Una tierra que por aquel entonces significaba todo para el hombre¹¹⁸¹. Si no había nacido allí y la había heredado de sus padres, con la consiguiente responsabilidad de mantenerla, la compraba con el dinero conseguido con el sudor de su frente, el mismo sudor que gastaba en levantarla y conseguir hacer de una pequeña concesión, una gran hacienda. El Oeste de los Estados Unidos estaba lleno de colonos que habían dejado sus casas para empezar una nueva vida. Este énfasis provocaba quebraderos de cabeza al gobierno, que se veía obligado a aprobar leyes para organizar bien los nuevos territorios. La tierra, pues, formaba parte del ciudadano americano. Era la vida misma, o incluso más. Todo esto, traslado a Texas, provoca un sentimiento especial.

El forastero es un ejemplo precioso en este sentido. Un western que habla del origen de Texas, de ese sentimiento de agradecimiento, y de la formación del concepto

¹¹⁸¹ En este sentido, es muy ilustrativa la escena de Jett Rink en *Gigante*, anteriormente comentada.

de hogar y de comunidad texanos. Visualmente, el paisaje no es un elemento destacado, pero hay una escena muy significativa que acumula por sí sola todo esto de lo que venimos hablando. Se trata de la escena de la oración de la cosecha, en la que todos los agricultores, arrodillados frente a los campos de maíz, atienden a la oración de Caliphet Mathews (Fred Stone). Mientras, un coro casi celestial, sin acompañamiento instrumental, tararea en un tempo *Lento* el tema “Buffalo skinnners”, motivo de los colonos en la banda sonora¹¹⁸² (Fig. 8.9).



Figura 8.9: La oración de la cosecha en *El Forastero* (1940). “Tú has hecho que los árboles den su fruto y la tierra su cosecha”.

Pero antes de que los colonos pudieran asentarse hubo que conquistar la tierra. Una conquista que costó numerosas vidas y que se resume en un lugar concreto: El Álamo. En la película de John Wayne donde se narra el acontecimiento, Tiomkin utilizó dos temas para reflejar la valentía y el patriotismo de los primeros texanos (Fig. 8.10). Uno preexistente: “The eyes of Texas” –considerado un himno en Texas-, y uno original -“The ballad of The Alamo”-. El primero lo inserta en aquellos momentos en los que se ensalza la valentía de alguno de los defensores de Texas, destacando por encima de todos el asalto final: la muerte y última acción de Crockett (John Wayne), gesto postrero de valentía antes de expirar; y el asesinato de Bowie (Richard Widmark) en la enfermería. Mientras que el segundo lo emplea como motivo de heroísmo y gloria. Dos instantes clave describen por sí solos la función de la canción: el discurso de Crockett al

¹¹⁸² La oración dice: “Dios todopoderoso, te damos las gracias por tu ayuda y tu generosa prodigalidad. Tú has llenado nuestra tierra de bendiciones. Tú has visitado esta tierra y la has hecho fértil. Tú has enviado la lluvia. Y lo que antes era terreno desolado es ahora un jardín. Y los lugares desiertos están habitados. Tú has hecho que los árboles den su fruto y la tierra su cosecha. Tú has roto las ligaduras de nuestro yugo y nos has liberado de las manos de nuestros enemigos para que vivamos seguros para siempre y nadie pueda inspirarnos temor. Y por todo esto, Señor todopoderoso, te damos las gracias. Amen”.

coronel Travis (Laurence Harvey) sobre el significado de la palabra independencia¹¹⁸³, y el del general Houston (Richard Boone) a sus hombres ensalzando a los valientes sitiados de El Álamo¹¹⁸⁴.



Figura 8.10: La valentía, el heroísmo y el patriotismo de los texanos en *El Álamo* (1960).



Figura 8.11: La tradición y el patriotismo de *Gigante* (1956), representados a través de “The eyes of Texas”.

El tema “The eyes of Texas” también es utilizado en *Gigante*. La pasión por Texas está perfectamente dibujada en dos personajes, tan contrarios como complementarios: Bick y Jett Rink. El tema va a acompañar la cabezonería de un Bick Benedict empeñado en hacer de su hijo mayor un verdadero texano; va a ser

¹¹⁸³ “Independencia. Me gusta el sonido de esa palabra. Significa que la gente podrá vivir y hablar con libertad. Podrá ir y venir, comprar y vender y hasta emborracharse si es su gusto. Hay palabras que le ponen a uno como un nudo en la garganta. Independencia por ejemplo. El pronunciarla nos llena de emoción. La misma emoción que siente un padre cuando ve a su hijo dar los primeros pasos o cuando lo ve ya casi hecho un hombre afeitarse por primera vez. Hay palabras que conmueven de tal modo que aceleran el corazón. Independencia es una de ellas”.

¹¹⁸⁴ “No les podemos ayudar... cuando sus reclutas les expongan quejas y protestas quiero que les hagan saber que un reducido grupo de 185 hombres valerosos, amigos suyos, vecinos de Texas, están casi sepultados entre las ruinas de una iglesia a las orillas del río Bravo, sacrificándose para ganar un tiempo precioso. Confío en que lo recuerden. Confío en que Texas lo recuerde”.

interpretado por una banda como bienvenida de los soldados texanos que regresan de la guerra, y va a estar presente en cada acto de la fiesta de inauguración del aeropuerto de Jett Rink (Fig. 8.11)¹¹⁸⁵. Así, una misma canción va a tomar dos visiones diferentes pero complementarias: mientras que en *Gigante* alude al carácter texano, al orgullo y la tradición, en *El Álamo* hace referencia a la valentía y el heroísmo de los texanos en la defensa de la patria¹¹⁸⁶.

8.2. Las tierras del Noroeste

Antes que los vaqueros y los colonos, fueron los exploradores y los cazadores de pieles. Estos hombres intrépidos se adentraron en las tierras del norte hasta lugares nunca antes pisados por el hombre blanco. Remontando cauces peligrosos: el río Misuri, el Columbia, el Platte, el Snake. Cruzando bosques poblados de indios: blackfeet, ottawas, shaunees. Abriendo nuevas vías. No todo el Oeste, pues, fueron desiertos, praderas interminables, búfalos y transporte de ganado. Desde las fronteras del Canadá hasta el Lago Salado. Desde las Rocosas hasta el Pacífico. Oregón, Washington, Wyoming, Montana. Bosques frondosos y tupidos, grandes montañas y ríos caudalosos. Un Oeste diferente que Tiomkin musicó de manera diferente.

Río de sangre comienza con el siguiente texto:

“Esta es la historia de otros grandes pioneros americanos, el relato de los primeros hombres que se embarcaron para remontar el salvaje e inexplorado Misuri, que remaron desde San Luis, a lo largo de 2.000 millas de territorio indio hostil, hasta las colinas de Montana, y abrieron una nueva tierra para el futuro: el gran Noroeste”.

¹¹⁸⁵ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers. GIANT - music, Box 52, f. 651. Music plot (From estimating script dated 10/22/54). Feb 8, 1955, pp. 1-3. Como dato interesante en cuanto al carácter del tema, en la fiesta de Jett Rink le dedican un discurso que dice lo siguiente: “El triunfador. Texas ha sido buena con él. Y Jett, sin olvidar jamás esta bondad, está dispuesto a dedicar todos sus esfuerzos a la mayor gloria del Estado que le respaldó”.

¹¹⁸⁶ Escrito por Lewis Johnson y John Sinclair en 1903, tomando como melodía la canción *I've been working on the railroad*, *The eyes of Texas* se convirtió en el himno de la universidad de Texas. El éxito fue tal que se le empezó a identificar con el propio Estado. Véase BERRY, Margaret C: "EYES OF TEXAS". *Handbook of Texas Online*, June 30, 2012. <http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/xee01> (Consultada el 15/04/2015).

Así nos introduce Howard Hawks en una aventura épica por lugares desconocidos donde el paisaje será un elemento fundamental. El desierto y la pradera dan paso a frondosos bosques y ríos caudalosos. Dos elementos que comparten una misma tierra y un mismo paisaje, pero que se diferencian musicalmente tanto como sus materias: madera y agua. Para el bosque, Tiomkin va a recurrir al viento madera, la caja china, el acordeón y la guitarra. Los dos primeros, en plena fusión matérica con el entorno, mientras que los dos últimos serán los que acompañen de forma diegética a los cazadores de pieles durante las noches en el campamento. Por su parte, el río – grandioso, salvaje e inexplorado- irá acompañado del tema “The big sky”, con protagonismo de las trompas, las cuerdas, e incluso la orquesta al completo, y con el arpa como simuladora de las ondas y corrientes (Fig. 8.13). El tempo lento, el *pianissimo*, el carácter *dolce* y los finales de frase en notas de larga duración transmiten sensación de tranquilidad y asombro. De pequeñez ante la naturaleza y, a la vez, de fusión con la misma¹¹⁸⁷.

En este caso no se puede hablar tanto de americana como de tradición –el acordeón, la guitarra, el ritmo de galope¹¹⁸⁸- e incluso, en algunos momentos, como la secuencia inicial del encuentro entre Jim y Boone, podría pensarse en la faceta más rusa de Tiomkin. En dicha secuencia, el narrador va contando lo que siente el personaje de Jim: lo que hace, lo que busca, lo que piensa. Mientras, la música, recurriendo al *Mickey-Mousing*, se va adaptando a cada paso. Este concepto musical puede recordar en cierta forma a “Pedro y el lobo” de Prokofiev, un compositor que, además, hacía un uso especial del viento madera que también pudo influir en Tiomkin a la hora de hacer referencia a los bosques en los que la abundante madera de los árboles es sugerida por dicha familia de instrumentos (Fig. 8.13)¹¹⁸⁹.

Sim embargo, no será el tema “The big sky” ni otro tema secundario en referencia al bosque el que acabe triunfando, sino el tema romántico “Quan je rêve”. Este se coloca como tema final en alusión al triunfo tanto del amor –tema de la propia

¹¹⁸⁷ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Big Sky, Music Box The Big Sky. Conductor score.

¹¹⁸⁸ Aunque el tema “Road to Louisville” es una variación de “The big sky” en Mi b Mayor, tonalidad que Tiomkin utiliza para los temas más cercanos al cowboy.

¹¹⁸⁹ En *El viejo y el mar* (John Sturges, 1958), Tiomkin utiliza un recurso similar, que en esta ocasión se extiende a toda la banda sonora. Dicha película está narrada de principio a fin por una voz en off, que va describiendo tanto los sentimientos del viejo como todo aquello que le va pasando. Esta ausencia de diálogos en interacción entre personajes se suple con el *Mickey-Mousing* y la simulación a la vez que el narrador va describiendo la acción dramática: el movimiento del mar, los peces voladores, el pajarillo, los tirones del pez...

canción y motivo de que Boone se quede finalmente a vivir entre los indios-, como del paisaje al que se adhiere como nuevo amante fiel –tanto por la nueva vida de Boone como por la de los exploradores-, magnificándolo, como no podía ser de otra forma, con un *tutti* orquestal (Fig. 8.12)¹¹⁹⁰. También algunas variaciones de los indios van a relacionarse en algún momento con el paisaje, dando una unidad de ritmo, textura y significado a toda la banda sonora, y convirtiendo la naturaleza en la principal protagonista de la película, por encima de los propios personajes¹¹⁹¹.

Figura 8.12: Últimos compases (10-14) del tema “End title” de *Río de sangre* (1952). Fuente: USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Big Sky, Music Box The Big Sky. Conductor score.

¹¹⁹⁰ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Big Sky, Music Box The Big Sky. Conductor score.

¹¹⁹¹ La crítica de *The New York Times* hacía referencia a este aspecto en concreto: “Además, el Sr. Hawks no ha profundizado demasiado en los impulsos psicológicos y los sueños que impulsan a los pioneros a dirigirse al Noroeste. Pero el hecho de haber transmitido el sabor de la época, la belleza de un paisaje inmaculado y, sobre todo, la naturaleza de algunos de aquellos hombres valientes, es suficiente”. Véase A.W: “Movie Review: *The big sky* (1952) Howard Hawks 'The big sky,' Saga of the pioneer West, opens at the Criterion”. *The New York Times*, August 20, 1952. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D0CE5D9123AE23BBC4851DFBE668389649EDE> (Consultada el 5/10/2016).



Figura 8.13: La secuencia inicial y el impresionante paisaje de *Río de sangre* (1952).

Otro western que se adentra en estos parajes del norte es *Canadian Pacific*, aunque en esta ocasión la naturaleza va a quedar en un segundo plano tras los sucesos relacionados con la construcción de la línea de ferrocarril. Tan solo el tema secundario que acompaña al protagonista en su exploración del terreno en busca de una ruta segura -“Canadian rockies”-, tiene relación directa con el paisaje, y su importancia en términos musicales va a ser tan relativa como el mismo elemento al que hace alusión (Fig. 8.14). No presenta una melodía definida, sino que se adapta a las diferentes condiciones a modo de tónico y *Mickey-Mousing*, intuyéndose fragmentos del tema inicial que nos hablan del peligro de la cercanía de los indios. La instrumentación va a recurrir de nuevo al viento madera –esta vez con un importante soporte de la sección de cuerdas- y al arpa como simulación del agua.



Figura 8.14: El paisaje en *Canadian Pacific* (1949).

Aunque no se trate del paisaje del norte –la película fue rodada en la línea Durango & Silverton Narrow Gauge Railroad¹¹⁹²–, *La última bala presenta* una visión del paisaje muy cercana a la de los dos westerns anteriores, teniendo en común con *Canadian Pacific* el elemento ferrocarril como configurador del mismo.

En el tema principal, “Follow the river”, el paisaje se convierte en metáfora del curso de la vida. De esta forma, cobra un protagonismo indirecto al traducir, visual y musicalmente, un concepto humano en un concepto natural. Sin embargo, hay un momento en el que el paisaje se coloca como símbolo primigenio y la música adquiere dimensiones propias de la naturaleza a la que acompaña. Se trata de la escena en la que Grant (James Stewart) le canta la canción a Joey (Brandon de Wilde) durante el viaje en el tren (Fig. 8.15). A la pregunta del chico: “¿Cómo saben los hombres que construyen los ferrocarriles cómo cruzar las montañas?”, Grant responde: “El río. Ellos solo siguen el río”. La canción, interpretada de forma diegética –con Stewart y de Wilde en un plano medio–, es ampliada por la música incidental a la vez que la cámara nos muestra planos generales del ferrocarril a su paso por las montañas. Este pequeño fragmento instrumental acude a la americana, transmitiendo toda la grandeza, no solo del paisaje, sino del hombre como transformador del mismo, a través de un *tutti* de la orquesta con una brillante sección de cuerdas¹¹⁹³.

¹¹⁹² Esta línea parte de Durango, la ciudad más grande del suroeste de Colorado, limitante con Utah, Arizona y Nuevo México. Su recorrido sigue el cauce del río Ánimas, cruzándolo en cinco ocasiones. En su camino hacia Silverton, ciudad minera de Colorado situada a 2.836 m. de altitud, pasa por paisajes de muy diversas características: parques naturales, paisajes montañosos, viejas rutas de diligencia y granjas. Para más información sobre esta línea de ferrocarril véase <http://www.durangotrain.com/> (Consultada el 5/10/2016).

¹¹⁹³ Este juego de planos y música era comentado por Sabaneev, quien consideraba esta relación un tema interesante de investigar: “Cuanto más grade es el plano, más poderosos son los sonidos [...] cuanto más íntimas son las escenas, los planos cortos, generalmente sugieren música modesta y de rango limitado. Por otra parte, los grandes episodios, como las multitudes y procesiones, requieren música a gran escala,



Figura 8.15: El ferrocarril, siguiendo el río, en *La última bala* (1957).

8.3. Otros paisajes americanos

En un lugar indeterminado entre Arizona y Utah tiene lugar la historia de *Una bala en el camino*. Cally (Jean Simmons) vive en una pequeña granja rodeada de colinas, bosques y el mar¹¹⁹⁴. Un lugar perfecto para todo tipo de intrigas y acción, donde el paisaje va a jugar un papel fundamental como reflejo de la psique humana (Fig. 8.16). Fuertes tormentas acompañadas de un *tutti* orquestal en *fortissimo* van a ser testigos de escenas de gran tensión. Amaneceres románticos, con su consecuente tema a base de cuerdas y madera, despertarán a la inocente Cally y su tranquila granja. Bosques llenos de animales y fieras, con árboles musicados mediante el timbre del viento madera. Rápidos de ríos que arrastran al más aguerrido, cuya sola presencia aumenta la intensidad de la orquesta, en contraste con la paz de la naturaleza que los rodea... emociones, paisaje y música claramente descriptiva –de ambos conceptos-, llenan este western entre lo psicológico y lo romántico¹¹⁹⁵.

abrazando Iso registros, del más alto al más bajo”. Véase SABANEEV, Leonid: *Music for...*, op. cit., pp. 28-29.

¹¹⁹⁴ El mar, o en su defecto el océano, es un elemento difícilmente visible en el western. Algo lógico, ya que los americanos tardaron décadas en conquistar la Costa Oeste, objetivo principal de la colonización - el mar como objetivo es claramente apreciable en el personaje de Morton en *Hasta que llegó su hora*, y en la melancólica música que le acompaña-. Aun así, existen algunos westerns en los que se puede ver el mar, como *Alaska, tierra de oro* (Henry Hathaway, 1960) o *El rostro impenetrable* (Marlon Brando, 1961). En este sentido, es interesante recoger una frase de Sergio Leone al respecto: “Los pueblos del Oeste estaban contruidos en dos bloques, a un lado y otro de una calle larga y ancha. Esto significa un deseo de acercarse al mar. Cada familia confiaba en que cada casa construida a continuación de la suya aproxima un poco más el pueblo al océano”. Véase AGUILAR, Carlos: *Sergio...*, op. cit., p. 53.

¹¹⁹⁵ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *A Bullet is Waiting*, Music Box A Bullet is Waiting. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

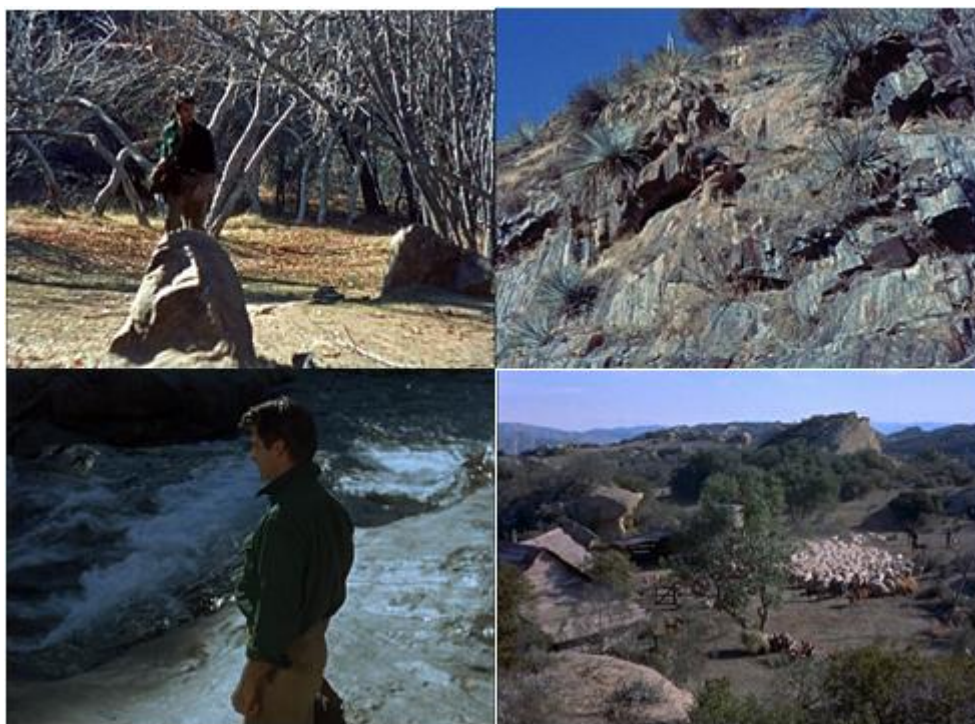


Figura 8.16: El paisaje, reflejo de las emociones, en *Una bala en el camino* (John Farrow, 1954).

8.4. Otros Oestes. *El western australiano*

El western es un género cinematográfico internacional, pues el mito de la frontera, entendida esta como “el límite entre la civilización y la barbarie, entre la tierra como jardín y la tierra como algo salvaje”¹¹⁹⁶, no ha sido un fenómeno exclusivo de Estados Unidos. Australia es un ejemplo claro de ello. Quizás el más cercano a las vivencias norteamericanas: colonialismo, transporte de ganado, indígenas, grandes desiertos, e incluso una formación natural mítica equivalente a Monument Valley: Ayers Rock. Es natural, pues, que todo ello haya quedado reflejado en el cine de forma muy parecida a como lo hizo el western americano.

El western australiano nació, sin embargo, de un género local, el *bushranger*, cuyos guiones estaban basados en historias de forajidos y bandoleros rurales¹¹⁹⁷. Pero la prohibición del mismo tras la Primera Guerra Mundial y la entrada de películas americanas provocaron el contagio: “el lenguaje cinematográfico americano de esas películas se abrió camino en el dialecto del celuloide australiano, influenciando el

¹¹⁹⁶ VIETH, Errol y MORAN, Albert: *Historical dictionary of Australian and New Zealand cinema*. Scarecrow Press, Lanham, 2005, p. 98.

¹¹⁹⁷ MILLER, Cynthia J. y BOWDOIN VAN RIPER, A: *International westerns: Re-locating the frontier*. Scarecrow Press, Lanham, 2014, p. 204.

aspecto, y en ocasiones el sentimiento, de los westerns australianos que siguieron”,¹¹⁹⁸. Uno de esos elementos que tomaron del western americano fue el paisaje, los espacios abiertos. El paisaje australiano, tan especial y único, se convirtió en uno de los principales protagonistas de su cine. Y no solo en el western. Para los cineastas australianos el paisaje es entendido como “bush” u “outback”,¹¹⁹⁹, es decir, como un espacio rural propio y genuino, más que universal¹²⁰⁰. Algo tan personal, casi tan nacionalista como el propio western americano, tenía por fuerza que ser mostrado en toda su amplitud. Así, durante los cuarenta y los cincuenta, varias películas consideradas dentro del western australiano –pese a que algunas eran de dirección y producción americanas- se esforzaron especialmente en mostrar la peculiar naturaleza del país¹²⁰¹. Entre ellas, *The overlanders* (Harry Watt, 1946), una película que tiene como asunto principal el transporte del ganado; *Kangaroo* (Lewis Milestone, 1952), donde abundan las imágenes de la flora y la fauna nacional; *Smiley* (Anthony Kimmis, 1956), un filme amable sobre un niño y su padre ganadero; y por supuesto, *Tres vidas errantes*, cuya música, pese a ser obra de un ucraniano, es la más australiana de todas¹²⁰².

El paisaje está presente de forma especial en esta película del director de *Solo ante el peligro*. El estilo documental del cineasta se adapta a la perfección al paisaje australiano, recreándose en su singular flora y fauna¹²⁰³, como también lo hiciera Lewis Milestone en *Kangaroo*. El mayor énfasis de la cámara está puesto en la naturaleza como objeto vivo. Y el efecto buscado en la combinación imagen-música no es tanto la grandeza de la naturaleza como su carácter tranquilo, sereno y a la par exótico. En lugar de mostrarnos una tierra intimidante por su enormidad y carácter salvaje, *Tres vidas errantes* nos presenta un lugar en el que hombre y naturaleza pueden convivir en paz y armonía (Fig. 8.17). De hecho, el tema musical utilizado es el mismo que se emplea para describir la relación cordial de la familia protagonista. El sabor tradicional, la

¹¹⁹⁸ MILLER, Cynthia J. y BOWDOIN VAN RIPER, A: *International westerns...*, op. cit., p. 204.

¹¹⁹⁹ VIETH, Errol y MORAN, Albert: *Historical dictionary...*, op. cit., p. 98.

¹²⁰⁰ El término “outback” designa, en concreto, al paisaje rural australiano.

¹²⁰¹ Sin embargo, sería a partir de los setenta cuando el cine acogiera el paisaje como verdadero protagonista, con películas como *Picnic en Hanging Rock* (Peter Weir, 1975) o *Gallipoli* (Peter Weir, 1981). Véase VIETH, Errol y MORAN, Albert: *Historical dictionary...*, op. cit., p. 100.

¹²⁰² Las otras películas fueron musicadas, respectivamente, por John Ireland, Sol Kaplan y William Alwyn, en un estilo sinfónico deudor del post-romanticismo.

¹²⁰³ Zinnemann afirmaba que: “De hecho, originalmente, yo quería ser director de documentales. Mi idea de la felicidad era hacer una expedición rodando películas sobre lugares de aventura”. Véase SINYARD, Neil: *Fred Zinnemann...*, op. cit., p. 12.

amabilidad y el ritmo, tan alegre y juguetón como tranquilo, invaden la absoluta totalidad de la película. Tanto es así que el propio director afirmaba que la música era demasiado suave y ligera, haciendo que la película pareciera más un picnic que la historia de la dura existencia en Australia¹²⁰⁴.

La novela de Jon Cleary se detiene en varias ocasiones en la descripción – material y sensorial- del paisaje. Un paisaje tan sereno y amable como el que nos transmiten las imágenes de Zinnemann y la música de Tiomkin¹²⁰⁵. Quizás, la descripción más acorde con las imágenes de Zinnemann sea la de la visión de Paddy desde su caballo cuando acarrea el ganado:

“Veía el águila moverse lentamente en el cielo, desapareciendo al fuego del sol hasta convertirse en una cruz oscura en el azul del cielo. Veía el wallaby, gris contra el gris de los árboles, abriéndose camino a través del bosque, saltando entre las hojas caídas con pequeñas erupciones susurrantes. Una serpiente simulando ser una rama seca al lado de la carretera, de repente se movía silenciosa y sigilosamente hacia el bosque...”¹²⁰⁶.

Tales párrafos inspiran la misma tranquilidad y unión con la naturaleza que el sencillo tema musical de Tiomkin, para el que emplea principalmente instrumentos tradicionales como el acordeón y la armónica, a las que añade el piano, una pequeña sección de cuerdas, la flauta para simular el canto de los pájaros o incluso una gaita. Es el tema que se acaba imponiendo en los créditos finales, como un canto conjunto a la familia, la naturaleza y el amor, de esas tres vidas errantes. En otras ocasiones, sin embargo, el silencio deja hablar por sí sola a la naturaleza, potenciándose el pjar y los graznidos de los pájaros, los ladridos del perro, el balido de las ovejas o el viento moviendo las hojas de los árboles, en un sentimiento similar a las descripciones sensoriales de Jon Cleary. Aun bebiendo del mismo concepto de sonido-territorio de

¹²⁰⁴ ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 37.

¹²⁰⁵ “La luz seguía siendo mortecina y el paisaje ni siquiera había despertado. Húmeda todavía de rocío, la maleza saturaba la atmosfera de perfumes: bastaba respirar hondo para que la savia de los arbustos penetrara hasta lo más íntimo del ser. Había desgarrones de niebla sobre la copa de algunos de los árboles, como nubes perdidas en la oscuridad que avanzasen hacia el lugar al que pertenecían y más allá de ellos, el cielo cada vez más claro lucía duro y constante como el hielo. Cayó alguna hoja lentamente, como el morir de una esperanza, mientras las sombras cortaban siluetas en la oscuridad, dejaba oír el río su secreto canto y un pájaro en la distancia teñía de tristeza la mañana”. Véase CLEARY, Jon: “The Sundowners. First episode of an Australian novel selected by the book guild of America as its mid-summer choice”, *The Sunday Herald*, August 24, 1952, p. 18.

¹²⁰⁶ CLEARY, Jon: “The Sundowners. Third episode of an Australian novel selected by the Book League of America as its mid-summer choice”, *The Sunday Herald*, September 7, 1952, p. 20.

Chion, no es un silencio como el que reinaba en los planos de *Los que no perdonan*, cuya naturaleza era salvaje y llena de culpa y peligro, sino un silencio para disfrutar.



Figura 8.17: El paisaje australiano en *Tres vidas errantes* (1960).

8.5. *Transportando, reuniendo y acorralando ganado*

El transporte de ganado era uno de los trabajos principales del vaquero. Kilómetros y kilómetros guiando a miles de reses desde Texas hasta Kansas o Misuri. A ello se añadía la tarea del rodeo *-round-up-*. Arduos esfuerzos cuya imagen se hace impresionante. Un grupo de hombres a caballo, cuerdas y lazos volando. Puntería, fuerza, gritos, ruido y mucho, mucho polvo. La naturaleza, y por consiguiente el paisaje, son parte importante de estos momentos. La espectacularidad de estas escenas las hace perfectas para el cine. Son muchos los westerns que las incluyen dentro del guion, tanto como elemento histórico como insertado dentro de una de las tramas principales. La música, en calidad de elemento espectacular y descriptivo, casi siempre suele estar presente. Tanto es así, que en los *cue sheets* del cine silente podemos encontrar temas específicos para este tipo de escenas¹²⁰⁷.

Varios son los westerns musicados por Tiomkin que incluyen escenas de transporte y reunión de ganado. Los principales, por ser esta la temática principal, son *Río Rojo* y *Rawhide*. Además de ellos, *Duelo al sol*, *Gigante*, *Ansiedad trágica*, *Los que*

¹²⁰⁷ RAPEE, Erno: *Erno Rapee's...*, op. cit., p. 507.

no perdonan y *Tres vidas errantes*. Tres ellos, *Duelo al sol*, *Los que no perdonan* y *Tres vidas errantes* difieren en cuanto a los animales: caballos y ovejas respectivamente.



Figura 8.18: Escenas de rodeo de *Duelo al sol* (1946) y *Los que no perdonan* (1960)

Edna Ferber describe perfectamente una escena de rodeo en *Gigante*:

“El mugir de las vacas y el balar de las terneras formaban una barahúnda indescrutable. Era casi imposible ver nada a través de aquella espesa nube impenetrable. Los jinetes llevaban pañuelos atados a la cara, de modo que únicamente llevaban al descubierto los ojos [...] El rebaño proseguía su lenta e impasible marcha. El polvo convertía a los vaqueros en figuras fantasmales. Semejaban centauros que cabalgaban con admirable soltura, manejando apenas las riendas, mientras sus caballos evolucionaban con fluida precisión por entre el laberinto de reses. Mediante un hábil movimiento, una ternera quedaba separada de su madre. Los balidos se hacían plañideros mientras el animal intentaba frenéticamente volver junto a aquella [...] Los vaqueros descabalgaban con la celeridad del rayo; lanzaban un lazo contra las reses y, una vez apresadas, volvían a subir a sus monturas.

Parecían oírse sus exclamaciones suaves, con las que trataban de tranquilizar al frenético mar de cabezas que se agitaba tumultuosamente”¹²⁰⁸.

En la película, esta escena va acompañada del tema principal, “This then is Texas”. De la misma forma que en *Duelo al sol*, el rodeo se acompaña del tema “Spanish Bit” (Fig. 8.19). Pero en ninguno de los casos lo hace con la misma versión que veíamos para la tierra y el paisaje, sino con una variante más sencilla en la que tienen cabida instrumentos como el acordeón, el arpa o las campanas; y elementos como trémolos, *glissandi* y apoyaturas. Una versión que, sin embargo, no resta épica a una escena tan propiamente americana. Prueba de ello es el omnipresente *fortissimo* – motivado también por el ruido del ganado-, y anotaciones de carácter tales como *Grandioso* (Fig. 8.18)¹²⁰⁹.

Figura 8.19: Primeros compases del tema “Round up” de *Duelo al sol* (1946). Fuente: USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Duel in the Sun*, Box 17A. Conductor score.

Pero el uso del tema principal es más común en las escenas de transporte que en las de rodeo, las cuales suelen llevar temas secundarios de ritmo acelerado en los que se acude, además de a los elementos mencionados, al *Mickey-Mousing* –en ocasiones no totalmente sincronizado, para simular el alboroto- y tópicos descriptivos. Así ocurre en

¹²⁰⁸ FERBER, Edna: *Gigante*, op. cit., p. 131.

¹²⁰⁹ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Duel in the Sun*, Box 17A. Conductor score.

Río Rojo, donde las trompas simulan los mugidos de las reses, o en *Los que no perdonan*¹²¹⁰, con el ritmo de galope y el golpe final de platillos acompañando la caída de Charlie (Albert Salmi).

Las escenas de transporte son diferentes. La velocidad, el tumulto y el ajeteo que contagia la música de los rodeos, se cambia ahora por la lentitud y parsimonia del lento caminar del ganado. Así mismo, el espacio acotado para el rodeo se sustituye por planos generales y panorámicos que incluyen el paisaje, lo cual obliga a la música a expandirse del mismo modo. En *Río Rojo*, el tema “On to Missouri”, con un potente coro masculino, gritos de los vaqueros y una base rítmica acompasada con el paso y el mugir de la reses, transmite la grandiosidad propia del trabajo de estos hombres. El elemento más pequeño dentro del conjunto, pero el único capaz de dominarlo y salir triunfante. Características similares encontramos en *Rawhide*. No solo en las imágenes de los créditos iniciales en conjunción con el tema principal, sino en las distintas escenas – normalmente al inicio- en las que se nos muestran las grandes panorámicas del transporte. La música que acompaña estos momentos es diferente en cada capítulo, pero redundante en el uso del metal y en ocasiones, las más tranquilas, acude a instrumentos tradicionales como el acordeón o la armónica. Un ejemplo diferente lo encontramos en *Ansiedad trágica*, donde los ganaderos se convierten en el enemigo, lo que aporta a su música un aire intimidante.



Figura 8.20: El transporte de ovejas en *Tres vidas errantes* (1960).

¹²¹⁰ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *The Unforgiven*, Box 69. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

Un caso especial es el de *Tres vidas errantes*, donde los animales no son ni reses ni caballos, sino ovejas. Y es que en Australia, durante el siglo XIX, había abundancia de ganado ovino. La adaptación de la canción tradicional “Lime juice tub”, que Tiomkin utiliza como base para los temas relacionados con el trabajo, alude directamente a esta situación. No en vano, la letra de la canción original habla de los barcos que llegaban cargados de inmigrantes ingleses que pretendían esquilarse tan bien como los australianos¹²¹¹. El acordeón es el protagonista de la melodía, que según el momento acoge a diferentes secciones de la orquesta, siguiendo en muchas ocasiones, a modo de *Mickey-Mousing*, las monerías y diferentes movimientos de las ovejas (Fig. 8.20).

La música que Tiomkin utiliza para transmitir esos espacios abiertos se adapta a cada contexto, tomando características diferentes según el western. Mientras que en unos adopta algunas de las características de la americana, en otros propone un estilo totalmente personal, fruto de su diversa formación y sus especiales vivencias. De este modo, a diferencia de compositores como Elmer Bernstein, cuyos westerns son prácticamente idénticos en estilo y concepto, Tiomkin va a aportar una variedad inmensa, no solo a nivel estrictamente musical, sino también a nivel simbólico y descriptivo.

Sus temas alusivos al paisaje se pueden dividir por zonas geográficas, tan distintas entre ellas como lo va a ser su música. Para los westerns ambientados en Texas va a utilizar una música más enfática –en términos de tempo, matiz dinámico y carácter–, con una mayor masa instrumental y más arraigados en la tradición americana. Con ello consigue transmitir además la grandeza de la tierra, el orgullo y el patriotismo de sus habitantes, la pertenencia mutua. Una simbología que se completa, no solo atendiendo a la letra que está detrás de temas como “This then is Texas” de *Gigante*, sino mediante el uso de canciones como “The eyes of Texas” o “The ballad of The Alamo” dentro de la música incidental.

Por otro lado, para los westerns ambientados en el norte recurre a una instrumentación mucho más acorde con el entorno –bosques frondosos y ríos caudalosos–, donde predomina el viento madera, sin dejar de lado las trompas magnificadoras. Así mismo, la menor intensidad instrumental, dinámica y rítmica de

¹²¹¹ “The Lime Juice Tub”. *Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music*. <https://mainlynorfolk.info/lloyd/songs/thelimejuicetub.html> (Consultada el 30/05/2015).

estos temas transmite tranquilidad y paz, frente al carácter más trepidante de los desiertos y praderas.

Aparte de estas dos localizaciones del Oeste americano, Tiomkin va a tener la oportunidad de componer un western ambientado en Australia. Para ello, y a diferencia de los compositores que por aquellos años trabajaron en el western australiano, como los británicos John Ireland y William Alwin o el americano Sol Kaplan, que utilizaron un estilo más cercano al sinfonismo clásico, Tiomkin acudió a sonidos tradicionales, tanto en instrumentación –en este caso más cercana en cantidad y cualidad a la de sus westerns del norte que a los de Texas- como temáticamente, al utilizar como base canciones populares australianas.

Aun con sus diferencias, los temas de Tiomkin dedicados al paisaje van a tener en común varios elementos:

1. Predominio de las notas enteras y el remate de cada frase en notas de larga duración como blancas, blancas con puntillo o redondas, lo cual expande el sonido en clara metáfora de la amplitud y apertura del paisaje.

2. Uso del viento metal por encima de las cuerdas, con especial protagonismo de las trompas –un instrumento cuya sonoridad contribuye a dicha expansión, aportando magnificencia y elegancia- y las trompetas –con algún que otro solo-.

3. Inclusión de instrumentos ajenos a la orquesta y con clara simbología dentro del filme concreto, como los tradicionales acordeón, armónica y guitarra, o el órgano de *Gigante*.

4. Líneas melódicas que se mueven en los grados medios y bajos de la escala – algo característico del estilo de Tiomkin, y muy presente en sus partituras para piano-, sin alcanzar nunca agudos demasiado brillantes.

5. Empleo de tópicos como el agua (*Canadian Pacific*), el mugido de las reses (*Río Rojo*, *Rawhide*) o el vuelo de las aves (*Los que no perdonan*), dentro de los propios temas.

6. Momentos clave enfatizados con un *tutti* orquestal y con indicaciones de carácter como *Maestoso* o *Grandioso*.

7. En otras ocasiones, es el silencio el que enfatiza la imagen del paisaje, dejando hablar por sí sola a la naturaleza. Ya sea para potenciar su naturaleza especial y única (*Tres vidas errantes*), para señalar la soledad (el viento de *Gigante*) o para incrementar su lado salvaje e intimidante (*Los que no perdonan*).

Además del paisaje en sí, las escenas de transporte de ganado y rodeo sirvieron a Tiomkin para aplicar música a otro tipo de paisaje, el conformado por los animales, la grandeza que estos suponen en conjunto con la naturaleza que les rodea, y la fuerza y valentía del hombre ante elementos muy superiores a él. Ambas van a estar musicadas de forma diferente, pero casi siempre van a tomar prestado el tema musical de la película que más relación tenga con la tierra.

Para el transporte de ganado, Tiomkin utiliza el tema principal –o el tema central más importante en relación con el paisaje- (*Duelo al sol, Río Rojo, Gigante*), o temas secundarios de características similares a aquel, siempre con un ritmo entre *moderato* y *lento*, acompasado con el caminar de los animales.

En cuanto al rodeo, Tiomkin va a musicarlo de dos formas diferentes: mediante una variación del tema principal, o con temas más rápidos en los cuales introduce recursos como el *Mickey-Mousing* –no exactamente sincronizado- y la simulación de ruidos, cuya combinación se asimila al alboroto, la agitación y un cierto sentido cómico presentes en la propia tarea. Estos elementos, velocidad y *Mickey-Mousing*, siempre han sido propios de la música de las escenas cómicas. Y es que, en cierta forma, el rodeo tiene algo de cómico, debido a las posturas, los gestos y las caídas de los implicados, tanto vaqueros como ganado.

**9. LAS MUJERES Y LA MÚSICA EN LOS WESTERNS DE
DIMITRI TIOMKIN**

“Ya no puedes utilizar violines para las escenas románticas. Todos se reirían de ti. Cuando tienes una mujer sexy como Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe o Brigitte Bardot en una escena romántica, debes utilizar trombones. En nuestros días las actrices son demasiado fuertes para los violines”¹²¹².

Cuando uno piensa en el Oeste americano piensa en vaqueros, forajidos, buscadores de oro... hombres aventureros y, normalmente, solitarios. Pero junto a ellos existieron mujeres de todas clases: desde prostitutas y bailarinas hasta valientes e intrépidas pistoleras, pasando por indias y por todas esas mujeres que dejaron atrás su vida para instalarse en el duro Oeste. El cine nunca las ha olvidado. Su música tampoco.

Las mujeres del western están estrechamente relacionadas con la música de diversas maneras. Pocos son los westerns que no les hayan dedicado un tema propio o puesto en sus manos la habilidad de tocar un instrumento o cantar con una bonita voz. Mae West (Ruby Carter) y Marlene Dietrich (Frenchy) hacían las delicias de los hombres en *No es pecado* (Leo McCarey, 1934) y *Arizona* (George Marshall, 1939) respectivamente; Doris Day nos cantó una canción de Oscar en *Doris Day en el Oeste* (David Butler, 1953); todos sabemos cuánto echaba de menos Vienna (Joan Crawford) a

¹²¹² Dimitri Tiomkin citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 74.

su Johnny (Sterling Hayden) gracias a la canción de Victor Young para *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954)¹²¹³, y solo Claudia, cuya presencia es pura y únicamente música, fue capaz de hacer que William Munny (Clint Eastwood) dejara la acción y se asentara como un buen padre de familia en *Sin perdón* (Clint Eastwood, 1992). Visto así, ¿cómo iba Tiomkin a olvidarse de ellas en sus partituras?

9.1. *La mujer y la música en la historia*

La música siempre ha tenido una relación especial con las mujeres. En el Antiguo Testamento se dan algunos ejemplos de mujeres que entonaban cánticos o tocaban algún instrumento. Como María, hermana de Moisés y Aarón, quien después de haber cruzado el mar “tomó en sus manos un tímpano y todas las mujeres la seguían con tímpanos y danzando en coro. Y María entonaba el estribillo: <<Cantad a Yaveh>>...”¹²¹⁴. Como la profetisa Debora: “yo a Yaveh, yo voy a cantar. Tocaré el salterio para Yaveh, Dios de Israel”¹²¹⁵. O como las mujeres de Israel tras la victoria de David ante los filisteos, las cuales salían “de todas las ciudades de Israel al encuentro del rey Saúl para cantar danzando al son de adufes y triángulos con cantos de alegría”¹²¹⁶.

En Egipto las mujeres que se dedicaban al culto divino tenían la función especial de proporcionar música, canto y baile al servicio de la divinidad¹²¹⁷. Y no solo ellas. Desde el Imperio Antiguo existieron grupos de mujeres pertenecientes a las clases privilegiadas que formaban agrupaciones musicales vinculadas a instituciones religiosas y seculares¹²¹⁸. El arte nos ha dejado numerosas representaciones de esta especial ocupación, en las cuales podemos ver figuras femeninas bailando y tocando instrumentos como el arpa, el sistro o el laúd¹²¹⁹.

La mitología griega está llena de referencias musicales vinculadas a personajes femeninos de muy distinta naturaleza, cuya música era tan diferente como su

¹²¹³ Para un análisis detallado de la música de *Johnny Guitar*, véase PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Play it again...”, op. cit., pp. 50-58.

¹²¹⁴ Ex 15, 20-21. *Nueva Biblia de Jerusalén*. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1975, p. 85.

¹²¹⁵ Jc, 5, 3. *Nueva Biblia...*, op. cit., p. 273.

¹²¹⁶ 1 Sam, 18, 6. *Nueva Biblia...*, op. cit., p. 322

¹²¹⁷ ROBINS, Gay: *Las mujeres en el Antiguo Egipto*. Akal, Madrid, 1996, p. 207.

¹²¹⁸ Ibidem, pp. 159-160.

¹²¹⁹ Así aparece, por ejemplo, en la tumba de Nakht nº 52 (1420 a.C.), en la de Rekhmiré (1435 a.C.) o en la Capilla Roja de Hapsheut (1479 a.C.).

condición¹²²⁰. Seres divinos como las musas: “que a Zeus padre con himnos alegran su inmenso corazón dentro del Olimpo”¹²²¹, sobrenaturales como las sirenas, cuya voz fluye de sus labios “en dulzores de miel”¹²²², o humanos como las Ménades: “Cantad a Dioniso, al son de los panderos de sordo retumbo, festejando con gritos de ¡Evohé! al dios del evohé, entre los gritos y aclamaciones frías, al tiempo que la sagrada flauta de loto melodiosa modula sus sagradas tonadas”¹²²³.

La literatura clásica también hace hincapié en la música como atributo femenino de muy distinto carácter. Desde lo ritual y dramático de las tragedias, cuyos coros, aunque interpretados por hombres en los teatros, estaban concebidos para las mujeres¹²²⁴, a la seducción, pues según Ovidio: “el canto es cosa muy seductora: muchachas, aprended a cantar”¹²²⁵.

Tan importante son las referencias musicales de esta época para el devenir musical de las mujeres que, desde que Atenea despreciara la flauta al ver su cara deformada reflejada en el río¹²²⁶, las mujeres estuvieron limitadas a instrumentos concretos que no deformaran su feminidad. En el Renacimiento, Baldassare Castiglione comentaba en *El Cortesano* (1528): “no deseo ver (que una mujer) haga movimientos excesivamente perentorios o enérgicos, ni tampoco verla utilizar cuando canta o toca un instrumento musical, esos bruscos y frecuentes *diminuendos*, ingeniosos pero no bellos. Creo que debería escoger instrumentos adecuados a su objeto. Imagínese el desgarbado aspecto de una mujer que tocara el tambor, el pífano, la trompeta u otros instrumentos por el estilo”¹²²⁷. Esta idea, cuyas raíces yacen en la mitología griega, permaneció en boga durante varios siglos¹²²⁸.

¹²²⁰ Según Heather Laing, “el miedo a la sexualidad femenina o, quizás, el miedo del hombre ante su propia sexualidad y el deseo resultante de ejercer control sobre la mujer, es cristalizado en los arquetipos musicales femeninos [...] de la sirena y la musa [...] la fuerza tremenda, la irresistible sexualidad y musicalidad de la sirena existe con el único propósito de seducir y destruir al hombre. La musa, de presencia dominante pero etérea belleza, dedica su voz y música a mayor gloria e inspiración del hombre”. Véase LAING, Heather: *The gendered score. Music in 1940s melodrama and the woman's film*. Ashgate, Hampshire, 2007, p. 10.

¹²²¹ HESÍODO: *Obras y Fragmentos*. Biblioteca Gredos, Madrid, 2006, p. 12.

¹²²² HOMERO: *Odisea*. Editorial Gredos, Madrid, 2005, p. 291.

¹²²³ EURÍPIDES: *Tragedias II*. Ediciones Gredos, Madrid, 2006, p. 546.

¹²²⁴ DRINKER, Sophie: *Music and women: the story of women in their relation to music*. The Feminist Press at The City University of New York, New York, 1995, pp. 136-137.

¹²²⁵ OVIDIO: *El arte de amar*. Editorial EDAF, Madrid, 2007, p. 112.

¹²²⁶ GRIMAL, Pierre: *Enciclopedia de Mitología*. RBA, Madrid, 2009, pp.333-334.

¹²²⁷ CASTIGLIONE, Baldassare: *Los cuatro libros del cortesano. Compuestos en italiano por el Conde Baltasar de Castellón; y agora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscan*. Edición de Antonio María Fabié, Madrid, 1873, p. 300.

¹²²⁸ “Su musicalidad debía esconderse físicamente de los hombres. Mientras tocaban delante de los hombres debían ser vistas desde una luz positiva –con el objetivo de presentarse atractivas ante los potenciales maridos- las mujeres músico encarnaban una poderosa sensualidad asociada con la falta de

Un ejemplo particular en el que la mujer jugará un papel importante dentro de la música es la ópera. No solo en cuanto a los personajes protagonistas de los libretos, sino como cantantes, siendo ellas, en ocasiones, las que levantaban más pasiones y las que más cobraban por sus actuaciones¹²²⁹. Dentro de este género, las cantantes interpretaban un tipo de música según su personaje, diferente además de la de sus compañeros masculinos¹²³⁰. Así, según Rebecca Naomi Fülöp, en la ópera italiana se puede distinguir entre la primera soprano, cuyo amor es correspondido por el tenor, y la segunda soprano, que también le ama pero no es correspondida. La primera alcanzaría las notas más altas y llevaría la línea principal, mientras que la segunda alcanzaría una menor tesitura y se movería en notas más bajas¹²³¹.

En muchas de las óperas de los siglos XVIII, XIX y XX, las mujeres poderosas y sensuales, es decir, esas que no son correspondidas, se asocian con la inestabilidad tonal y el cromatismo¹²³². Ejemplo de ello son la Reina de la Noche de “La flauta mágica” o la protagonista de “Carmen”¹²³³. Esta inestabilidad¹²³⁴, que únicamente se resuelve cuando la mujer es derrotada, muere o acepta las normas de la sociedad, provoca que el oyente, de forma inconsciente, quiera que el personaje en cuestión experimente una de estas tres opciones¹²³⁵. Otra característica de la mujer en la ópera es la asociación del tono menor con la melancolía, la vacilación y la indecisión, además de con otras

feminidad y la música podía ser también físicamente excitante, induciendo al hombre a pensamientos y conductas corruptos”. Véase LAING, Heather: *The gendered score...*, op. cit., p. 11.

¹²²⁹ SASOON, Donald: *Cultura*. Editorial Crítica, Madrid, 2006, pp. 326-329.

¹²³⁰ Los cantantes, para igualar a las mujeres, debían castrarse antes de la pubertad para que no aumentaran sus cuerdas vocales. Véase SASOON, Donald: *Cultura...*, op. cit., p. 328.

¹²³¹ Citada por FÜLÖP, Rebecca Naomi: *Heroes, dames, and distress...*, op. cit., p. 51.

¹²³² Según Leonard Meyer: “En la música occidental, el cromatismo no es de forma exclusiva, o ni tan siquiera predominante, un fenómeno melódico: es también un fenómeno armónico. Como tal, es capaz de generar una experiencia estética afectiva, no solo porque puede diferir o alterar las sucesiones diatónicas esperadas que son las normas de la armonía tonal, sino también porque tiende a crear ambigüedad e incertidumbre en cuanto a la dirección armónica. Los pasajes cromáticos de duración considerable, a menudo modulantes, producen impresión de ambigüedad porque oscurecen la sensación de un centro tonal, porque el fin último de la sucesión no puede preverse, o porque sugieren más de un centro tonal. Este tipo de ambigüedad crea inquietud e incertidumbre que actúan como fuerzas poderosas en la formación de la experiencia afectiva”. Véase Meyer, Leonard, B: *La emoción...*, op. cit., p. 228.

¹²³³ LORRAINE, Renée Cox: “Recovering jouissance. Feminist aesthetics and music”. En PENDLE, Karin (Ed.): *Women & music: a history*. Indiana University Press, Bloomington, 2001, pp. 4-5.

¹²³⁴ Además de la inestabilidad, este tipo de mujeres, al igual que los personajes malvados, suelen asociarse con música dodecafónica o atonal. El rechazo que provoca este tipo de música es perfectamente explicado por Leonard Meyer: “Las declaraciones de que las composiciones realizadas con la técnica dodecafónica están concebidas dentro de un marco esencialmente matemático, suponiendo así que no son honradamente sentidas o estéticamente concebidas por el compositor, han hecho más porque esta música acabe siendo impopular y odiada que todas las acusaciones de cacofonía y fealdad juntas. Es probable que al público le moleste la disonancia en esta música, no porque no sea placentera, sino porque cree que es producto del cálculo más que de una composición afectiva estética”. Véase MEYER, Leonard B: *La emoción...*, op. cit., p. 91.

¹²³⁵ *Ibidem*, p. 5.

emociones como la muerte, lo sobrenatural, la furia y la rabia¹²³⁶; emociones, todas ellas, que experimentan normalmente los personajes femeninos en la ópera. Ambos recursos, como veremos, tendrán una influencia definitiva en la música de cine.

Centrándonos más en Norteamérica podemos rastrear el papel de la mujer en la música en distintas capas sociales. Para los indios, según Alice Fletcher: “la música envuelve como una atmósfera cada ceremonia religiosa, tribal y social, tanto como cada experiencia personal”¹²³⁷. Sin embargo, la participación de las mujeres en las diferentes ceremonias y ritos varía, no solo con cada rito en particular, sino con cada tribu. Así, encontramos testimonios como el de David McAllester respecto a la ceremonia pan-india del peyote: “Ellas comían peyote y ayudaban con muchas de las canciones cantadas por los hombres, pero no cantaban canciones por ellas mismas cuando les tocaría su turno”¹²³⁸. Mientras que los diversos estudios de Frances Densmore y Walter McClintock demuestran una participación conjunta con los hombres en la mayor parte de las tribus, cantando una octava por encima de ellos, o en cuartas paralelas¹²³⁹.

Más interesante en este sentido es la música de colonos, muy influida, lógicamente, por la europea. Desde 1790 hubo mujeres que publicaron música, principalmente canciones y danzas –normalmente con variaciones- cuyo tema principal era el amor -romántico, filial, maternal, platónico, etc.-¹²⁴⁰. Aunque el papel principal de estas respecto a la música estaba en el ámbito religioso, el cual les daba la oportunidad de interpretar música fuera del hogar propio. De hecho, muchas de ellas se convertirían en importantes compositoras de himnos¹²⁴¹. En cuanto a la música instrumental, hasta finales del siglo XIX la mujer solo tocaba el piano y el arpa, pues el resto de instrumentos de la orquesta, como ocurría en Europa, no se consideraban apropiados, ya fuera por la actitud y gestos indecorosos a los que estos las obligaban -flauta, violín-, o por no tener la suficiente fuerza para sostenerlos -contrabajo o metales-. Sería la parisina Camila Urso, llegada a Estados Unidos en 1852, la que introdujera el violín en

¹²³⁶ LORRAINE, Renée Cox: “Recovering jouissance...”, op. cit., p. 6.

¹²³⁷ FLETCHER, Alice: *A study of Omaha music*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1994, p. 10.

¹²³⁸ Citado por CHASE, Gilbert: *America's music, from the pilgrims to the present*, University of Illinois Press, Illinois, 1992, p. 403.

¹²³⁹ DENSMORE, Frances: “Nootka and Quileute music”. *Bureau of American Ethnology*. Bulletin 124, 1910, p. 25; DENSMORE, Frances: “Teton Sioux music”. *Bureau of American Ethnology*. Bulletin 61, 1910, p. 10; MACCLINTOCK, Walter: *The old trail or life legends and religion of the blackfeet indians*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1999, pp. 182-183.

¹²⁴⁰ BLOCK, Adrienne Fried y STEART, Nancy: “Women in American music, 1800-1918”. En PENDLE, Karin (Ed.): *Women & music: a history*. Indiana University Press, Bloomington, 2001, pp. 208-209.

¹²⁴¹ *Ibidem*, p. 201.

el ámbito femenino, llegando a convertirse en el instrumento preferido por las mujeres gracias a su ejemplo e inspiración¹²⁴².

Para finalizar, no hay que dejar de lado la influencia de la música afroamericana como el jazz o el blues, cuyas representantes femeninas, aunque numerosas, fueron contempladas durante mucho tiempo desde el mismo punto de vista que el propio estilo: nacido en los escalones más bajos de la sociedad y considerado un tipo de música decadente hasta bien entrado el siglo XX. Prueba de ello es una noticia publicada en un ejemplar de 1922 del *New York American*: “El desastre moral se cierne sobre centenares de muchachas americanas, sometidas al efecto desquiciante, patológico y lascivo de la música jazz [...] solo en Chicago más de un millar de mujeres han sido víctimas del jazz en los dos últimos años”¹²⁴³. No estaba muy lejos, pues, Federico García Lorca cuando al escribir sobre Harlem, centro del jazz en los años veinte y treinta, en su poema *Norma y paraíso de los negros*, dijo: “Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba”¹²⁴⁴.

Este breve repaso a la historia de la mujer en la música permite extraer varias conclusiones. En primer lugar, la música de las mujeres ha estado siempre vinculada al hecho religioso, lo cual las relaciona con un tipo de música emocional y sensible al espíritu, que conectaría con las obras de las primeras mujeres compositoras, cuyo tema principal era el amor en todas sus facetas.

En segundo lugar, en cuanto a los instrumentos, destaca la voz como el más utilizado, seguida por los instrumentos de cuerda –salterio, arpa, laúd, piano y más tarde el violín-. La percusión y el viento se relacionan con la falta de decoro y con lo masculino -sobre todo el pesado metal-.

En tercer lugar, la música de las mujeres, dada su naturaleza, suele ser más aguda que la de los hombres. Más cuantas más cualidades femeninas la diferencian de su opuesto o, en otros casos, de su rival del mismo sexo. Esta circunstancia, trasladada a la música cinematográfica, se puede observar en los solos de violín que acompañan en muchas ocasiones la aparición de la dulce protagonista o el culmen de las escenas románticas.

Por último, también hay que destacar las diferencias musicales entre mujeres de distinta condición social y moral. Así, los tonos altos y dulces, y las melodías simples y

¹²⁴² BLOCK, Adrienne Fried y STEART, Nancy: “Women in American...”, op. cit., p. 206.

¹²⁴³ Citado por TIRRO, Frank: *Historia del jazz clásico*. Robinbook, Barcelona, 2005, p. 159.

¹²⁴⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*. Red Ediciones, Barcelona, 2017, p.25

diatónicas se relacionan con las mujeres de gran feminidad, de clase alta y buena moral. Por su parte, los tonos más bajos, la menor tesitura, la inestabilidad tonal y el cromatismo, lo hacen con las mujeres de moral relajada y marcada sexualidad. Primeros ejemplos claros de estas dos categorías serían las musas, con su canto dulce, en contraste con las ménades, que se expresaban musicalmente mediante gritos y exclamaciones, además de tocar la flauta, instrumento prohibido por la misma Atenea. Por último, dentro de ambas tipologías, el tono menor estaría sugiriendo melancolía, indecisión y sentimientos intensificados como la furia, la rabia o el duelo por la muerte.

9.2. El tratamiento de la mujer en la música cinematográfica

En el campo de la música cinematográfica de la era clásica de Hollywood -e incluso hasta nuestros días- la mujer ha sido tratada de manera especial respecto al hombre. Muchas de las características que se le asocian musicalmente en el cine derivan directamente de las pautas históricas anteriormente comentadas:

1. La instrumentación: pues a diferencia de los hombres, en cuyos temas suele predominar el metal y la percusión¹²⁴⁵, las mujeres han ido acompañadas normalmente de instrumentos de cuerda (violín, viola) o viento madera (oboe y corno inglés)¹²⁴⁶.

2. La tonalidad: también era corriente en el Hollywood clásico, como contaba Victor Young, que los productores pidiesen a los compositores que la música de la protagonista fuera en tono mayor, mientras que la del hombre fuera en tono menor¹²⁴⁷.

3. Y la dualidad: donde las mujeres inocentes, de naturaleza positiva y, por lo general, objetos de interés romántico, llevaban una música dulce, anhelante y en tono mayor, mientras que sus contrarias veían intensificada su “mala” conducta con una música llena de cromatismo, disonancias, síncopas y armonías inusuales, donde entran instrumentos como el saxofón o la trompeta con sordina. Una música que se traduce en muchas ocasiones en jazz, blues o ragtime¹²⁴⁸, e incluso en modos exóticos o antiguos. A estas características de la música de las mujeres hay que sumar, en general, el uso de

¹²⁴⁵ FÜLÖP, Rebecca Naomi: *Heroes, dames, and distressí*, op. cit., p. 61.

¹²⁴⁶ Ibidem, p. 59.

¹²⁴⁷ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 171.

¹²⁴⁸ KALINAK, Kathryn: *Settling the score...*, op. cit., p. 120.

tempi suaves y tranquilos como *Andante* y *Moderato*, las notas de larga duración – algunas marcadas con calderón- y las líneas melódicas fluidas¹²⁴⁹.

El conjunto de estas características ha sido definido por Rebecca Naomi Fülöp como *Feminine Romantic Cliché*, un recurso seguido por los compositores del Hollywood clásico como una forma de comunicación con el espectador, que ve así facilitada su comprensión de los personajes –en este caso de las mujeres- sin necesidad de diálogos¹²⁵⁰. Esta forma de transmitir su especial psicología a través de la música es muy importante en unos personajes que suelen tener una profundidad emocional más marcada que los masculinos, sobre todo en aquellas épocas y contextos en los que los códigos sociales y sus restricciones dictaban sus acciones y su forma de comportarse, como es el caso del western, cuyo ambiente es perfecto para retratar musicalmente a una variada tipología de mujeres.

Tres son los elementos musicales que van a caracterizar a las mujeres en la música de cine:

1- Una música incidental con particularidades propias o *Feminine Romantic Cliché*.

2- El silencio¹²⁵¹, como una forma de auto-representación diegética mediante la que se entabla una dinámica con la música incidental –y con ello, con la narrativa y el contexto- que hace de los personajes femeninos, al mismo tiempo, los más poderosos y débiles cinematográficamente hablando¹²⁵².

3- La música diegética: a través de la capacidad de tocar un instrumento – normalmente el piano- o a través de la canción, ya sea cantada por ellas directamente o desde una fuente diegética (tocadiscos, radio, televisión...) por una voz femenina.

9.3. Las mujeres en los westerns de Dimitri Tiomkin

Los inicios de Tiomkin en el cine estuvieron muy relacionados con las mujeres. Fue a través de su esposa, Albertina Rasch, como se fue abriendo un hueco en la

¹²⁴⁹ FÜLÖP, Rebecca Naomi: *Heroes, dames, and distress...*, op. cit., pp. 55-63.

¹²⁵⁰ Ibidem, pp. 30-31.

¹²⁵¹ Heather Laing habla de tres niveles de silencio aplicados a los personajes femeninos: “mudez”, cuando la mujer es físicamente incapaz de hablar; “mutismo”, cuando la mujer es muda por causas psicológicas y algo les induce a hablar; y “mutismo selectivo”, cuando la mujer es perfectamente capaz de hablar pero elige no hacerlo. Véase LAING, Heather: *The gendered score*, op. cit., p. 28.

¹²⁵² Ibidem, p. 24.

industria con la composición de temas para las escenas de ballet de los primeros musicales sonoros de MGM. Piezas con títulos como “Love ballet” para *Devil-may-care* (Sidney Francis, 1929), “Blue daughter of heaven” para *Lord Byron of Broadway* (Harry Beaumont y William Nigh, 1930) o “Violin” para *Broadway to Hollywood* (Willard Mack y Jules White, 1933) están sugiriendo, antes incluso de escucharlas, una imagen femenina, que sería encarnada en pantalla por el grupo de bailarinas de la compañía de Albertina. Muchas de sus canciones para el cine estuvieron dedicadas a mujeres -“You mean so much to me” de *Trampa de acero*; “Strange lady in town”, de *La pelirroja indómita*; o “Julie”, de *Hombres de infantería*, entre otras-. Las hubo que incluso estuvieron cantadas por un personaje femenino -“Nana de Ata” en *La luna y seis peniques*-, o que estuvieron destinadas en origen a que una mujer las interpretara de forma incidental -“The last train from Gun Hill” de *El último tren de Gun Hill*-. Esta especial relación musical con las mujeres encontraría el culmen en la composición, con ocasión de la boda de Grace Kelly con el príncipe Rainiero de Mónaco (1956), de los temas: “The princess waltz” y “The prince and princess waltz”¹²⁵³.



Figura 9.1: Dimitri Tiomkin y Albertina Rasch. Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

¹²⁵³ Tiomkin admiraba a Grace Kelly. Prueba de ello son las palabras que le dedica en su autobiografía: “Solo ante el peligro fue memorable por otra razón. Una joven actriz hizo su debut como la esposa del sheriff [...] Era Grace Kelly, quien posteriormente se convertiría en princesa de Mónaco. Solía verla en el *Motion Picture Center*, una figura incongruente en medio de la alocada confusión. En ocasiones las actrices de Hollywood vienen de los barrios pobres y nunca lo superan. Grace Kelly era lo opuesto a aquello, una belleza aristocrática y una señorita cultivada. Ella podía incluso comer un sándwich de salami en la cafetería con elegancia”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 234.

Como podemos comprobar, Tiomkin puso música a muchas mujeres durante su carrera cinematográfica. El western, en concreto, le dio la oportunidad de hacerlo de formas muy diferentes y variadas, en las cuales subyacen tanto su estilo personal como las convenciones hollywoodienses. Gracias a las notas que acompañaron a estos personajes pudimos comprenderlos un poco mejor y adivinar sus motivaciones y sentimientos. Y gracias a ellas, también, las mujeres fueron un poco más protagonistas.

A continuación analizamos el tratamiento musical que Tiomkin da a la mujer en el western, estableciendo siete categorías en las que se encuadran los diferentes temas y fragmentos compuestos para ellas.

9.3.1. Mujeres opuestas

Una de las características de la música femenina era la diferenciación de los personajes opuestos mediante distintas soluciones musicales¹²⁵⁴. Esta dicotomía musical aparece en numerosas ocasiones dentro de la filmografía de Tiomkin. El ejemplo más temprano lo encontramos en *La luna y seis peniques* (Albert Lewin, 1943), donde Ata (Elena Verdugo), pese a ser una buena mujer, se relaciona con música exótica, en contraposición a la música de estilo más occidental de la esposa del protagonista (Molly Lamont). Pero quizás los más claros sean los de *A través del espejo* (Robert Siodmack, 1946) y *Tierra de faraones* (Howard Hawks, 1955). En la primera: Terry (Olivia de Havilland), la gemela mala, nos engaña durante todo el metraje mediante arpegios y melodías confusas donde destaca el viento madera y las cuerdas más graves, incluso las ondas martenot; mientras que Ruth (de nuevo Olivia de Havilland) va asociada al tema principal y a las cuerdas más agudas. Y en la segunda: la ambiciosa Nellifer (Joan Collins), seduce a los hombres con violines y arpegios de arpa, engaña mediante un arpegio de flauta -de la misma forma que lo hacía Terry- es fuerte como los metales, y toca en la flauta la “Canción de la muerte”; la reina Nailla (Kerima), es dulce como los violines; y Kyra (Lisella Boni), graciosa y llena de desparpajo con su alegre melodía de mujer liberada de la esclavitud. Centrándonos en el western, podemos encontrar este recurso de contraste en tres películas: *Duelo al sol* (King Vidor, 1946), entre Perla Chávez (Jennifer Jones), Laura Bell (Lillian Gish) y Helen Langford (Joan Tetzl); *Solo*

¹²⁵⁴ Esta dicotomía se aprecia también en el aspecto visual, donde la mujer virtuosa suele ser rubia y vestir de colores claros, mientras que su opuesta es morena, de rasgos más marcados –exóticos en muchas ocasiones- y viste de forma más atrevida y con colores más oscuros o llamativos.

ante el peligro (Fred Zinnemann, 1952), entre Helen Ramírez (Katy Jurado) y Amy Fawler Kane (Grace Kelly); y *Soplo salvaje* (Hugo Fregonese, 1953), entre Marina (Barbnara Stanwyck) y Sal Donnelly (Ruth Roman).



Figura 9.2: Las tres mujeres de *Duelo al sol* (1946): Perla, Laura Belle y Helen.

El personaje de Perla en *Duelo al sol*, como ya hemos comentado en varias ocasiones, es bastante complicado, pues su carácter se adivina a través de las diferentes relaciones musicales con el resto de personajes y con ella misma. Es por ello que el análisis de los temas de las tres mujeres que aparecen en la película debe focalizarse en el análisis de Perla (Fig. 9.2). De esta forma, encontramos cuatro temas: dos relacionados con Perla -“Pearl-Lewt love theme” y “Squaw’s head rock”-, y otros dos en relación con los otros dos personajes -“Beautiful dreamer” para Laura Belle y una variación de “Spanish bit” para Helen-. La diferencia entre los cuatro es clara. Mientras que los dos de Perla son apasionados, potentes y salvajes, incluyendo el segundo de ellos instrumentos de viento metal y percusión; los de Laura Belle y Helen –madre y esposa fiel la una, y mujer pulcra y virtuosa la otra- son delicados y llevan como instrumentación principal, y en ocasiones única, el violín. Esta suavidad simboliza no solo el carácter amable y femenino de ambas mujeres, sino su influencia positiva sobre Perla, cuyos temas –relacionados ambos con un personaje masculino (Lewt) y con aires exóticos el segundo de ellos, utilizando los recursos propios de la música de los indios- nos hablan de su lado salvaje y de la influencia negativa que Lewt tiene sobre ella. En este caso, y como desvelará el final de la película, doblemente negativa.



Figura 9.3: Helen Ramírez (Katy Jurado) y Amy Fowler Kane (Grace Kelly) en una escena de *Solo ante el peligro* (1952).

En *Solo ante el peligro* se da una circunstancia interesante en lo referente a la música de las mujeres: los únicos temas que escapan a la concepción monotemática de la banda sonora son los dedicados a Amy Fowler Kane y Helen Ramírez (Fig. 9.3). Esto confirma la importancia de ambos personajes, dándoles una personalidad y una presencia destacada en la historia, mucho más allá de su imagen. En estos dos temas se aprecia perfectamente la dicotomía tradicional aplicada a las mujeres. Helen Ramírez: mujer de negocios y antigua amante de Kane, mexicana, de pelo moreno rizado y que viste de negro, lleva asociada una melodía modal de aire español¹²⁵⁵. El motivo de Helen presenta los mismos elementos que veíamos en la canción “Matamoros”¹²⁵⁶, los cuales la emparentan directamente con el flamenco: el modo frigio en re y los grupos de semicorcheas propios de los melismas de este estilo musical (Fig. 9.4).

Por su parte, Amy: religiosa esposa de Kane, con los rasgos suaves y aristocráticos de Grace Kelly y siempre vestida de blanco, se acompaña de melodías de claro estilo romántico en las que predominan las cuerdas. El tema de Helen es, pues, racial, y tan fuerte, grave y decidido como ella¹²⁵⁷. La música de Amy, clásica y suave,

¹²⁵⁵ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, High Noon, Box 33. Folders of orchestrations.

¹²⁵⁶ Véase el epígrafe de las canciones románticas en el capítulo 7.

¹²⁵⁷ Este tema recuerda bastante al tema que se escucha en el minuto 57.20 de *Con las horas contadas* (Rudolph Maté, 1950). No sería extraño que, tratándose aquella de una película de cine negro, y conociendo los préstamos entre las distintas películas de Tiomkin, el leitmotiv de Helen estuviera extraído de esta banda sonora.

al no ser un tema definido ni en melodía ni en tonalidad, recalca su indecisión. Sin embargo, ambas tienen algo en común: las cuerdas –violas y violonchelos-, prácticamente omitidas en el resto de la banda sonora, que señalan su feminidad y las unen, como al final se acabarán uniendo sus personajes gracias a su amor por Kane.



Figura 9.4: Fragmento del motivo de Helen Ramírez. Compases 21-27 del tema “Kane visits Ramirez” de *Solo ante el peligro* (1952). Fuente: transcripción propia.

El caso de Marina y Sal en *Soplo salvaje* es algo diferente. No solo por el carácter totalmente monotemático de la banda sonora, sino por la difusa diferenciación visual entre ambas mujeres, pues si una es manipuladora, seductora y dada al adulterio, la otra no es menos sensual, e incluso acepta un trabajo de crupier en el bar del hotel, una ocupación poco digna para una señorita¹²⁵⁸. De esta forma, es difícil buscar el contraste. Ni siquiera cuando comparten escena parecen opuestas. ¿Cómo lo hace la música? Va a diferenciarlas partiendo de su relación con Jeff (Gary Cooper). Así, los intentos de seducción de Marina van a ir acompañados por la canción principal –no en vano dedicada a ella- la cual va a recalcar ciertas frases como “Just like a spider catches the fly”¹²⁵⁹. La va a retratar, pues, como una mujer incansable y acosadora. Por su parte, Sal no va a llevar asociado ningún tema, sino que sus encuentros con Jeff van a ir acompañados de música diegética. De esta forma, la música, como el mismo personaje, juega a no revelar todos los detalles de su personalidad, mostrándonos tan solo su mundo exterior.

Comprobamos de esta forma que aunque Tiomkin acude a las convenciones del momento para tratar la oposición entre los personajes femeninos, no se queda en el simple dibujo plano de los caracteres, sino que aporta múltiples matices que se apoyan en las relaciones de unos con otros.

¹²⁵⁸ El cual lleva a cabo ataviada con un vestido llamativo. Tanto es así, que a la sorpresa de Jeff: “No sabía que eras crupier de blackjack”, ella responde: “No lo soy. El gerente solo está interesado en verme lucir un vestido de noche”.

¹²⁵⁹ Justo como la araña atrapa a la mosca.

9.3.2. Las mujeres del Este y la dura vida en el Oeste

Los primeros en cruzar la frontera fueron los hombres. Para ellos, el Oeste era símbolo de libertad e independencia, valores omnipresentes en el carácter norteamericano. Exploraban lugares nunca pisados por el hombre blanco, cazaban pieles en parajes impresionantes, encontraban oro entre las rocas o en los cauces de los ríos, conducían el ganado miles de kilómetros o, simplemente, tenían entre manos algún negocio, más sucio que limpio... Su vida era pura aventura.

En cambio, para muchas mujeres la vida en el Oeste solía ser dura y penosa, sobre todo para aquellas que venían de las grandes ciudades del Este. Para ellas, la frontera significaba una nueva vida de soledad, tristeza, trabajo, sudor y lágrimas. Y todo ello tras un viaje lleno de penurias¹²⁶⁰. La comodidad daba paso a la inestabilidad, la cultura y los modales refinados a un lugar salvaje, la cercanía de familia y amigos a la completa soledad. Todo ello acababa rebasando su alma angustiada y sumiéndola en una completa melancolía.

En el cine hemos podido ver multitud de ejemplos de esta “melancolía del Oeste”. Desde el western más clásico, como los que a continuación comentaremos de Tiomkin, hasta el más contemporáneo, cuyo mejor ejemplo lo encontramos en *Deuda de honor*¹²⁶¹ (Fig. 9.5).



Figura 9.5: Las tres mujeres “locas” de *Deuda de honor* (2014). La viva imagen de la melancolía del Oeste.

¹²⁶⁰ El viaje hacia el Oeste estaba lleno de peligros y penalidades: los indios, las enfermedades, las picaduras de insectos, el sol, las lluvias torrenciales, caídas de los carros, niños que se perdían entre la multitud, etc. Un ejemplo muy claro de esta odisea fue llevado al cine por William A. Wellman en *Caravana de mujeres* (1951).

¹²⁶¹ El western dirigido por Tommy Lee Jones cuenta la historia de Mary Bee Cuddy (Hilary Swank), una mujer que vive sola –no precisamente por propia voluntad– y que es elegida por la Iglesia para recoger a tres mujeres que han perdido la razón.

Entre los westerns musicados por Tiomkin hay ejemplos muy claros de estas mujeres. El primero de ellos es el de Laura Belle en *Duelo al sol* (Fig. 9.6). Su situación aparece perfectamente descrita en la novela de Nivel Busch:

“De nuevo Laura Belle tuvo que ponerse a trabajar. Primero ella sola, después con un niño y después con dos y una criada mexicana, tuvo que llevar la casa del coronel y guisar para él cuando no estaba fuera, y a veces para otra media docena de hombres. Tuvo que luchar contra la soledad, las enfermedades, el whisky, el hambre, las serpientes de cascabel y los vientos del norte, que aullaban con fríos soplos, y la ferocidad del lobo. Y, además, había de contar con los indios, a los comanches no se les había vigilado durante la guerra y contrajeron la costumbre de hacer incursiones en los ranchos, cuando había plenilunio. Aunque no en son de guerra, una mujer tenía que saber cómo arreglárselas si surgían vagabundos peligrosos”¹²⁶².

Si a todo esto le añadimos un matrimonio infeliz, no puede haber un panorama más desolador: “La maternidad y los sufrimientos de sus años de lucha no la habían debilitado apenas, pero tenía un problema mental: había comenzado a enfrentarse a su marido en muchas cosas y aquel conflicto incesante la fatigaba y disgustaba”¹²⁶³.

Para dibujar estos sentimientos Tiomkin, obligado por Selznick, utilizó el tema “Beautiful dreamer”¹²⁶⁴. Pese a ser una imposición y repetirse de forma incansable –y en ocasiones disfuncional– durante toda la película, la canción se adecua a las emociones del personaje. La letra habla sobre un amor ideal, algo con lo que Laura Belle lleva soñando toda su vida desde la soledad de las tierras de Pequeña España, y cuya pena aumenta con el aislamiento y la dureza de la vida que se ve obligada a llevar¹²⁶⁵. La agradable melodía, que incluso toca ella misma al piano como desahogo,

¹²⁶² BUSCH, Niven: *Duelo...*, op. cit., p. 17.

¹²⁶³ Ibidem, pp. 35-36.

¹²⁶⁴ GREEN, Paul: *Jennifer Jones...*, op. cit., p.74; PALMER, Christopher: *The composers...*, op. cit., p. 136. En *Lo que El Viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), también producida por Selznick, este tema aparece en el interludio. En dicha película, la protagonista está enamorada de un hombre que no le corresponde, e intenta hacer todo lo posible para conseguirlo. El propio Max Steiner, compositor de la banda sonora, volvió a utilizar “beautiful dreamer” en *Jezabel* (William Wyler, 1938), con el mismo sentido de nostalgia que lo utiliza Tiomkin en *Duelo al sol*.

¹²⁶⁵ Fülöp apunta que al cantar un tema escrito desde el punto de vista de un hombre, Laura Bell se está viendo a ella misma como sujeto pasivo, como ese “bello sueño” del que habla el hombre de la canción. Ella añora haber sido ese ideal de un hombre. Véase FÜLÖP, Rebecca Naomi: *Heroes, dames, and distressí*, op. cit., p. 150. Este sentido queda claro en la escena en la que Laura Bell y Perla hablan en la habitación, y esta última nombra a su padre. En ese momento, Laura Bell va rápidamente al piano y toca “Beautiful dreamer”. Poco después, el senador irrumpirá a gritos: “¿Quieres hacer el favor de dejar ese

se vuelve triste en sus manos, por inalcanzable, siendo la mayor expresión de esta tristeza la variación que acompaña el momento de su muerte, donde a los violines se van a unir un coro casi celestial y unos últimos acordes conclusivos en tono menor.



Figura 9.6: Dos momentos de Laura Belle en *Duelo al Sol* (1946): “más tierra, más ganado, más poder. Esto era lo que hacía meditar a Laura Belle cuando se sentaba en sus habitaciones estilo rococó, y la obligaba a beber para matar la soledad que roía su alma”. Nivel Busch, *Duelo al sol*.

Otro de los mejores ejemplos lo encontramos en el personaje de Leslie en *Gigante*. Leslie llevaba una vida cómoda en Maryland. Tenía una gran familia que le quería y apreciaba tal como era, decenas de amigos con los que se reunía a menudo, criados que realizaban todas las tareas del hogar... vivir en Texas supuso aislarse del mundo en una mansión en medio del sofocante desierto, cuyo vecino más cercano se hallaba a ochenta kilómetros, sentirse desplazada por aquellas gentes hechas a la dureza de una tierra, en las que no se veía reflejada. A pesar de su amor por Bick, la sensación de impotencia y las ganas de dejarlo todo y volver al Este habitaron su espíritu durante mucho tiempo¹²⁶⁶.

De nuevo Tiomkin debe utilizar un tema preexistente, impuesto desde arriba, para traducir ese estado de ánimo. En este caso se trata del “Claro de luna” de Debussy, una pieza que si bien no contó con la aprobación del compositor, es clara portadora de

infernal instrumento?!”. Su marido le impide soñar con esa vida anhelada. (En la novela se explicita que el personaje de Laura Bell está enamorada del señor Chávez, mientras que en la película es solo una sospecha que al final acaba deshaciéndose).

¹²⁶⁶ Edna Ferber describe a la perfección este sentimiento de Leslie durante el viaje en coche a Reata: “Leslie miró la aguja del cuentakilómetros. Señalaba ochenta. Tardaría, pues, poco más de una hora en llegar a casa. ¡A casa! Por un instante experimentó la aterradora sensación de encontrarse sola con un desconocido en un mundo de polvo, y de desierto, de calor y de sol. <<Quizá les pase igual a todas las recién casadas>>, se dijo. Y, de improvisto, sintió el ferviente deseo de volver a su casa, con sus padres, y descansar en su propio lecho”. Véase FERBER, Edna: *Gigante*, op. cit., p. 72.

melancolía y desolación¹²⁶⁷, y así lo demuestra el poema de Paul Verlaine en el que se inspiró¹²⁶⁸. El tema va a aparecer en dos ocasiones y en ambas lo va a hacer de forma incidental, interpretado al órgano por el tío Bawley (Chill Wills): durante el entierro de Luz (Mercedes McCambridge), mientras el tío Bawley y Leslie hablan sobre Texas, y en la última escena, cuando Leslie y Bick reflexionan sobre el futuro¹²⁶⁹.



Figura 9.7: Leslie reflexiona con el “Claro de luna” de fondo, tocado por el tío Bawley, en *Gigante* (1956).

La primera de estas escenas transmite perfectamente esta melancolía femenina del Oeste –la segunda también es portadora de melancolía, pero en un sentido diferente. Mientras Bawley toca la pieza en el órgano¹²⁷⁰, Leslie, inclinada sobre el instrumento en

¹²⁶⁷ Pese a que Tiomkin era devoto de los impresionistas franceses y estudió especialmente a Debussy, las dos ocasiones en las que lo utilizó en el cine fueron impuestas. La primera fue en *Jennie* (William Dieterle, 1948), cuya banda sonora, por gracia –que no obra- de Selznick, está basada por entero en composiciones del francés. La segunda fue *Gigante*, donde George Stevens se empeñó en introducir el “Claro de luna” en contra del tema principal compuesto por Tiomkin. En ambas películas, la melancolía está muy presente.

Es interesante rastrear, hasta nuestros días las películas en las que ha aparecido este “Claro de luna”, pues en todas ellas se da la especial circunstancia de este sentir melancólico: en *Viaje a Darjeeling* (Wes Anderson, 2007) –el cine de Wes Anderson es bastante melancólico- los personajes hacen balance de sus vidas a la luz de la hoguera, y de la luna. En la saga *Crepúsculo* (2009, 2010, 2011 y 2012), el vampiro Edward, siempre a la luz de la luna, siente melancolía por una vida que no puede llevar. Y en *Expiación. Más allá de la pasión* (Joe Wright, 2007), los protagonistas no pueden llevar la vida que hubieran deseado debido al error de Briony. Y estos son tan solo tres de los muchos ejemplos que existen.

¹²⁶⁸ “Vuestra alma es un exquisito paisaje/ Que encantan máscaras y bergamascos/ Tocando el laúd y danzando y casi/ Tristes bajo sus fantásticos disfraces./ Siempre cantando en el tono menor,/ El amor triunfal y la vida oportuna/ Parecen no creer en su felicidad/ Y sus canciones se unen al claro de la luna./ Al tranquilo claro de luna, triste y bello,/ Que hacen sonar los pájaros en los árboles,/ Y sollozar extáticos a los surtidores./ Surtidores esbeltos entre los blancos mármoles.” Extraído de DEL POZZO, María Laura: “Al Claro de Luna (I)”. *Sinfonía Virtual. Revista de música clásica y reflexión musical*, abril, 2010. http://www.sinfoniavirtual.com/revista/015/debussy_claro_de_luna_1.php (Consultada el 29/9/2016).

¹²⁶⁹ El guion especifica la pieza en ambas ocasiones. En la escena 128: “CONSOLE OF REATAS’S PIPE ORGAN”, y en la 470: “THE ORGAN AT THE OTHER END OF THE ROOM”. Véase GUIOL, Fred y MOFFAT, Ivan: *Final screenplay...*, op. cit., pp. 55 y 176.

¹²⁷⁰ El órgano de Reata que toca el tío Bowley es un Wurlitzer. Una marca de órgano eléctrico que por la época en la que está contextualizada la historia (1920-1950), estaba en pleno apogeo en el mercado

actitud reflexiva, piensa en la nueva y dura vida que conlleva su elección, en los años que le quedan por vivir en esa tierra que no es la suya (Fig. 9.7):

Tío Bawley: Ahora que ya ha pasado todo dile a tu marido que te lleve a dar una vuelta por el país. A ver San Antonio, Dallas, Houston.

Leslie: Ya estoy impaciente. Querría ir ahora mismo.

Tío Bawley: No tengas tanta prisa, niña. Ahí estará todo cuando tú vayas. Lleva mucho tiempo ahí. Y cuando lo conozcas y hayas vivido aquí lo que yo... mira

Leslie, dentro de veinticinco años amarás Texas tanto como yo.

Leslie: ¿Dentro de veinticinco años? Dentro de veinticinco años tendré casi cincuenta...

Tío Bawley: Estupenda edad, Leslie. Habrá cosas muy bonitas en Texas cuando tengas cincuenta años.

Leslie: Es posible, pero no me interesarán tanto.

Tío Bawley: Quizás más, porque entonces tú habrás contribuido a crearlas¹²⁷¹.

Pese a que en primera instancia, y así lo confirma la cámara, la música se refiere a los sentimientos de Leslie, el hecho de que sea el tío Bawley el que toque el tema hace que parte de esa melancolía sea adquirida, como una cualidad que se recibe con el tiempo y que Bawley intenta transmitir, de una forma cercana y positiva, a una Leslie cuya melancolía aún está impregnada del miedo de la juventud.

Esta no es la única forma en la que la música nos describe la melancolía de Leslie. Tiomkin también tuvo la oportunidad de hacerlo con un tema propio. Así, durante la barbacoa en Reata, la nostalgia y la soledad de Leslie van a venir esbozadas por una variación en tonalidad menor para violonchelo del tema "There's never been anyone else but you" (Fig. 9.8). Este instrumento, cuyo sonido parece un lamento, es muy utilizado en el cine para expresar este tipo de emociones de honda tristeza, de tal modo que podemos encontrar este recurso en numerosas películas de cualquier género. Ejemplo de ello son la escena de *La melodía de la vida* (Gregory La Cava, 1932) en la que la señora Klauber (Anna Apple) le dice a su hijo Félix (Ricardo Cortez) que deje la

musical. Véase BOWERS, David Q: *Encyclopedia of automatic musical instruments*. Vestal Press, New York, 1972, p. 663.

¹²⁷¹ Este diálogo, que en la película tiene lugar entre el tío Bawley y Leslie durante el entierro de Luz, en la novela de Edna Ferber transcurre entre el Doctor Walker y Leslie, tras el desmayo de esta en la barbacoa. Véase FERBER, Edna: *Gigante*, op. cit, p. 118.

ciudad para formar su propio negocio; la escena de *Johnny Guitar* (Anthony Mann, 1954) en la que Vienna (Joan Crawford) se ve obligada a despedir a Johnny (Sterling Hayden) y cerrar su local, o un gran porcentaje de la banda sonora de *Una vida por otra* (John Farrow, 1953), donde incluso el tema final es triste¹²⁷². Tiomkin también utilizó este recurso fuera del western. Ejemplo de ello es *Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954), cuando Dan (John Wayne) mira la foto de su mujer antes de ponerse el salvavidas; o la escena en la que Lily (Rita Hayworth) le confiesa a Matt (John Wayne) que fue ella al que mató a su marido, de *El fabuloso mundo del circo* (Henry Hathaway, 1964). En los todos los casos, el violonchelo es aplicado a mujeres que deben dejar atrás, o han perdido algo querido.



Figura 9.8: La triste soledad de Leslie al son del violonchelo durante la barbacoa de Reata, en *Gigante* (1956).

Un último caso de estas mujeres lo encontramos en *Tres vidas errantes*. Australia también tuvo su propio “Oeste”. Las antípodas también tienen su particular tradición. Una tradición no muy alejada de la americana -¿No fueron también los ingleses los que colonizaron aquellas tierras?-. Muchas familias recorrían el desierto en busca de trabajo o de nuevas tierras que habitar. Las mujeres, pues, sufrían las penurias de los largos y continuos viajes por tierras solitarias e inhóspitas, y de la monotonía

¹²⁷² En este western de John Farrow, la tranquila y civilizada Cordelia (Ava Gardner) ve como todo se viene abajo a su alrededor al llegar al rancho que le ha construido en Texas su marido: la banda de mexicanos de José Esqueda (Anthony Quinn) los tiene amenazados, y su marido no se rinde y se niega a abandonar el lugar, incluso sale gravemente herido; Río (Robert Taylor), del que está enamorada, muere. Como José, que en el fondo luchaba por la libertad de una tierra y su gente. Ese momento triste de su vida lo lleva adelante gracias a la fe.

vital del trabajo en condiciones muy duras. El personaje de Ida (Deborah Kerr) del western de Fred Zinnemann es un buen ejemplo de ello.

En la escena en la que Ida habla con Jean Halstead (Dina Merrill) en la cocina, tiene lugar una conversación muy ilustrativa acerca de los sentimientos de las mujeres en estas tierras (Fig. 9.9). Ida le comenta a su nueva amiga:

“Este es un buen país para las ovejas y no es malo para los hombres. Pero es duro para las mujeres. Los hombres vienen aquí por las ovejas y nosotras venimos aquí por los hombres. Y la mayoría de nosotras acabamos pareciéndonos a las ovejas. Caras arrugadas, pelo enmarañado y ni un solo pensamiento propio en la cabeza”.



Figura 9.9: Ida Carmody y Jane Halstead reflexionando sobre la vida en *Tres Vidas Errantes* (1960).

Ida sabe muy bien de lo que habla. Lleva casi toda su vida recorriendo una ciudad tras otra, un pueblo tras otro, durmiendo en campamentos y cocinando en hogueras improvisadas, en busca de un nuevo trabajo para su marido. Pero el amor a su marido y la seguridad del matrimonio pueden más que la dureza. La diferencia entre Ida y mujeres como Laura Belle y Leslie es que ella se toma la vida con humor y las cosas como vienen desde el primer momento. Sin embargo, la música que le acompaña es una lenta y tranquila melodía. Cada vez que mira el bote de los ahorros o echa de menos la estabilidad de un hogar, la música nos recuerda que, aunque sea fuerte, una parte de ella aborrece ese tipo de vida inventado solo para los hombres.

La armónica, como el violonchelo, es un instrumento que también habla de soledad y que se utilizará en muchas ocasiones –sobre todo en el western- para transmitir dicho sentimiento¹²⁷³. Sin embargo, pocas veces lo escucharemos asociado a una mujer, sino más bien al vaquero, que suele expresar su lamento de forma diegética. El hecho de que Tiomkin preste el sonido de este instrumento a Ida responde a la unidad de la banda sonora y, quizás, al especial carácter del personaje, tan fuerte o más que los hombres que le rodean.

9.3.3. *Mujeres, música y amor.*

Decía Tchaikovsky que en el amor “las palabras no son necesarias, y cuando estas no son efectivas, el lenguaje más elocuente, esto es, la música, aparece en todo su poder”¹²⁷⁴. El cine clásico concebía muchos de los papeles femeninos con una justificación romántica. La mayor parte de los personajes femeninos que aparecen en los westerns lo confirman, pues suelen ser el contrapunto al héroe masculino. Mujeres que con su presencia y su superior moralidad hacen aflorar en ellos sentimientos desconocidos, ajenos a los valores propios de todo un hombre del Oeste. Sentimientos que contrarrestan la tosquedad y la falta de escrúpulos que, sin ellas, dominaría por completo cada grano de arena del desierto. La música no hace más que confirmarlo.

Siendo en la mayor parte de las ocasiones personajes secundarios, las mujeres van a ser definitivas en cuanto al desarrollo y la conclusión del argumento, lo cual hace que siempre lleven asociado un tema musical propio. A veces, este tema se une con el tema principal o el central alusivo al protagonista, adquiriendo una mayor importancia. Otras, sin embargo, aparecen en contadas ocasiones, o tan solo una vez. En los westerns de Tiomkin encontramos ejemplos de las dos categorías. Ejemplos que, como todo tema de amor que se precie, respetan –adaptado a la tradición propia del western- las convenciones del *Feminine Romantic Cliché*.

¹²⁷³ Un ejemplo ilustrativo es el de Jett Rink (James Dean) en *Gigante*. Precisamente en la misma escena de la barbacoa, compartiendo sentimientos y emociones con Leslie. En ella, el mismo tema que acompañaba la soledad de la señora Benedict se va a fundir con una variación para armónica cuando Jett aparece en plano, observando a su amor platónico desde la lejanía.

¹²⁷⁴ Citado por BROWN, David: *Tchaikovsky: The crisis years, 1874-1878*. Norton, New York, 1983, p. 231.



Figura 9.10: Nell (Doris Davenport) y Harden (Gary Cooper) en una escena de *El forastero* (1940).

En el primer western de Tiomkin, *El forastero*, ya encontramos un ejemplo: el tema “Nell and I”. Un tema que no alude tan solo a la chica, sino a la relación de esta, Jane Ellen Mathews (Doris Davenport), con Cole Harden (Gary Cooper) (Figura 9.10). No se trata, pues, de un tema propio, sino compartido, que solo se escuchará en los momentos en los que ambos personajes estén juntos. El tema comienza siendo la traducción musical de los sentimientos de ella respecto a él, para terminar siendo un sentimiento compartido. De ahí que el título lleve al hombre protagonista -“Nell y yo”- como primera persona. Como único tema femenino se diferencia del resto en la instrumentación, sustituyendo el banjo y la orquesta –una parte de ella o completa según el momento-, por violines y arpa.

El personaje de Jane Ellen va cobrando importancia conforme avanza la historia –ella es la que lucha con más ímpetu por los derechos de los agricultores y, con ello, por la construcción del estado de Texas-, lo cual se va a ver reflejado en la música. Su tema, que no aparece hasta el minuto 42, termina eclipsando al de Harden –que a estas alturas ya ha hecho posesión del título del mismo- y concediéndose el honor de cerrar la película.

Retaguardia, la banda sonora de leitmotivs más puros de todos los westerns de Tiomkin, no podía más que asignarle un motivo Martha (Joan Weldon), la chica de la que se enamora el protagonista, el capitán Robert MacClaw (Guy Madison). Se trata de una melodía simple, siempre interpretada con cuerdas, que en los momentos de tensión,

tristeza o desesperanza, juega con tonos menores, y en los más románticos con el solo de violín (Fig. 9.11).

En esta ocasión, el tema romántico no va a ser tan importante, triunfando -por cantidad y categoría- el perteneciente a la caballería, verdadera protagonista de una historia donde la chica actúa como un motivo más para defender con ahínco a los componentes de la caravana.



Figura 9.11: Tema “Martha” de *Retaguardia* (1954). Fuente: transcripción propia.

Las cuerdas, con los violines en vanguardia, son las absolutas dominadoras de un tema que va a dibujar la relación de Leslie y Bick en *Gigante*, desde los primeros trazos del amor (Fig. 9.12). El tema “There's never been anyone else but you” va a describir a la perfección el momento clave del enamoramiento, con un aire juguetón cuya intensidad creciente culmina en una celebración del más alto sentimiento, sin vuelta atrás. Y nos va a guiar hasta el asentamiento de una relación cuyas raíces estarán cada vez más profundamente asentadas, con un ritmo mucho más suave y tranquilo, espejo de la estabilidad del matrimonio Benedict. Es, quizás, el que mejor se ajusta a las características del *Feminine Romantic Cliché* de todos los temas románticos del western de Tiomkin. Una variación del mismo tema, pero con un aire más triste –cambiando los violines por el violonchelo e introduciendo algún instrumento tradicional como la armónica o el acordeón-, se aplica también al personaje de Jett Rink, cuyo amor por Leslie es más que imposible.

En *La gran prueba* podemos escuchar dos temas románticos diferentes referidos a las relaciones de Eliza y Jess Birdwell (Dorothy McGuire y Gary Cooper) y Mathie Birdwell y Gard Jordan (Phyllis Love y Peter Mark Richman).

El tema que da título a la película en su versión original, “Friendly persuasion”, no alude única y específicamente a los personajes femeninos (Fig. 9.13); sin embargo, en ellos es donde va a encontrar su mayor significado. En Eliza va a simbolizar la paz y la serenidad, tanto en su vida –totalmente influida por los ideales cuáqueros- como en su matrimonio. En Mathie va a ser símbolo del primer amor. Así, mientras que al referirse

a Eliza el tema va a transpirar paz, tranquilidad y estabilidad, bajo la figura de Mathie va a tomar un ritmo desenfrenado e impetuoso, como el latir de un joven corazón enamorado. Es decir, se presenta en su forma original, *Lento y Affettuoso*, cuando alude a Eliza, mientras que cuando la aludida es Mathie, el *tempo* se acelera, haciendo de él un tema más animado. Tan animado como el otro tema que acompaña a la joven, “Indiana holiday”, una canción en *tempo de polka* perfecta para la alegría y el baile, sentimientos propios del primer amor. La diferencia entre ambos personajes, entre el amor maduro y el de juventud, pues, tiene también su traducción musical.



Figura 9.12: Leslie (Elizabeth Taylor) y Bick Benedict (Rock Hudson), un amor “Gigante” (1956).



Figura 9.13: Eliza y Jess Birdwell (Dorothy McGuire y Gary Cooper) y Mathie Birdwell y Gard Jordan (Phyllis Love y Peter Mark Richman). en *La gran prueba* (1956).

Otros temas románticos de características convencionales los encontramos en *Drums in the deep South*, para Katty (Barbara Payton), la chica que ayuda al protagonista y al ejército confederado hasta la misma muerte; *El último baluarte*, para Josephine (Helena Carter), la mujer que conquista el amor de los dos amigos

protagonistas; o *El Álamo*. En este último, el tema romántico pertenece a la única mujer superviviente del fuerte, Susan Dickinson (Joan O'Brien). Se trata de un tema de apenas unos segundos a base de cuerdas y viento madera, con una clara resolución cuando Sue abandona la habitación, que sirve para presentarnos al personaje como alguien dulce, amable y femenino, así como a la fiel y amante esposa del capitán Dickinson, quien la adora tanto como ella a él. Sin embargo, la única escena en la que aparece fue eliminada, por lo que el tema no llegó a formar parte de la banda sonora de la versión definitiva.

El *Feminine Romantic Cliché* definido por Fülöp está referido principalmente a aquellas mujeres que conforman el ideal femenino, es decir, mujeres que encajan dentro de las normas impuestas por la sociedad: blancas, virginales, puras, inocentes y leales¹²⁷⁵. Pero no todas las protagonistas se adaptan a este perfil. Algunas de ellas presentan unos rasgos que no se adaptan a las normas establecidas. No hablamos de prostitutas ni mujeres de mala fama –que también las hay-, sino de mujeres exóticas –mexicanas, negras, orientales, etc.-, mujeres adelantadas a su tiempo en cuestión de ideales e intereses, o mujeres con unas características sexuales más destacadas. Estas van a llevar una música un tanto diferente que va a ayudar a diferenciarlas de sus compañeras¹²⁷⁶: una mayor complejidad armónica –síncopas, disonancias no resueltas...-, música exótica o diferentes variantes del jazz y el blues. Se trata de las mismas características que se aplicaban a la mujer “de menor categoría social o moral” en las películas en las que coexistían dos o más personajes femeninos, pero que en este caso se aplican al personaje femenino principal, normalmente objeto de amor por parte del héroe.

Uno de los temas de amor más potentes y apasionados de la historia del cine, y uno de los que mejor ilustran la música del tipo de mujer de sensualidad acentuada y que sigue sus propias normas, es “Pearl-Lewt love theme”. Ya conocemos las exigencias de Selznick en cuanto al tema “Orgiástico”. Pero no solo los memorándums del productor remarcan el carácter fogoso de los protagonistas del tema musical. Niven Busch, en la novela, describe a sus personajes de la siguiente manera:

¹²⁷⁵ FÜLÖP, Rebecca Naomi: *Heroes, dames, and distressí*, op. cit., p. 37.

¹²⁷⁶ *Ibidem*, p. 40.

Perla: “mestiza que el fuego y el viento huracanado de las praderas formaron, con el demonio, para enloquecer a los hombres”.

Lewt: “Osado, celoso, ahito de riqueza, violento como la tierra donde nació, fiel reflejo de los hombres de una época que ha pasado a la historia de América como engendradora de titanes”.

Juntos: “sentían pasión el uno por el otro, pero al propio tiempo eran enemigos”¹²⁷⁷.

Según todas las indicaciones, Tiomkin compone un tema que es la viva imagen de lo que le pedía el productor y de lo que Niven Busch imaginó de sus personajes: intensas oleadas de cuerdas que se relajan hacia el final, fundidas en sus momentos más intensos con la violencia del metal y rematadas en la cresta con un toque de platillos que anuncia el clímax total. Un clímax que alcanza el máximo en el duelo final, relatado así en la novela original:

“A cualquier humano que estuviera presente, el duelo le hubiera parecido mortal, pero sin sexo [...] Jadeando y gimiendo, luchaban, mirándose el uno al otro como lunáticos, resbalando sobre el suelo húmedo como patinadores que han perdido el equilibrio y se agarran durante un momento antes de caer juntos.

Cuando finalmente cayeron al suelo, Perla medio había perdido el conocimiento, y en ese instante algo le sucedió. Una sacudida pasó por su cuerpo, y dejó de ofrecer resistencia... Entonces le amó con tanta pasión como hasta ese momento le había resistido”¹²⁷⁸.

El tema recorre la película de forma negativa, en el sentido de que relata una historia de amor violenta y demasiado apasionada para la época, entre dos personajes de moral y actitud cuestionables. Sin embargo, se acaba imponiendo como tema final en forma de una fanfarria que redime a los amantes, quienes finalmente se dan cuenta de que lo que sentía el uno por el otro no era odio, sino verdadero amor (Fig. 9.14). Quizás

¹²⁷⁷ BUSCH, Niven: *Duelo...*, op. cit., pp. 6 y 122.

¹²⁷⁸ *Ibidem*, p. 57.

no encontraran la redención por parte de la sociedad, pero la han encontrado en la muerte, y en la música¹²⁷⁹.



Figura 9.14: Perla (Jennifer Jones) y Lewt (Gregory Peck) en el trágico beso final de *Duelo al sol* (1946).

Pero quizás el ejemplo más claro es el personaje de Feathers (Angie Dickinson) en *Río Bravo*. El suyo es uno de los personajes femeninos más valientes de los westerns de Tiomkin, pues hace falta serlo para conquistar a todo un sheriff, más aún cuando este tiene la robusta y rotunda presencia del sheriff Chance (John Wayne). Ella no tiene una rival con la que competir, pero representa un tipo de mujer que no se atiene a las normas: juega y apuesta a las cartas con los hombres, tiene una sexualidad acentuada y es ella la que intenta seducir al hombre, y no al contrario, como está establecido (Fig. 9.14). Para esta extraña relación entre la chica “fuera de la ley” y el *lawman*¹²⁸⁰, Tiomkin idea un tema de estilo jazz en el que sobresale la voz del saxofón –alto y soprano-, lo cual enfatiza su carácter sensual. Un carácter parecido, en cuanto a fortaleza y sensualidad en su relación con el sheriff y su lucha contra la injusticia, tiene Linda (Carolyn Jones) de *El último tren de Gun Hill*. No es casualidad, pues, que entre los instrumentos que le acompañan también esté el saxofón (Fig. 9.15).

¹²⁷⁹ Las narraciones inicial y final obligadas por la censura restaban carácter redentor a la música. Lo mismo ocurre con el silencio que se impone en la versión en español de 151 minutos, cuyo simbolismo se aleja del perdón para sentenciar de forma rotunda la conducta irreflexiva e inmoral de la pareja.

¹²⁸⁰ Oficial de la ley.



Figura 9.15: Feathers (Angy Dickinson) y Chance (John Wayne) en *Río Bravo* (1959); y Linda (Carolyn Jones) en *El último tren de Gun Hill* (1959).

Entre ambas categorías, la del *Feminine Romantic Cliché* puro y las féminas de carácter fuerte, pero principales objetos románticos –sin competencia– del protagonista, se encuadran Rachel (Audrey Hepburn) y Kate (Valora Noland), las mujeres de *Los que no perdonan* y *Ataque al carro blindado*, respectivamente (Fig. 9.16). Son chicas diferentes. Rachel lleva sangre india y es una chica alegre y amante de la naturaleza y la aventura. Por su parte, Kate, tímida y de clase humilde, fue vendida por su padre por veinte dólares y un caballo a un hombre mucho mayor que ella. No responden al estereotipo de mujer de una Amy Fowler Kane o una Eliza Birdwell, pero ninguna de las dos esconde maldad o inmoralidad en su interior. Simplemente, son diferentes. Y esa diferencia se va a ver reflejada en la música.

Kate, la única chica del grupo de *Ataque al carro blindado*, tiene una presencia en la historia tan escueta y sencilla como su carácter. No juega un papel importante, por ello su tema se va a limitar a dos únicas apariciones, pero sirve como contrapunto a tanto personaje masculino, dando un toque de esperanza final a una historia en la que todos salen mal parados menos ella y Billy (Robert Walker Jr). Tímida, reservada, inocente, de semblante triste y conformista con la vida que le ha tocado. Su música no podía ser más que una melodía triste y taciturna de armónica, apoyada por unos leves acordes de guitarra y la melancolía del violonchelo y el oboe. Sin embargo, a ojos de Billy es distinta. Un arpeggio de oboe nos pone alerta de un flirteo que venía anunciando

la melodía que acompañaba al chico en su camino hacia la casa de Kate. Pero la entrada del resto de las cuerdas y el agudo de la armónica nos hacen cambiar de opinión. No solo a nosotros, sino al mismo Billy, que empieza a ver en ella algo más que otra conquista. Es precisamente por ello, por la transparencia de los ojos del chico, por lo que cuando al final se van juntos, el tema adquiere un tono positivo, al que contribuye, además de la sonrisa de Kate, el leve sonido de un coro lejano.



Figura 9.16: Rachel (Audrey Hepburn) y Kate (Valora Noland) en *Los que no perdonan* (1960) y *Ataque al carro blindado* (1967).

En el caso de Rachel, el tema “The need for love” va a estar relacionado en gran parte con su condición racial, un elemento que, por otra parte, también tiene que ver con el amor en el sentido de aceptación. Pero principalmente va hacer referencia a la relación de esta con Ben (Burt Lancaster), un matiz que queda claro cuando escuchamos la progresión de la melodía en las cuerdas, transformándose progresivamente hasta encontrar el amor sincero –un matiz que, sin embargo, no se observa en el desarrollo del tema a lo largo de la película-. Porque, como dice la letra de la canción -que no escuchamos en la película-: “No hay fuerza más grande en el mundo que la necesidad de amor”. Al igual que ocurría con Mathie en *La Gran Prueba*, el tema va a acelerarse en los momentos de mayor ímpetu por parte de Rachel, una muchachita inocente para la

que Ben es su primer amor. Este tema nos sirve para enlazar con la siguiente categoría, pues, además de alzarse como tema romántico, es el tema principal de la banda sonora.

Hay ocasiones en las que no va a existir un tema romántico como tal, sino que va a ser el tema principal el que ilustre la relación entre el protagonista y su chica. Un tema principal que va a tomar la forma del *Feminine Romantic Cliché* a través de diferentes variaciones: instrumentación, matiz, *tempo*, etc. Cuando esto ocurre, la relación amorosa adquiere una importancia central dentro de la historia, de modo que se hace fundamental para la consecución del fin, o el cumplimiento del deber, del héroe masculino.

Los primeros ejemplos los encontramos en *The Dude goes West* y *Canadian Pacific* (Figs. 9.17). En ellos, el tema principal va a referirse tanto a las aventuras del protagonista como a su relación con la chica en cuestión, asuntos que irán de la mano, ya que ella le acompañará prácticamente en todo momento e incluso, como en el caso de *Canadian Pacific*, arriesgará la vida por la de su amado. Aun así, lo que se impondrá finalmente será el amor, y el tema final tomará forma romántica, incluyendo un agudo solo de violín previo a la fanfarria pertinente.



Figura 9.17: Danny y Lizzy (Eddie Albert y Gale Storm) en *The Dude goes West* (1948), y Tom y Cecille (Randolph Scott y Nancy Olson) en *Canadian Pacific* (1948).

El caso de Cally (Jane Simmons) en *Una bala en el camino* es el del total protagonismo femenino de la banda sonora¹²⁸¹. El tema principal aglutina varios significados que, en última instancia, confluyen en el elemento romántico: la inocencia, dulzura y delicadeza de Cally frente a la rudeza y la fuerza bruta de Ed (Rory Calhoun), el lado sensible de él, el despertar femenino de ella y su total entrega al primer amor.

¹²⁸¹ Este tema lleva por título “Jamie”, y se concibió en forma de canción.

Tema inicial y final en forma de fanfarria, como triunfo de una relación que parecía imposible, y diferentes variaciones: desde el vals de la caja de música, pasando por el triste timbre del violonchelo en la escena en la que Ed intenta besarle por la fuerza y ella ve rotos sus sueños de amor idealizados, hasta los violines que anuncian la debilidad de una incipiente conversión en mujer y el enorme deseo de ser besada. Entre las anotaciones de Tiomkin encontramos el tempo, con predominio del *Lento* y *Moderato*; y el carácter, entre cuyas notas destaca un *Molto espressivo* tan propio de una chica como Cally¹²⁸².



Figura 9.18: Tema principal de *Una bala en el camino* (1953): 1. Versión vals de la caja de música; 2. Variación para violín. Transcripción propia.

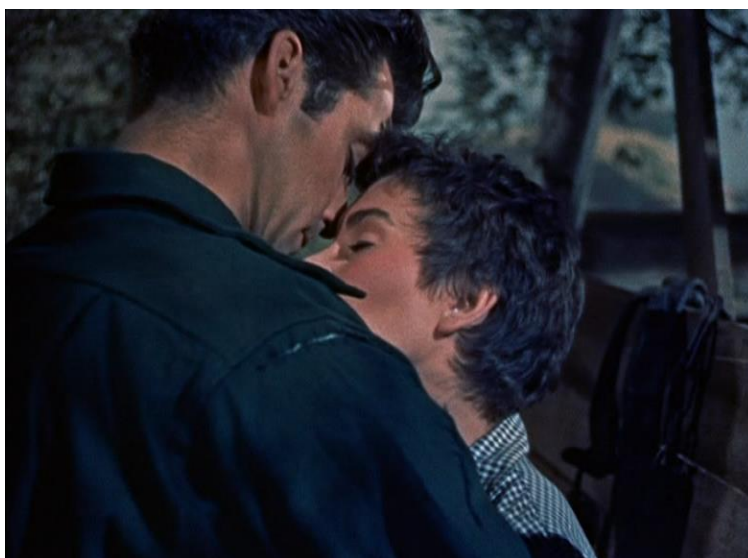


Figura 9.19: El primer beso de Cally (Jean Simmons) y Ed (Rory Calhoun) en *Una bala en el camino* (1953).

¹²⁸² USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, A Bullet is Waiting, Music Box A Bullet is Waiting. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

Por su especial conexión con el personaje de Cally, destaca de entre todas las variaciones la de la caja de música. El hecho de presentarse de forma diegética a través de un objeto personal, habla de una intimidad que no puede ser expresada con palabras. Un concepto, junto con la soledad, al que también alude el timbre único¹²⁸³. A estas connotaciones se unen la simbología infantil y dulce del vibráfono¹²⁸⁴, lo femenino de la tesitura aguda¹²⁸⁵, el carácter alegre del vals, la simpleza de la melodía, y su movimiento de retorno, vinculado de alguna forma a los giros de la bailarina de la caja. La suma se corresponde con una chica que vive apartada del mundo –en el rancho de su padre, lejos de toda civilización-, inocente –solo conoce el rancho, sus libros y su música-, linda, bondadosa y que se resiste a ser mujer –o aún no sabe que lo es-: Cally. Una chica que, como dice Ed, que: “gira y gira”, pero no avanza (Figs. 9.18 y 9.19).



Figura 9.20: Elena (Yvonne Craig) intentando besar a Jim (Patrick Wayne) justo antes del duelo final de *The Young Land* (1959).

Otro ejemplo es el de *The young land*, donde Elena (Yvonne Craig) se resiste a abandonar a su suerte al joven sheriff Jim Ellison (Patrick Wayne), siendo por tanto un apoyo fundamental en todos los problemas que se le presentan. Ella sería, pues, el caso contrario a Amy en *Solo ante el peligro*. Quizás por ello aquella tenía música propia, mientras que Elena adopta la misma que la que sirve para ilustrar el devenir de su

¹²⁸³ ROMÁN, Alejandro: *El lenguaje musivisual...*, op. cit., p. 160.

¹²⁸⁴ El sonido de la caja de música, normalmente dado por el Glockenspiel o el vibráfono, suele remitir a la infancia. Véase TAGG, Phillips: *Music's meanings. A modern musicology for non-musos*. MMMSP, New York, 2013, p. 308.

¹²⁸⁵ ROMÁN, Alejandro: *El lenguaje musivisual*, op. cit., p. 153.

amado. Una música que, además, habla de amor -“Stranger are the ways of love”-, lo cual coloca a este sentimiento, y con ello a la chica, en un primer plano (Fig. 9.20).



Figura 9.21: Wyatt Earp (Burt Lancaster) y Laura (Rhonda Fleming) en una escena de *Duelo de titanes* (1957).

Un caso singular, en cuanto a que la banda sonora está concebida de forma totalmente monotemática, es el de *Duelo de titanes*¹²⁸⁶. De este modo, el tema romántico no podría ser más que una variación del principal, en la cual no solo actúan los elementos puramente musicales, sino también los literarios, ya que el motivo romántico va a llevar asociadas ciertas frases de la canción. Así, el tema asociado con Laura Denbow (Rhonda Fleming) va a llevar la melodía de las frases: “Lay down my gun or take the chance of losing you forever” y “Keep the flame let it burn /until I return”¹²⁸⁷, adaptada a las cuerdas más agudas, el viento madera y a un tempo más lento (Figs. 9.21 y 9.22)¹²⁸⁸. Pese a que Laura juega un papel importante en el comportamiento de Wyatt, así como en la resolución final, no es precisamente la variación romántica la que concluye la película, lo cual deja a la chica en un segundo plano.

La otra chica de la película, Kate (Jo Van Fleet), la amante tratada con indiferencia de Doc Holliday –una mujer borracha, traidora y vengativa, pero no por ello menos fiel a su verdadero amor-, no va a compartir la variación romántica con

¹²⁸⁶ Este mismo caso lo vemos en *El último tren de Gun Hill* con el personaje de Linda.

¹²⁸⁷ “Dejar el arma o tomar la decisión de perderte para siempre”, y “Deja que la llama siga encendida/hasta que regrese”.

¹²⁸⁸ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Gunfight at O.K. Corral, Box 31. Conductor score.

Laura. La música que acompaña sus escenas, por otra parte siempre trágicas, la va a caracterizar como tal, escuchándose siempre en tono menor y más grave.



Figura 9.22: Fragmentos de “Gunfigh at O.K. Corral” correspondientes al motivo femenino.
Transcripción propia.

Otra película de carácter musicalmente monotemático, *La pelirroja indómita*, juega con el mismo recurso. Sin embargo, el tono de esta es romántico y cómico, lo cual hace que la variación romántica no se aleje mucho del original. Además, al contrario de *Duelo de titantes* y *El último tren de Gun Hill*, el tema de la película es femenino, por lo que toda la canción, de una forma u otra, hace referencia a la protagonista.

9.3.4. La música para las mujeres valientes

Las leyendas del Oeste también tienen su lado femenino. Mujeres que combatieron por la nación y ayudaron a levantarla, que fueron hábiles pistoleras y cazadoras infalibles, que podían intimidar tanto o más que cualquier forajido. Mujeres con carácter pero que, como bien decía la canción de Harry Sukman para *Cuarenta pistolas* (Samuel Fuller, 1957), a fin y al cabo, son mujeres. Tiomkin tuvo la oportunidad de retratar musicalmente a algunas de estas bravas mujeres del Oeste, alentando con sus notas su ya de por sí fuerte temperamento.

“Perla se sentía decidida a todo. Cogió el rifle, que había sujetado a la silla con dos correas de cuero. Introdujo el cartucho en la recámara y bajó el gatillo, quitando el seguro”¹²⁸⁹. Un gran estruendo orquestal impulsa la furia brutal de Perla, decidida a vengarse de Lewt hasta la muerte. Voces fantasmales, casi de ultratumba, y un ritmo de tom-tom incendian su mitad salvaje¹²⁹⁰, presente más que nunca en el odio vengativo de su mirada. Ha muerto Laura Belle, su ejemplo a seguir. Han asesinado a Sam Pierce

¹²⁸⁹ BUSCH, Niven: *Duelo...*, op. cit., p. 284.

¹²⁹⁰ Los coros interpretan una figura secundaria descendente que recuerda a la figuración ampliamente utilizada en los westerns para representar los ataques de los indios. Véase FÜLÖP, Rebecca Naomi: *Heroes, dames, and distress* op. cit., p. 169.

(Charles Bickford), su prometido. La chica buena ha desaparecido, física y musicalmente. Son los momentos más intensos de la filmografía de Tiomkin. O. Selznick describió el tema como: “wild cat music”¹²⁹¹. Tiomkin lo bautizó como “Squaw’s head rock” (Fig. 9.23)¹²⁹².



Figura 9.23: Perla camino de la Roca de cabeza de india, y fragmento del tema “Squaw’s head rock” de *Duelo al sol* (1946). Fuente: AGA, Expediente de censura cinematográfica. “Duelo al sol”, Caja 36, l. 03994-28059; y transcripción propia.

En *Río Rojo* encontramos a Tess Millay (Joanne Dru), una mujer que maneja el rifle como cualquier hombre para defender el fuerte (Fig. 9.24). Ni las flechas de los indios pueden con ella. No tiene tema propio, pero va a adueñarse del tema más importante, “Settle down” –el tema que habla de la relación de Dunson y Matt- para hacer ver a los protagonistas masculinos lo mucho que tienen en común y lo absurdo de sus peleas. Pistola en mano y con el tema de fondo interpretado en tonalidad menor, Tess amenaza a los dos hombres con dispararles si no entran en razón. Solo ella podía conseguirlo.

¹²⁹¹ FÜLÖP, Rebecca Naomi: *Heroes, dames, and distress!* op. cit., p. 166.

¹²⁹² USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Duel in the Sun*, Box 17A. Conductor score.



Figura 9.24: Tess Millay (Joanne Dru), amor de Matt (Montgomery Clift) y la mediadora en su relación con Dunson, en dos momentos de *Río Rojo* (1948).

Este tema, que simboliza la relación casi padre-hijo de los protagonistas aun cuando estos parecen querer matarse el uno al otro, tomará distintas variantes cuando sea Tess la mediadora del conflicto y, por tanto, la dueña de la música. Así, adquirirá las características del *Feminine Romantic Cliché* en la escena romántica en el bosque con Matt; y un tono menor y mayor velocidad en la escena final del duelo¹²⁹³.

9.3.5. Música para las mujeres de raza: indias, mexicanas y orientales

En los westerns suelen aparecer muchos personajes de este tipo, pues Estados Unidos era, literalmente, un crisol de culturas. Las guerras contra los indios, la lucha entre norte y sur por la prohibición o no del esclavismo, la conquista de Texas a los mexicanos, la llegada en masa de los chinos y el rechazo de la población debido a su mayor laboriosidad y eficiencia, son excusas perfectas para introducir personajes exóticos en la historia.

Las mujeres de otras razas, aquellas que escapan, pues, al prototipo americano ideal, suelen acompañarse de un tipo de música especial que evidencie su condición diferente. Para ello se utilizan modos exóticos, normalmente basados en escalas pentatónicas, así como una instrumentación característica. Ambos elementos inspirados en la música de los distintos lugares de procedencia de estas.

¹²⁹³ Para Fülöp, Tess es un personaje cuyo interés reside tan solo en la relación con el protagonista. No sabemos de dónde viene ni quién es, tan solo que su mundo gira ahora alrededor de Matt. Algunos extractos del diálogo están, ciertamente, inclinados hacia ello: “¿Puede amar una mujer al hombre que le abandona? [...] Quise acompañarle, pero tenía que llevar el ganado al mercado. Dijo que no era suficientemente fuerte. Y nada de lo que dije o hice pudo hacerle cambiar de parecer. Yo deseaba ir con él. Lo deseaba tanto...”. Véase FÜLÖP, Rebecca Naomi: *Heroes, dames, and distressí*, op. cit., p. 40. Sin embargo, en nuestra opinión, el papel principal de la chica es la mediación entre los protagonistas, de ahí que el tema que le acompaña sea precisamente el que hace referencia a la relación de los mismos.

Sin embargo, aunque normalmente se suele relacionar a estas mujeres con todo lo contrario al ideal establecido¹²⁹⁴ -sensualidad y sexualidad, costumbres mundanas, independencia, fuerte personalidad, e incluso furia y bravura-, la raza no es siempre un factor determinante en la caracterización positiva o negativa del personaje¹²⁹⁵. Ellas son, simplemente, vistas como diferentes y exóticas. El vicio o la virtud dependen de cada personaje en particular.



Figura 9.25: Las versiones salvajes de Perla (Jennifer Jones) y Rachel (Audrey Hepburn) en *Duelo al sol* (1946) y *Los que no perdonan* (1960), respectivamente.

Tiomkin, tanto en el western como fuera de él, acompañó con su música a mujeres de diferentes culturas, utilizando para ello instrumentos y escalas propios de sus lugares de procedencia. Si en el western tuvo la oportunidad de hacerlo con indias, mexicanas y orientales, en otro tipo de películas pudo hacerlo con las polinesias Ata de *La luna y seis peniques* y Maeva (Roberta Haynes) de *Retorno al paraíso* o Nelifer y Nailla (Joan Collins y Kerima), princesa y reina egipcias de *Tierra de faraones*.

De nuevo, Perla vuelve a encabezar un apartado. Esta vez junto con Rachel de *Los que no perdonan* (Fig. 9.25). Ambas tienen sangre india. La primera deja salir esa

¹²⁹⁴ Los americanos fueron los conquistadores; el resto, los conquistados (indios, mexicanos), los inmigrantes que vinieron a trabajar para ellos como mano de obra barata (chinos) o los esclavos (negros). Eran, por tanto, gente considerada inferior.

¹²⁹⁵ FÜLÖP, Rebecca Naomi: *Heroes, dames, and distressí*, op. cit., p. 345.

parte salvaje al final de la película, con el tema “Squaw’s head rock”. De la segunda solo intuimos su origen desde el punto de vista musical en ciertos momentos: los créditos iniciales y en el tema “The scroll”¹²⁹⁶, perteneciente a la escena en la que, tras la confesión de su madre, ve reflejada en el espejo la salvaje que lleva dentro. En ambos ejemplos, Perla y Rachel, la percusión y el metal son los timbres predominantes, siendo el ritmo de tom-tom el que marca explícitamente su origen.

Es interesante el caso de Teal Eye (Elizabeth Threatt) la chica india de *Río de sangre* quien, pese a ser la única mujer explícitamente india de los westerns de Tiomkin, no lleva un tema asociado a su raza, sino un tema romántico convencional alusivo a su relación con Boone (Dewey Martin). A pesar de llevar el título de “Indian love theme”, lo único que tiene de indio es la flauta (Fig. 9.26)¹²⁹⁷.



Figura 9.26: Motivo de Teal Eye, “Indian love theme”, de *Río de sangre* (1953). Transcripción propia.

Otro caso bien distinto son las chicas de *Ataque al carro blindado*: Rosita (Perla Walter), la mexicana con la que flirtea Lomax (Kirk Douglas) camino de Calita; y las chicas orientales del *saloon* (Margarite Luna, Miko Mayama y Midori) (Figura 9.27). Pese a la simpatía que destilan, se trata de mujeres de vida disoluta. Rosita se deja seducir por Lomax –susurra cosas al oído de este, permite que le eche unas monedas en escote y se despide de él meneando los pechos para que tintineen-, mientras que las chicas orientales trabajan como prostitutas del *saloon* oriental de la ciudad. Estas últimas, siendo personajes totalmente secundarios y supeditados a proporcionar información sobre el carácter liberal y mujeriego de Lomax, llevan, sin embargo, un tema propio muy diferenciado del resto que les regala su momento de protagonismo.

La música que acompaña a Rosita, por su parte, tiene una marcada sonoridad mexicana. Sin embargo, el uso del violín y la flauta dulce, relacionados con lo femenino, la asocia ligeramente con un tema romántico convencional, restando gravedad al asunto.

¹²⁹⁶ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Unforgiven, Box 69. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

¹²⁹⁷ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Big Sky, Box 5. Conductor score.

En cuanto a las chicas asiáticas, no hay confusión. La música tradicional china es muy diferente a la occidental, por lo que su tema es fácilmente reconocible. Tiomkin hace uso de la escala pentatónica, y de instrumentos como campanas, percusiones agudas y madera, todos ellos típicos de una tradición arraigada desde antiguo¹²⁹⁸, que con sus graciosos timbres acompañan los no menos graciosos movimientos de estas dos alegres señoritas.



Figura 9.27: Rosita y las chicas orientales (Perla Walter, Margarite Luna, Miko Mayama y Midori) pasándosele bien con Lomax (Kirk Douglas) en *Ataque al carro blindado* (1967).

9.3.6. Las mujeres y la música diegética

La música diegética, en el caso de las mujeres del Oeste, suele servir normalmente a dos fines: entretener a los hombres y expresar los sentimientos que no pueden serlo en palabras, de forma mucho más íntima y directa que la música incidental. De ambos casos podemos encontrar ejemplos en los westerns de Tiomkin.

Dakota Lil (Marie Windsor), la protagonista del western del mismo nombre, es un buen ejemplo del primero. Ella, para esconder sus trapicheos como falsificadora, se dedica a cantar en los garitos donde hace sus negocios. Esta ocupación, unida a la imagen asociada a las cantantes, la convierte en una mujer poco digna. Sin embargo, detrás de sus canciones se esconde otro sentimiento bien diferente y más sincero: el

¹²⁹⁸ JIN, Jie: *Chinese music*. Cambridge University Press, Cambridge, 2011, p. 16.

amor, que será el que finalmente dé sentido a la canción que se convierte en tema principal, “Matamoros”. Cuando Dakota Lil canta, finge tanto o más que cuando falsifica. Una protagonista no puede dar una mala imagen después de todo. Aun así, las escenas de sus actuaciones son totalmente sensuales y altamente emocionantes para los hombres que le contemplan con el vaso de whisky en una mano, la pistola en la otra y los ojos puestos en la señorita en cuestión.

Pero si algo destaca en la expresión musical diegética de las mujeres del Oeste es el piano, un instrumento que les permitía interpretar sensibles melodías en el ámbito doméstico¹²⁹⁹, sin necesidad de adoptar posturas extravagantes ni hacer gestos extraños con la cara. Para ellas, tener un piano era símbolo de refinamiento y elegancia. Casi un lujo en el salvaje Oeste: “Por aquellas tierras pocos habían visto un piano; tener uno era algo de lo que alardear”¹³⁰⁰, escribía Niven Busch en *Duelo al sol*.

Las mujeres que tocan el piano en los westerns suelen ser mujeres cultivadas que expresan su melancolía y nostalgia a través del instrumento. Mujeres que añoran otro tipo de vida o que dicen con la música lo que son incapaces de decir con palabras. Ejemplos de ello podemos encontrar desde la época clásica de Hollywood hasta el western más actual. Famosa es la escena de Vienna (Joan Crawford) tocando el piano con su vestido blanco en *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), como una llamada de auxilio a su amado Johnny y como un triste canto por su extinguido negocio. Pero son varias las mujeres que han prestado su lamento al teclado: Lily Bishop (Barbara Stanwyck) en *California* (John Farrow, 1947), Jessica Drummond (Barbara Stanwyck) en *Cuarenta pistolas* (Samuel Fuller, 1957), Miss Ruby (Lorella De Luca) en *Una pistola para Ringo* (Duccio Tessari, 1965) o Mary Bee Cuddy (Hilary Swank) en *Deuda de honor* (Tommy Lee Jones, 2014), quien ante la imposibilidad de tener un piano lleva consigo una tela con las teclas bordadas para no olvidar su formación y cultura, y para olvidar su soledad y tristeza. En los westerns de Tiomkin también las encontramos.

Ya conocemos el caso de Laura Belle. Niven Busch habla de ella como una mujer afortunada ya que su habitación estaba “llena de chucherías de todas clases [...] Incluso había un piano, un instrumento imponente con patas en forma de garra, pedales

¹²⁹⁹ Sin embargo, en el ámbito público era el hombre el que tocaba el piano. Prueba de ello son los *saloons*, donde los pianistas eran personajes muy respetados. Véase SELCER, Richard F: *Legendary watering...*, op. cit., p. 7.

¹³⁰⁰ BUSCH, Niven: *Duelo al sol*, op. cit., p. 35.

chapados en plata y el nombre “Chickering” grabado en oro en su frente de caoba”¹³⁰¹. Para ella, tocar el piano era una liberación: “la magia de sus dedos vencía las preocupaciones que flotaban sobre el rancho hasta que aquel choque fantasmal limpiaba el aire de temor y no quedaba nada más que las delicadas notas formando estructuras de cristal, donde de nuevo pudiera morar el alma”¹³⁰². Laura Belle va a tocar “Beautiful dreamer” no solo para olvidar las preocupaciones de su vida real a través de la evocación del sentimiento de sentirse amada, sino también para espantar los temores de Perla cuando esta llega a casa de los McCanles¹³⁰³.



Figura 9.28: Mattilda Zachary (Lillian Gish) emocionada con su nuevo piano en *Los que no perdonan* (1960).

Otro buen ejemplo de mujer sufridora de melancolía es Mattilda Zachary (Lillian Gish) en *Los que no perdonan* (Fig. 9.28). Su personaje es uno de los más interesantes en este sentido, ya que la figura del piano va a llevar consigo una gran carga simbólica. No solo va a ser el instrumento que le devuelva los recuerdos de su anterior vida en un lugar civilizado, sino que será definitivo en la trama de la cuestión racial¹³⁰⁴. La pieza “Fantasía K 475 en Do Mayor” de Mozart, en contraste con la

¹³⁰¹ KORNBLITH, Gary J.: “The craftsman as industrialist: Jonas Chickering and the transformation of American piano making”. *Business History Review*, vol. 59, nº 03, 1985, pp. 349-368.

¹³⁰² BUSCH, Niven: *Dueloí*, op. cit., pp. 164-165.

¹³⁰³ Según Fülöp, este tema de Laura Bell simboliza la inhabilidad de Perla para ajustarse al comportamiento femenino idealizado, representado por la señora McCanles. Véase FÜLÖP, Rebecca Naomi: *Heroes, dames, and distress...*, op. cit., p. 162. Esta afirmación queda clara en la escena en la que Laura Bell toca “Beautiful dreamer” en su habitación y Perla le dice: “Yo soy una buena chica. Yo quiero ser como tú”.

¹³⁰⁴ La otra mujer de la familia, Rachel, como bien observa Ben Winters en su estudio, se queda maravillada ante un artefacto nuevo para ella, el cual intenta tocar de forma equivocada, dejando traslucir su sangre india. Véase WINTERS, Ben: “Silencing the truth. Music and identity in *The Unforgiven*”. En KALINAK, Kathryn (Ed.): *Music in the Western...*, op. cit., p. 85.

música tradicional del Oeste, va a servir a Mattilda para tres fines: evadirse de su tristeza y de la presión de la sociedad, deleitar los oídos de su familia y amigos, y combatir la sangre de los indios kiowa que amenazan con llevarse a su hija.

Junto a ellas podemos añadir a Ida Carmody, aquella mujer que recorría las tierras australianas con su marido en *Tres vidas errantes* (Fig. 9.29). Ella, como ya comentamos, esconde su tristeza bajo un manto de conformismo, amor y fidelidad, que le proporciona la alegría suficiente para seguir adelante. Sin embargo, ciertos detalles delatan su nostalgia. El piano es uno de ellos. Animada por Mrs. Firt (Glynis Jones), se decide a tocar una pieza. “Hace años que no toco, pero puedo probar”, dice una tímida Ida ante la invitación de la dueña del hotel. El piano, de nuevo, vuelve a ser símbolo de civilización y nostalgia por un momento.



Figura 9.29: Mrs. Firt (Glynys Jones) e Ida (Deborah Kerr) trocando el piano en *Tres vidas errantes* (1960).

Mrs. Firt va a ser un caso diferente. Es una mujer independiente y alegre que regenta su propio negocio y canta y toca el piano por diversión. Ella misma lo confirma cuando la familia Carmody llega al hotel: “Estaba aporreando el piano. Si hubieran llegado antes también me habrían escuchado cantar. Tengo voz de bocina, pero disfruto cantando. Creo que la vida no merece la pena si no disfrutas”. Es el contrapunto a la melancolía femenina: la voz que llama a disfrutar de la vida allí donde estés y sea lo dura que sea. Es por ello que las melodías que toca Mrs. Firt siempre van a ser alegres.

Y no solo el piano. En *Una bala en el camino* la música diegética va a servir tanto para configurar la personalidad de Cally, como de contraste entre el carácter civilizado y dulce de la chica y la rudeza de Ed. Un contraste que se aprecia claramente en la escena en la que Cally le da cuerda a una caja de música después de que él haya quitado el disco del tocadiscos (Fig. 9.30). La melodía que emana de ella no es otra que

la del tema principal, alusivo a su belleza, interior y exterior, y a su relación con Ed. La conversación que sostienen es absolutamente aclaradora, con ese amor por el ballet compartido por Tiomkin:

Cally: ¿No me digas que nunca has visto una bailarina?

Ed: ¿Yo?

Cally: Un ballet.

Ed: ¿Se refiere a esa cosa de los libros?

Cally: No le gusta la música ¿Verdad?

Ed: ¡Claro que me gusta! Claro que sí.

Cally: Entonces, ¿Por qué la quitó?

Ed: ¿El qué? ¿Esa pesadez?

Cally: Era la Orquesta Filarmónica de Londres, señor Stone.

Ed: Bueno ¿Y qué?

Cally: ¿Y qué? Solo 140 hombres sacrificándose para aprender algo hermoso, y el señor Stone lo quita sin más. “¿Y?”. Menos mal que no le han visto.

Ed: Bien, supongo que ahora soy un idiota.



Figura 9.30: Cally (Jean Simmons) y su caja de música en *Una bala en el camino* (1954).

Un caso aparte, tanto por significado como por cómico, representa la canción “Marry me, marry me” que cantan las tres hermanas Hudspeth (Edna Skinner, Marjorie Durant y Frances Farwell) en *La gran prueba*, durante la visita de Jess y Josh (Gary Cooper y Anthony Perkins) (Fig. 9.31). Ellas no tienen nada que olvidar. Es más,

aunque vivan en un lugar apartado, no presentan rastro alguno de tristeza. Tan solo están en edad casadera, desesperadas por encontrar marido. Su apariencia ciertamente masculina y el hecho de cantar una canción de cortejo en un estilo tan popular como la polka a un intimidado –no solo por su música sino por el tamaño de las chicas- Josh, hace de esta una escena enormemente cómica por su ruptura con las convenciones habituales en todos los sentidos: social, formal, simbólica y musicalmente.



Figura 9.31: Las hermanas Hudspeth (Edna Skinner, Marjorie Durant y Frances Farwell) cantando para Josh en *La gran prueba* (1960).

9.3.7. Las mujeres en las canciones western de Dimitri Tiomkin

Aunque todas las canciones están escritas desde el punto de vista masculino y son interpretadas por hombres, las canciones western de Tiomkin dejan traslucir el papel tan importante que ellas jugaban dentro de la vida de los hombres del Oeste. Duros, solitarios, sin escrúpulos, pero siempre con una mujer en el corazón... o en las manos. No solo en las canciones románticas como “Friendly persuasion” o “Stranger are the ways of love” –cuyas características ya comentamos en el apartado dedicado a las canciones-, sino aquellas de gran contenido masculino, cuyo foco está puesto en la intrépida vida de estos hombres rudos del Oeste, siempre hay sitio para el recuerdo de

una mujer¹³⁰⁵. Los hombres duros, después de todo, tenían su corazón. Un corazón que debe mucho a las letras de Ned Washington y Paul Francis Webster.

En prácticamente todas las canciones podemos encontrar una alusión a las mujeres. Desde “Do not forsake me oh my darling”, donde todo un sheriff le rogaba a su mujer que no le abandonara y le ayudara a sobrevivir a la amenaza que cernía sobre él. Hasta la última, “The ballad of the war wagon”, donde entre hombres que luchan y pelean por un carro lleno de oro, que pasan años en la cárcel, etc., se cuela un deseo de muy diferente naturaleza: “A piece of land, my cattle brand, a place to rest my head / The feelin' of a woman's love are all you really need for livin’”¹³⁰⁶. ¿El resto?: Marina y el petróleo en “Ballad of the black gold”; Julia (“She's all that any man could ever hope or pray for”¹³⁰⁷), toda la canción de *La pelirroja indómita*, “Strange lady in town”; Laura Denbow y Kate en “Ballad of The O.K. Corral” (“Your love, your love / I need your love”¹³⁰⁸) –donde ya pudimos comprobar cómo afectaban a este aspecto las diferentes versiones de la letra-¹³⁰⁹; “The green leaves of Summer” y el recuerdo del amor en los últimos días (“And to stand by your wife”¹³¹⁰) o la chica de la diligencia, a quien está dedicada la canción “Rio Bravo”. E incluso en “My Rifle, My Pony And Me”, todo un canto a la vida del cowboy, habla del amor a una mujer en términos de olvido (“Just my rifle, my pony and me”¹³¹¹).

Esta circunstancia canciones de contenido expresamente masculino. Así, en ejemplos tan conocidos como “The man from Laramie” y “3.10 to Yuma” de las películas de título homónimo de Anthony Mann (1955) y Delmer Daves (1957), y ambas con letra de Ned Washington, o “Raindrops keep falling on my head” de *Dos hombres y un destino* (George Roy Hill, 1969), con letra de Hal David, no se hace referencia alguna a la mujer. Tampoco en otros casos menos conocidos como “Mule train” o “Wagon train” de las películas del mismo título de *John English* (1950) y *Fort Beebe* (1952). A partir de los setenta, con el auge del western crepuscular, la mención de las

¹³⁰⁵ La primera canción de un western que cosechó gran éxito fue, precisamente, una canción de amor cantada por una mujer (Jeannette McDonald): “Indian love call”, de la película *Rose Marie* (W. S. Van Dyke, 1936). Véase AQUILA, Richard: *Wanted dead...*, op. cit., p. 195.

¹³⁰⁶ “Un pedazo de tierra, mi marca de ganado, un lugar para descansar mi cabeza / Sentir el amor de una mujer es todo lo que necesitas para vivir”.

¹³⁰⁷ “Ella es todo por lo que cualquier hombre desearía o por lo que pagaría”.

¹³⁰⁸ “Tu amor, tu amor, necesito tu amor”.

¹³⁰⁹ Véase el capítulo 7.

¹³¹⁰ “Y estar con tu esposa”.

¹³¹¹ “Solo mi rifle, mi caballo y yo”. Duda ya ha olvidado a la chica de la diligencia. Ya no hay sitio para ella en su vida.

mujeres en las canciones western será mucho menor¹³¹². Aunque en Italia, siempre tan romántica a pesar de sus muy brutales westerns, algunos Spaghetti les seguirán recordando: “Angel face”, “The return of Ringo” o “Django”, de *Una pistola para Ringo*, *El retorno de Ringo* y *Django*, respectivamente, son canciones dedicadas, en última instancia, a una mujer. Dentro de este conjunto, pues, las canciones de Tiomkin suponen un porcentaje importante.

Pese a las diferentes consideraciones, podemos concluir que la música para las mujeres del western de Dimitri Tiomkin se atiene a las siguientes características:

1. Adaptación al *Feminine Romantic Cliché*: se observa un predominio de las cuerdas: la sección de cuerdas, con especial protagonismo de de las más agudas –siendo los solos de violín muy comunes en los momentos de mayor emoción y sentimiento–, adquiere una importancia fundamental en la transmisión musical de la feminidad. Junto con otros instrumentos de cuerda como el arpa y junto a la sección de viento madera, conforman el sonido suave y delicado que acompaña a las mujeres de los westerns de Tiomkin. En otras ocasiones, cuando los personajes femeninos se salen del “prototipo ideal hollywoodiense”, Tiomkin recurre a la instrumentación exótica -las chicas orientales de *Ataque al carro blindado*–, tradicional -la armónica de Kate en *Ataque al carro blindado*- al jazz -el saxofón de Feathers en *Río Bravo*–, al flamenco –Helen Ramírez y Dakota Lil- o a instrumentación de carácter masculino -los metales y percusiones que acompañan a Perla en su camino hacia la Roca de cabeza de india en *Duelo al sol*–.

, no siendo totalmente exclusiva de las canciones de Tiomkin, no se da en todas las canciones western, ni siquiera en la época clásica. Encontramos ejemplos, además de en las románticas y las cantadas por mujeres, como “The secret love” o “Johnny Guitar”; en westerns como *Río sin retorno* (Otto Preminger, 1954) y su canción “River of no return”, con letra de Ken Darby (“I can hear my lover call ‘Come to me’ (no return, no return)/ I lost my love on the river and forever my heart will yearn/ Gone, gone forever down the river of no return”¹³¹³). Pero la tendencia general son las

¹³¹² Sin embargo, durante los sesenta, muchas canciones pop y rock revisaron la imagen de la mujer en el Oeste. Mientras normalmente habían sido tratadas como mujeres pasivas, ahora tomaron un papel más activo en canciones como “Cowgirl in the sand” de Neil Young (1970) o “Sex shooter” de Appolonia 6, de la película *Purple rain* (1984). Véase AQUILA, Richard: *Wanted dead...*, o., cit., p. 205.

¹³¹³ “Puedo oír la llamada de mi amada “Ven a mí” (sin retorno, sin retorno)/ He perdido a mi amor en el río y mi corazón lo anhelará por siempre/ Se ha ido, se ha ido para siempre por el río sin retorno”.

Por otra parte, predominan el tempo *Andante*, *Moderato* o *Lento*, notas de mayor duración, líneas melódicas fluidas, tonalidades mayores e intensidad *piano* o *pianissimo*. A ello se añaden anotaciones de carácter como *Molto Espressivo*. De esta forma, las mujeres se alzan como el contrapunto estable de los intrépidos hombres de acción del Oeste. Ellas son las que aportan seguridad, moralidad y racionalidad a los peligrosos o alocados acontecimientos de estas películas. Es por ello que su música se muestra tranquila, suave y delicada, sin grandes contrastes y un sempiterno toque de esperanza. La excepción que confirma la regla es la música asociada con Perla, la cual se adecua al carácter apasionado del personaje y la historia, donde ella no es precisamente un ejemplo de seguridad, fidelidad o moralidad.

2. Diferenciación entre romances jóvenes e intensos, y romances asentados y maduros: para los primeros -Perla y Lewt, Mattie y Gard o Rachel y Ben-, utiliza figuras repetidas, a modo de oleadas, con un incremento progresivo de la intensidad en términos de velocidad y volumen. Para los segundos -Leslie y Bick, Eliza y Jess-, en cambio, acude a líneas melódicas más planas y fluidas, y *tempi* más lentos, sin *crescendos* ni *decrescendos*.

3. Adaptación de temas principales a las características de la música femenina: cuando el personaje femenino se apropia del tema principal, ya sea debido a una banda sonora monotemática -Laura en *Duelo de titanes*-, a su total protagonismo -Cally en *Una bala en el camino* o Julia en *La pelirroja indómita*- o a su intervención en el simbolismo del mismo -Tess en *Río Rojo* o Cecille en *Canadian Pacific*-. De esta forma, la trama femenina se impone, o acaba imponiéndose, dentro de la jerarquía de la banda sonora.

4. Triunfo de sus temas: algunos de los temas relacionados con las mujeres acaban convirtiéndose en tema principal o tema final, lo cual, además de aportarles un mayor protagonismo, les confiere un papel fundamental dentro de la trama -el tema de Jane Ellen en *El forastero*, o “Pearl-Lewt theme” en *Duelo al sol*-.

5. Melancolía: algunas de las mujeres que protagonizan los westerns de Tiomkin presentan rasgos melancólicos, los cuales son expresados a través de temas preexistentes -“Claro de luna”, “Beautiful dreamer”- y originales, así como de forma diegética -mediante el piano- e incidental. Además de una instrumentación especial -violonchelo, oboe, armónica-, Tiomkin acude a tonalidades menores. La melancolía está presente de una forma similar en otros temas de Tiomkin dedicados a mujeres, como el que acompaña a Lucila (Sofía Loren) en *La Caída del Imperio Romano* (Anthony

Mann, 1964) o el vals de *El Fabuloso Mundo del Circo* (Henry Hathaway, 1964), que se asocia al personaje de Lili (Rita Hayworth), ambas, mujeres que miran hacia atrás con nostalgia y tristeza.

6. Mención en las canciones: pocas son las canciones de los westerns de Tiomkin que no hablan de la mujer, o la simbolizan de alguna manera. Cuando las canciones son románticas -“Friendly persuasion”, “Stranger are the ways of love”...-, responden a características similares al *Femenine Romantic Cliché*.

**10. EL TRATAMIENTO MUSICAL DE LOS INDIOS EN LA
MÚSICA WESTERN DE DIMITRI TIOMKIN**

“He utilizado la “música india” que todo el mundo conoce no porque no sea lo suficientemente ingenioso como para crear otra música, sino porque es el código telegráfico que la audiencia reconoce”¹³¹⁴.

Los indios son uno de los ingredientes esenciales de una historia, la del Oeste, movida por el Destino Manifiesto, término utilizado por primera vez por John O’Sullivan en 1845 para referirse al “dominio de la totalidad del continente que la Providencia nos ha otorgado, para que alcancemos la gran experiencia de la libertad y el gobierno autónomo, federativo, que hemos acordado establecer”¹³¹⁵. Esta ansia de dominio era un impulso colectivo que contagiaba a toda la sociedad, desde los más altos cargos políticos hasta el más humilde campesino. Pero entre ellos y su sueño había varios obstáculos. El principal y más duro de combatir, los indios, desde cuyo lado el Destino manifiesto era visto de forma muy diferente¹³¹⁶.

¹³¹⁴ TIOMKIN, Dimitri: “Composing...”, op. cit., p. 21.

¹³¹⁵ Citado por GARCÍA FONT, J: “La llamada del Oeste”. En AA.VV: *Historia del Oeste*, Tomo I. Editors S.A., Barcelona, 1991, p. 6.

¹³¹⁶ El escritor e historiador americano Dee Brown, cuyos estudios siempre contemplan la conquista del Oeste desde el punto de vista de los indios, habla del Destino Manifiesto en los siguientes términos: “Para justificar estas transgresiones de la <<frontera india permanente>>, los políticos de Washington inventaron lo del Destino Manifiesto (Manifest Destiny), concepto y término que elevaron la avidez de tierra a extremos desorbitados. Los europeos y sus descendientes debían, en sometimiento a su destino, regir en América. Constituían la raza dominante y ello les hacía, por consiguiente, responsables tanto de los indios como de sus tierras, bosques y riquezas minerales. Solo los habitantes de Nueva Inglaterra, que habían exterminado o expulsado a todos sus indios, se pronunciaron en contra del Manifest Destiny”.

La Frontera, esa línea expansiva que dividía el territorio norteamericano, se desplazaba poco a poco hacia el Pacífico. En 1830, el presidente Andrew Jackson instaló una especie de frontera india con límite en el río Misisipi, que en 1934, debido a la entrada de colonos, se trasladó hasta el meridiano 95. Cercana la década de los sesenta del mismo siglo, aquel meridiano había sido traspasado por todos sus flancos, quedando en una simple majadería¹³¹⁷. Los indios cada vez tenían menos espacio. No sin lucha. Para la posteridad quedan nombres de indios valientes y luchadores: Pontiac¹³¹⁸, Tecumseh¹³¹⁹, Halcón Negro¹³²⁰..., quienes lucharon por los derechos de una raza golpeada por ese Destino Manifiesto. Gracias a su esfuerzo, no sería hasta 1890 cuando tuviera lugar el fin simbólico de la libertad de estos pueblos, con la masacre de Wounded Knee¹³²¹. Fue entonces cuando el superintendente del censo anunciara: “Hasta el mismo año de 1880 el país tenía una frontera de colonización; pero actualmente el área no colonizada ha sido perforada por grupos aislados de colonos, de tal modo que difícilmente se puede hablar de una línea fronteriza”¹³²². Atrás quedaban años de expediciones, guerras y tratados. Pero, ¿Y los nativos? En palabras de Dee Brown:

“Los indios sabían que la vida dependía de la tierra y de sus recursos, que América era un paraíso, y no podían comprender por qué los intrusos del Este parecían resueltos a destruir lo que siendo indio era también americano.

Si algún lector llega a tener ocasión de contemplar la pobreza, la desesperanza y la suciedad de una reserva india moderna, puede que le sea posible comprender verdaderamente las razones”¹³²³.

Véase BROWN, Dee: *Enterrad mi corazón en Wounded Knee*. Editorial Bruquera, Barcelona, 1973, p. 24.

¹³¹⁷ Ibidem, pp. 21-25.

¹³¹⁸ Indio de la tribu Ottawa que, en la década de 1760, trató de reunir a las tribus dispersas para hacer retroceder a los británicos. Véase BROWN, Dee: *Enterrad mi corazón*, op. cit., p. 20.

¹³¹⁹ Indio de la tribu shawnee que formó una confederación de todos los pueblos indios (excepto los iroqueses, que se negaron) para impedir la penetración de los “blancos”. Finalmente fue vencido en la batalla de Thames en 1812. Véase BROWN, Dee: *Enterrad mi corazón*..., op. cit., p. 20.

¹³²⁰ Indio de la tribu de los sauks que desafió al ejército americano cruzando el Mississippi. Fue traicionado por un winnebago y muerto en 1838, instalándose su esqueleto en la oficina del gobernador de Iowa, para ser exhibido al público. Véase BROWN, Dee: *Enterrad mi corazón*, op. cit. pp. 20-21.

¹³²¹ Ibidem, p. 29.

¹³²² Citado por EMORRISON, Samuel Eliot y STEELE COMAGER, Henry: *Historia de los Estados Unidos de Norteamérica*. Vol. II. Fondo de Cultura Económica, México, 1951, p. 247.

¹³²³ BROWN, Dee: *Enterrad mi corazón*, op. cit., p. 11.

Pero la historia de los indios no es solo la de la conquista del Oeste. Su cultura, la de las numerosas tribus repartidas por el territorio norteamericano, también forma parte tanto de la leyenda como de la realidad. Diferentes modos de vida, diferentes ritos y creencias y, por supuesto, una música propia.

La música con la que el cine identifica a los indios deriva de las interpretaciones románticas del siglo XIX. En una época en la que lo exótico estaba de moda, los nativos americanos conformaban un grupo especialmente llamativo. Componentes de diferentes tribus eran llevados –o expuestos- a jardines públicos, teatros, museos y exposiciones¹³²⁴. Allí se organizaban espectáculos donde indios y actores disfrazados representaban danzas y rituales. La música que acompañaba dichas representaciones aparece mencionada en el testimonio del viajero ruso Pavel Petrovich Svinin tras presenciar el espectáculo organizado por William Warren en el Chestnut Street Theatre de Filadelfia, en 1812: “la danza representaba únicamente un montón de bárbaros brincando, o más bien sacudiéndose como posesos, en un júbilo salvaje, aullando y rugiendo al son de tambores, sonajeros y flautas”¹³²⁵. Otros destacaban la monotonía: “sonidos bajos, deprimentes y silábicos, los cuales repiten con variaciones apenas perceptibles a lo largo de la exhibición”¹³²⁶. Percusión, canto y monotonía, siempre vistos desde la perspectiva de un pueblo educado en el Destino Manifiesto y el etnocentrismo, y desde la perspectiva de una formación y gusto musicales europeos. Esos eran los elementos principales que los hombres del siglo XIX asignaron a los indios y que quedaría grabada en la conciencia colectiva.

Paralelamente existió otro tipo de música que se interesó por estos personajes y que dista mucho de esta perspectiva. Compositores europeos y americanos, atraídos por lo insólito de estas tribus, se lanzaron a crear piezas inspiradas, más que en el estudio de su cultura, en el conocimiento adquirido a través de la pintura y la literatura¹³²⁷, sin

¹³²⁴ Ejemplo de ello es el Jardín de la Acclimatación de París. Para una galería completa de imágenes y más información véase BÁEZ, Christian y MANSON, Peter: *Zoológicos humanos: fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'acclimatation de París, siglo XIX*. Pehuén Editores, Santiago de Chile, 2006.

¹³²⁵ Citado por PISANI, Michael V: *Imagining native American in music*. Yale University Press, New Haven, 2005, p. 93.

¹³²⁶ Testimonio de un viajero en 1830. Véase PISANI, Michael V: *Imagining...*, op. cit., p. 90.

¹³²⁷ Algunas de las fuentes de inspiración principales fueron la galería de retratos de George Catlin, la impresionante obra *History of the indian tribes of North America* de Thomas McKenney y James Hall, donde las biografías de diversos indios eran acompañadas por ilustraciones de Charles Bird King, o poemas como *The song of Hiawatha* de Henry Wadsworth Longfellow. Véase PISANI, Michael V: *Imagining...*, op. cit., p. 107.

olvidar, por supuesto, los susodichos espectáculos. El primero, y uno de los más prolíficos -nueve sinfonías y varias piezas de piano- fue Anthony Phillip Heinrich (1781-1861)¹³²⁸, quien intentó capturar en su música el espíritu y los sonidos de la naturaleza y su amor por la tierra americana, con especial énfasis en todo lo que tenía que ver con los indios¹³²⁹. “Black Thunder, the patriarch of the fox tribe”, “Shenandoah, an oneida chief” o “Tecumseh or the battle of the Thames”, fueron algunos de los títulos que adornaban unas composiciones de aire romántico que se alejaban tanto de la realidad como de las convenciones establecidas. Junto a él, muchos letristas y compositores de canciones llevaron a sus obras la magia que desprendían estos personajes, con un sentido romántico evidente.

Cuando la crítica estaba cansada de escuchar siempre los mismos “tomtoms” y el mismo sonido monótono “demasiado doloroso para el oído moderno”¹³³⁰, Robert Auguste Stoepel (1821-1887) presentó su “Hiawatha” (1859), cosechando multitud de críticas positivas que alababan principalmente su imaginación y belleza¹³³¹. Casi cuatro décadas más tarde, Edward MacDowell (1860-1908) compondría “Indian suite” (1896), utilizando material de *On the music of the North American Indians*, del etnomusicólogo Theodore Baker¹³³².

A finales del siglo XIX surgió en el seno de la música americana el denominado Movimiento Indianista, con el compositor Arthur Farwell (1872- 1952) a la cabeza, al que se unieron otros como Charles Wakefield Cadman (1881-1946). Farwell, quien pensaba que el uso de la música de los indios era un factor lógico dentro del marco del arte americano¹³³³, además de escribir numerosas piezas utilizando material etnológico, fundó *Wa-Wan Press*, una compañía dedicada a publicar los trabajos de los músicos adheridos a esta tendencia. Cadman, menos involucrado teóricamente, pero no menos

¹³²⁸ PISANI, Michael V: *Imagining...*, op. cit., p. 353.

¹³²⁹ Ibidem, p. 106.

¹³³⁰ Ibid, p. 136.

¹³³¹ Ibid.

¹³³² Ibid, p. 106.

¹³³³ “Cualquier estudiante de historia y etnología sabe que una raza invasora siempre acaba siendo rechazada, o absorbiendo dentro de sí misma la vida y las características de la nación conquistada. En cuanto a los indios, no es de suponer que el arte americano sea conquistado por una copia trivial y pedante de sus ritmos y canciones; pero al haberlos conquistado, al habernos mezclado con ellos [...], al habernos emocionado con la misma tierra que les emocionó, inevitablemente hemos inhalado grandes corrientes de aire de su espléndido optimismo y fe, su libertad de espíritu y amplitud de sentimientos, y el poder de las abundantes reservas de energía de la naturaleza”. Véase LEVY, Beth G: “‘In the Glory of Sunset’: Arthur Farwell, Charles Wakefield Cadman, and Indianism in American music”. *Repercussions*, 5, 1-2, 1993, p. 139.

científico a la hora de obtener sus fuentes¹³³⁴, dejó piezas como “From the land of the sky-blue water” (1901) o “At dawning” (1926), ambas de clara influencia indígena.



Figura 10.1: *The tom-tom maker*, Eanger Irving Couse (fecha desconocida), Autry Museum of the American West, Los Angeles (California). Las convenciones de los indios también se dieron en el resto de las artes. Los pintores americanos del siglo XIX siempre representaban a los indios con atuendos y en actitudes exóticas y llamativas. Fuente: fotografía tomada por la autora.

Una de las fuentes científicas más utilizadas por estos músicos fueron las obras de Alice Fletcher (1838-1923). Esta etnóloga y antropóloga americana dedicó parte de su vida a estudiar la música de varias tribus indias¹³³⁵. En ellas, según sus testimonios, “la música envuelve como una atmósfera cada ceremonia religiosa, tribal y social, tanto como cada experiencia personal”¹³³⁶. En sus numerosos estudios llama la atención sobre las falsas creencias:

¹³³⁴ “Uno debe, si es posible, estar en contacto con las leyendas indias, sus historias y las singulares características de su música, aunque pueda ser primitiva, y uno debe tener una idea de la vida emocional de los indios concomitante con sus ingenuas y encantadoras creaciones artísticas. Y aunque no absolutamente necesario, escuchar sus canciones en medio del entorno nativo de la Reserva añade algo de valor a los esfuerzos y la idealización del compositor”. Citado por LEVY, Beth G: “In the Glory of Sunset’...”, op. cit., p. 149.

¹³³⁵ Por citar algunas de sus publicaciones sobre el tema: “Love songs among the omaha Indians”. En *Memoirs of the International Congress of Anthropology, Chicago. C. Staniland Wake*. Schulte Publishing Company, Chicago, 1894, pp. 153-157; “Indian songs-Personal studies of Indian life”. *Century Magazine*, 47, 1894, pp. 421-431; *A study of omaha Indian music*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1994; *Indian story and song from North America*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1995.

¹³³⁶ FLETCHER, Alice: *A study...*, op. cit., p. 10. Una afirmación parecida hace Frances Densmore de la tribu de los chippewas: “La música es uno de los placeres más grandes del chippewa. Si un indio visita otra reserva una de las primeras cosas que le pregunta a su regreso es: ¿Qué canciones ha aprendido?”

“Después de haber relegado el ruido del tambor y el compás de la voz a su lugar adecuado, me encontré con nuevas dificultades –dificultades nacidas de la idea preconcebida de la música de los salvajes- a saber, que si bien este tipo de música tenía cierto ritmo simple, era poco melódico, de tonos reiterativos, y sin expresión de sentimiento. Las canciones que escuché iban en contra de esta opinión, y no podía coincidir con ella, y por un tiempo considerable estuve más inclinada a desconfiar de mis oídos que a cuestionarme la teoría generalmente aceptada”¹³³⁷.

Unas creencias, sin embargo, tan enraizadas en la cultura popular que son difíciles de arrancar. El exotismo, la curiosidad, la búsqueda de evasión y entretenimiento han proclamado un estereotipo que aún hoy, siglos después, continúa inseparable de la imagen del indio americano. El cine es uno de los principales culpables de ello.

El estereotipo musical que nos ha transmitido el cine se acerca mucho más a los espectáculos teatrales que a la música culta, mucho más descriptiva y de espíritu romántico. Aunque de esta última toma las convenciones de la representación musical de pueblos exóticos (chinos, turcos, etc.), a base de escalas pentatónicas, repeticiones rítmicas y uso de cuartas y quintas abiertas¹³³⁸; este estereotipo cinematográfico pasa por tres sencillas normas, no muy diferentes a la idea preconcebida de la que habla Fletcher¹³³⁹:

1. Una figura repetitiva de tom-tom de cuatro intervalos regulares, con acento en el primero. Principalmente llevada por la percusión, puede aparecer en la línea de otras familias de instrumentos.

2. Un motivo descendente de dos notas, de segundo o tercer grado, siendo la segunda nota de mayor duración. Normalmente reservado a los instrumentos de viento metal.

Toda fase de la vida chippewa es expresada en música”. Véase DENSMORE, Frances: “Chippewa music”. *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 45, 1910, p. 1.

¹³³⁷ FLETCHER, Alice: “Indian songs-Personal studies of indian life”. *Century Magazine*, 47, 1894, p. 422.

¹³³⁸ GORBMAN, Claudia: “Scoring the indian...”, op. cit., p. 236; GRAFF, Peter A: *Indian identity...*, op. cit., p. 21.

¹³³⁹ GORBMAN, Claudia: “Scoring the indian...”, op. cit., p. 235.

3. Una melodía modal, monofónica o en cuartas paralelas, que para los indios “nobles” toma la forma de melodía pastoral a base de flautas, cascabeles y otros instrumentos de sonido más amable y gracioso.

A partir de aquí, cientos de arreglos y variaciones según la tribu, la situación o el personaje destinatario del tema. Estas convenciones derivan, como hemos comentado, de los espectáculos teatrales más que de la realidad objetiva. En primer lugar, porque los estudios etnográficos son demasiado coetáneos, e incluso posteriores, al nacimiento y desarrollo del cine. Y en segundo lugar, porque el cine procede, sin lugar a dudas, del teatro. La realidad, por otra parte, ha demostrado ser diferente en muchos aspectos.

A lo largo de la historia del género del Oeste este estereotipo ha variado muy poco. En los *cue sheets* de Ernő Rapée o J.S. Zamecnik encontramos temas específicos para los indios, en los que se aprecia la figura de cuatro intervalos en el acompañamiento, donde se da una presencia importante de las quintas abiertas (Fig. 10.2). También Rapée, en la banda sonora de *El caballo de hierro* (1924), compuso varios temas específicos para estos personajes, relacionados principalmente con las diferentes facetas del jefe cheyenne. Lo mismo que Gerard Carbonara en *La diligencia* (John Ford, 1939). En ellos –con especial incidencia en el de Carbonara- también se pueden observar los diferentes aspectos que componen este tipo de música en el cine: ritmo de cuatro intervalos, quintas abiertas, melodías por cuartas paralelas y el motivo descendente de segundo grado con la segunda nota de mayor duración (Figs. 10.3 y 10.4). Es interesante comprobar cómo los tres compositores optan por el modo eólico para este tipo de composiciones. Un modo que los griegos asociaban a la nobleza y el vigor¹³⁴⁰, y que actualmente se asocia a lo sombrío¹³⁴¹, conceptos que han sido vinculados estrechamente con los indios.

Hasta la década de los cincuenta la música de los indios no sufrió apenas cambios. Los compositores continuaban los estereotipos con mayor o menor imaginación. Así encontramos, por ejemplo, *Centauros del desierto* (1956), donde Max Steiner contrapone el tema dedicado a Scar (Henry Brandon), mediante el motivo descendente, en este caso de tres notas, al de Look (Beulah Archuletta), una alegre melodía modal –de nuevo en modo eólico- para címbalos y cascabeles, en la que otra vez aparecen las quintas abiertas, las cuartas paralelas y los motivos descendentes de segunda (Fig. 10.5); *Flecha rota* (Delmer Daves, 1950), donde Hugo Friedhofer trata

¹³⁴⁰ WOLF, Johannes: *Historia de la música*. Editorial Labor, Barcelona, 1949, p. 19.

¹³⁴¹ ROMÁN, Alejandro: *El lenguaje musivisual...*, op. cit., p. 143.

los estereotipos de forma mucho más unitaria con la partitura general, dándoles mayor énfasis expresivo, sin dejar de ser reconocibles para el público, o *Solo una bandera* (John Farrow, 1951), en el que Franz Waxman llega a mezclar en un mismo tema las convenciones de los indios y el theremin.

J. S. ZAMECNIK.



Figura 10.2: Fragmento de la partitura del tema “Indian music”. Fuente: ZAMECNICK, J. S: *Sam Fox moving picture music*, Vol. 1



Figura 10.3: Dos de los temas asociados con los indios en *El caballo de hierro* (1924). Fuente: GRAFF, Peter A: *Indian identity: case studies of three John Ford narrative westerns films*.



Figura 10.4: Motivo del indio Gerónimo escuchado en los créditos iniciales de *La diligencia* (John Ford, 1939), compuesto por Gerard Carbonara. Fuente: GRAFF, Peter A: *Indian identity: case studies of three John Ford narrative westerns films*.



Figura 10.5: Tema de Look, compuesto por Max Steiner para *Centauros del desierto* (1956). Fuente: de GRAFF, Peter A: *Indian identity: case studies of three John Ford narrative westerns films*.

Sería a partir de la caída de los estudios, de diversos acontecimientos históricos como la Guerra de Vietnam, y con la modificación de perspectiva del género, cuando se reconsiderara el papel de los indios en el cine. Junto a esta nueva visión –que alcanzaría su máximo apogeo en los sesenta y setenta- se iría fraguando un nuevo tipo de western: el western revisionista, en el que la figura del indio era contemplada desde el otro lado, enfatizando sus tradiciones y cultura, y reivindicando su papel en la historia. Sin embargo, y pese a que algunos compositores empezaron a explorar las posibilidades de la música de los indios¹³⁴², las bandas sonoras continuaron empleando los estereotipos hollywoodienses. Es el caso de Alex North en *El gran combate* (John Ford, 1964) o Leonard Rosenman en *Un hombre llamado caballo* (Elliot Silverstein, 1970). Ambos estudiaron la música de los sioux¹³⁴³, pero ninguno llegó a utilizarla de modo totalmente realista, siendo dominada por temas tradicionales de estilo romántico. Más lejos aún quedaba la música de John Hammond para *Pequeño gran hombre* (Arthur Penn, 1970), en la que el sonido dominante, y casi único, es la armónica del protagonista (Dustin Hoffman).

El western contemporáneo, en cambio, ha ido eliminando progresivamente la figura del indio para centrarse en otros temas. En la década de los noventa aún se dieron westerns de tipo revisionista como *Bailando con lobos* o *El último mohicano* (Michael Mann, 1992), dominados ambos por una banda sonora sinfónica y de gran belleza melódica. No sin algunas novedades, como los auténticos cantos sioux insertados por John Barry en la primera de ellas, en la que, además, la tribu de los pawnees era musicada con gran exotismo, no exento de alguna que otra convención¹³⁴⁴. A partir de

¹³⁴² KALINAK, Kathryn (Ed.): *Music in the Western*, op. cit., p. 6.

¹³⁴³ Alex North afirmó acerca de la composición de esta banda sonora: “Fue especialmente interesante porque me permitió estudiar música de los indios. No es el caso del uso de la música *per se*, es cuestión ir dejando que se filtre entre los recovecos de tu mente, de modo que cuando te sientas a escribir el subconsciente se impregna del sonido y el estilo de esa música”. Véase HENDERSON, Sanya Shoilevska: *Alex North...*, op. cit., p. 66.

¹³⁴⁴ KALINAK, Kathryn (Ed.): *Music in the Western*, op. cit., p. 6.

entonces, el indio ha sido asunto más propio de westerns independientes, como *Meekø Cutoff* (Kelly Reichardt, 2010) o *Bone tomahawk* (S. Craig Zahler, 2015), o televisivos como *Cazador de sueños* (Steve Barron, 2003) o *Enterrad mi corazón en Wounded Knee* (Yves Simoneau, 2007); en las que predominan el silencio y la música diegética, más o menos real, innovadora o convencional según el caso¹³⁴⁵. Y es que pese al conocimiento y disponibilidad de los estudios científicos, y a la actitud de acercamiento y reivindicación hacia estas tribus, el conservadurismo musical de Hollywood se impone, como se impone el que el espectador sepa reconocer lo que está escuchando, antes que el realismo. Como bien afirmaba Claudia Gorbman, “la humanización del indio tiene lugar más lentamente en las partituras que en la pantalla”¹³⁴⁶.

Aun sin dejar de caer en estereotipos –por otra parte convenientes para la audiencia- se observa cómo la música cinematográfica ha ido evolucionando lentamente hacia una concepción más cercana a la realidad. Algunos compositores de la época clásica de Hollywood se interesaron por el estudio de esas otras músicas. Buen ejemplo de ello fue Miklós Rózsa, quien estudió concienzudamente la música de la Antigua Roma para componer *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951) y *Ben Hur* (William Wyler, 1956)¹³⁴⁷.

10.1. La música de los indios en los westerns de Dimitri Tiomkin

Pero tratándose de los indios, Tiomkin fue uno de los más interesados. Pese a que él mismo confesaba en un artículo para la revista *Films in Review* que no había llevado a cabo ninguna “investigación exhaustiva” sobre su música¹³⁴⁸, en su autobiografía afirma haber indagado en ella a través de la información disponible en el Museo Indio de Los Ángeles: “Consulté libro tras libro y encontré estudios sobre la cultura de los hopis, los apaches, los pueblo, los indios de Palm Springs, y fascinante

¹³⁴⁵ En *Bone Tomahawk*, por ejemplo, los indios caníbales se caracterizan por un aterrador silbido producto de un artefacto insertado en sus gargantas, mientras que en la película *Enterrad mi corazón en Wounded Knee*, George S. Clinton utiliza cantos originales, para una historia basada en una novela que bebe de fuentes documentales fiables y que incluso incorpora alguna que otra partitura en algunos capítulos.

¹³⁴⁶ GORBMAN, Claudia: “Scoring the indian...”, op. cit., p. 244.

¹³⁴⁷ WINKLER, Martin M: *Classical myth & culture in the cinema*. Oxford University Press, New York, 2001, pp. 327-328.

¹³⁴⁸ TIOMKIN, Dimitri: “Composing for...”, op. cit., p. 21.

notación aborigen”¹³⁴⁹, además de haber experimentado en persona con un grupo de indios californianos¹³⁵⁰. Incluso existen testimonios fotográficos donde lo vemos examinando instrumentos propios de los indios¹³⁵¹.

Este trabajo de documentación no le impidió acudir a los estereotipos. Tiomkin conocía bien su oficio: “el público piensa que un cierto tipo de ritmo constante de tom-tom o tímboles, y un instrumento de viento agudo y de sonido similar a un lamento, interpretando una escala simple de cuatro o cinco tonos, connota una cosa: indios”¹³⁵². Y sabía que lo más importante en el mundo del cine es la audiencia: “He usado la ‘música de indios’ que todos conocemos, no porque no sea lo suficientemente ingenioso como para crear otra, sino porque es un código telegráfico que la audiencia reconoce [...] si introduzco ‘música de indios’ genuina y absolutamente original, probablemente no tendrá ningún efecto”¹³⁵³. Aun así, la música que compuso para estos personajes es bastante diferente a la que concibieron otros compositores. No en vano, afirmaba: “Nunca uso compases y frases standard. Simplemente empleo su modo. La idea es evitar lo usual y lo trillado, y al mismo tiempo retener los ingredientes de los ‘códigos’ musicales”¹³⁵⁴.

La primera toma de contacto de Tiomkin con la música de los indios fue en *Lobos del norte* (Henry Hathaway, 1938). El compositor relataba así la ocasión:

“Mi estudio de la música americana se extendió a la música de los indios. Henry Hathaway estaba haciendo *Lobos del norte*, protagonizada por George Raft, para Paramount. Era la historia de indios de Alaska pescadores de salmón. Hathaway estaba utilizando técnica documental en las películas de ficción y requería autenticidad. Cuando me ofreció el trabajo, le di de forma entusiasta toda garantía:

‘Soy un músico ruso. Una vez Alaska fue rusa. De ser honesto. La película es para mí. Naturalmente’.

¹³⁴⁹ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 197.

¹³⁵⁰ Ibidem, p. 197.

¹³⁵¹ Se trata del reportaje fotográfico realizado en 1951 por Ernest Bachrach para la RKO, cuyas imágenes están disponibles en la galería fotográfica de la página web oficial de Dimitri Tiomkin. <http://www.dimitritiomkin.com/?s=the+big+sky> (Consultada el 26/04/2016).

Una imagen similar podemos verla en las fotografías realizadas en la colección de instrumentos orientales de Henry Eichhein, donde aparece Tiomkin examinando dichos instrumentos, con vistas a la composición de la música de *Horizontes perdidos*. Véase PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin...*, op. cit., p. 79.

¹³⁵² TIOMKIN, Dimitri: “Composing for...”, op. cit., p. 20.

¹³⁵³ Ibidem, p. 21.

¹³⁵⁴ Ibid.

Sin embargo, él no quería temas cosacos, quería música real de los indios de Alaska»¹³⁵⁵.

Fue entonces cuando decidió investigar ese campo como anteriormente había hecho con la música oriental en *Horizontes perdidos*. Los dos temas que abren la película de Henry Hathaway confirman este esfuerzo, pues en ambos podemos escuchar un coro masculino cantando una canción a todas luces de inspiración indígena. Acompañados por la orquesta, estos temas suponen un modo novedoso de comenzar una producción de estudio.



Figura 10.6: Fotogramas de *La luna y seis peniques* (Albert Lewin, 1942), en los que vemos los instrumentos tradicionales de Tahití utilizados por Dimitri Tiomkin en la banda sonora: sonajero de bambú, tambor de agua y flauta de bambú.

Otra película que le permitió investigar la música de los indígenas, en este caso de los habitantes de Tahití, fue *La luna y seis peniques*. Pese a no tratarse de indios americanos en el sentido del western, el estudio de los rasgos musicales de esta cultura se asemeja al que llevaría a cabo diez años más tarde en *Río de sangre*. Tiomkin utiliza instrumentos propios de aquellas gentes como la flauta de bambú, tambores de agua o una especie de sonajero fabricado con tubos de bambú¹³⁵⁶, los cuales aparecen de forma diegética durante las escenas anteriores y posteriores a la boda de Strickland (George Sanders) y Ata (Elena Verdugo) (Fig. 10.6).

10.1.1. *The Dude goes West* (1948)

¹³⁵⁵ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 196-197.

¹³⁵⁶ La importancia de la música se hacía notar en la publicidad de la película, en la que se mencionan los comentados tambores de agua. Véase SHERK, Warren M: "The moon and sixpence". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, August, 2007. <http://www.dimitritiomkin.com/328/august-2007-the-moon-and-sixpence/> (Consultada el 5/10/2016).

El primer western en el que Tiomkin incluye música de indios es *The Dude goes West*. Junto con las posteriores *Río de sangre*, *Retaguardia* y *Ataque al carro blindado*, será la película en la que los indios tengan un papel más importante. Un protagonismo que, lógicamente, también va a recoger la música. La película narra las aventuras de Daniel Boone, uno de los exploradores más legendarios del Oeste, entre cuyas vivencias se cuenta la de haber sido amigo de los indios. De esta forma, los nativos no podían más que jugar un papel principal: como guerreros, como tribu acogedora y como salvadores.

Esta triple faceta, como se venía haciendo desde los inicios del western, es representada por la música de diferentes maneras. Para la faceta guerrera (Fig. 10.8), Tiomkin propone un tema lleno de ritmos percusivos, acompañado de una melodía con predominio de intervalos descendentes, llevada por el viento metal (“Hidden indians”), y una danza circular en la aldea (“Mistic powers”) que nos ofrece la oportunidad de escuchar a los propios indios y de ver distintos tipos de tambores tribales, entre los que se distinguen, entre otros, un tambor chamánico y un sonajero. La canción que acompaña esta escena se compone de onomatopeyas cantadas de forma grupal, con uso de *glissandi*, vibrato y gritos agudos individuales (Figs. 10.7)¹³⁵⁷.

Para la amistosa, una melodía modal de flauta acompañada del convencional ritmo de tom-tom y de un intervalo ascendente de tercer grado en ostinato (“Indian village”). Finalmente, para la faceta de salvadores, una melodía de ritmo más lento y marcado en el viento metal, con una base de percusión convencional, igualmente remarcada (“Indian march”). El ritmo más lento, instrumentos como la flauta y anotaciones de carácter como “Very warm”¹³⁵⁸ indican que los indios vienen en son de paz¹³⁵⁹.

Se observa, pues, cómo el ritmo es la base principal de estas composiciones. Algo que confirman todos los estudios llevados a cabo sobre la música de los indios.

¹³⁵⁷ Tanto Frances Densmore como Alice Fletcher coinciden al afirmar que el efecto producido por el vibrato de la voz es placentero al oído de los indios. A ello, añade Fletcher, puede tener diferentes significados según el tipo de canción: emoción, simulación del trote de un animal o fervor religioso. Véase FLETCHER, Alice: “Indian songs...”, op. cit., p. 88; DENSMORE, Frances: “Chippewa...”, op. cit., p. 4. Por su parte, los gritos, gemidos, exclamaciones y aullidos son uno de los componentes de algunas tipologías de canciones indias, principalmente en tribus como los quileutes, los pawnees o los papago. Véase DENSMORE, Frances: “Nootka...”, op. cit., pp. 26 y 65. Por otra parte, George Herzog habla sobre el uso de *glissandi* en los cantos de algunas tribus de Nuevo México. Véase HERZOG, George: “A comparison of Pueblo and Pima musical style”. *Journal of American Folklore*, Vol. 49, 194, 1936, pp. 88 y 308.

¹³⁵⁸ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *The Dude Goes West*, Music Box *The Dude Goes West*. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

¹³⁵⁹ GRAFF, Peter A: *Indian identity...*, op. cit., p. 21.

Unas composiciones que en ocasiones se perciben como algo desordenado, pero cuyo desorden también encuentra su justificación en la teoría, hasta el punto de estar íntimamente relacionado con la idea de la canción, mucho más allá de la melodía¹³⁶⁰.



Figura 10.7: Indios paiute acompañando con percusión y cantos la danza alrededor del fuego en *The Dude goes West* (1948).



Figura 10.8: Una de las primeras apariciones de los indios en *The Dude goes West* (1948). Fuente: USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *The Dude Goes West*, Music Box *The Dude Goes West*. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

¹³⁶⁰ Alice Fletcher afirmaba: “El ritmo aparece en las canciones indias en un grado muy marcado. Muchas veces acompañado por movimientos del cuerpo [...] No es un ritmo simple; es muy común escuchar dos golpes de tambor en contra de tres notas de igual valor, con una elaborada y complicada síncopa entre los primeros”. Véase FLETCHER, Alice: “Indian songs...”, op. cit., p. 94. Mientras que Frances Denmore hacía lo propio en varios de sus estudios, como en el de la tribu Chippewa, donde especificaba que el ritmo: es la parte esencial de las canciones Chippewa”. Véase DENSMORE, Frances: “Chippewa...”, op. cit., pp. 5 y 6. Por su parte, Herzog advierte que en las canciones de los Pueblo, la mecánica del ritmo cambia y fluye, observándose alternancias entre diferentes figuras de dos y tres unidades. Véase HERZOG, George: “A comparison...”, op. cit., p. 293.

10.1.2. *Canadian Pacific* (1949)

La cuestión del ritmo también predominará en el resto de los temas de Tiomkin dedicados a los indios. El mismo año que *The Dude goes West*, volvía a enfrentarse a la música de los indios en *Río Rojo*. Principalmente, en los temas “Red river camp”, “The red menace strikes” y “The lone survivor”, estando las variaciones sujetas principalmente a la distinta instrumentación y la intensidad y velocidad de la línea de percusión.

El motivo de cuatro intervalos aparece de forma clara en *Canadian Pacific*, donde la amenaza india se acerca en la forma del sonido de sus tambores¹³⁶¹. La figura de tom-tom presenta dos variaciones: la común, con el acento en el primer intervalo, y una segunda donde se acentúan el segundo y el cuarto. Como ocurría en *The Dude goes West*, Tiomkin diferencia entre la fiereza y la amabilidad de la tribu. De tal forma que el tema “Peace With Indians” presenta una melodía llevada por el viento metal, y una base de percusión consistente en una figura de tom-tom de tres intervalos, con acento en el primero, a las que se añaden dos intervalos adicionales cada tres repeticiones (Fig. 10.9).



Figura 10.9: Los indios en *Canadian Pacific* (1950). Amenaza y paz.

¹³⁶¹ Frances Densmore aseguraba que un tipo de tambor (miti'gwakik') utilizado por los chippewas de la reserva de Red Lake se oía en un radio de diez millas. Véase DENSMORE, Frances: “Chippewa...”, op. cit., pp. 11 y 12. Esta característica de los instrumentos indios es especialmente adecuada para la creación de tensión en los westerns, cuando la amenaza de los indios se escucha en la lejanía, mucho antes de verse. Un ejemplo muy conseguido, además del comentado de *Canadian Pacific* de Tiomkin, se encuentra en *Solo una bandera* (John Farrow, 1951), con música de Franz Waxman.

10.1.3. *Río de sangre* (1952)

Dos años más tarde, Tiomkin se enfrentaría con otro western en el que los indios y su música tienen un papel fundamental en la trama: *Río de sangre*. De los tres westerns que musicó para Howard Hawks, *Río de sangre* es el más realista musicalmente hablando. A las canciones tradicionales americanas, sus versiones en francés, y las canciones propiamente galas, se une la música de los indios.

Los indios que parecen en la película son los blackfeet. Esta tribu fue estudiada durante las primeras décadas del siglo XX por Walter MacClintock (1874-1946) quien, entre otras muchas cosas, habla de su música:

“Cuando escuché por primera vez a los blackfeet cantar juntos al unísono, con sus voces inexpertas, las mujeres una octava más alto que los hombres, mi impresión no fue placentera. Pero, habiendo aprendido varias de sus canciones, y dominado los peculiares intervalos y las difíciles vibraciones de voz, tanto que pude unirme a ellos en sus cantos, la belleza salvaje de su música cayó sobre mí [...] Su música parecía completamente original en su concepción, y tan única en su método de expresión, que me llené de deseos de hacer algo por su conservación”¹³⁶².

Aunque la música que compone Tiomkin para estos indios no se corresponde exactamente con esta definición, es interesante en el sentido de la presentación diegética y en su carácter de fusión con la civilización.

Son varios los temas de la película en los que se hace referencia a los indios: “Indian attack”, “Indian troubles”, “Indian rescue”, “Indian escort” y “Celebration”. De nuevo se observa un esfuerzo por diferenciar musicalmente las distintas facetas de los indios. Así, los temas en los que los indios suponen una amenaza son dos: “Indian troubles” e “indian attack”. En ellos se busca sobre todo la tensión. Para ello utiliza el piano en un lento, grave y marcado ostinato de tres acordes descendentes. Casi en una versión india de esas escenas de nerviosismo contenido presto a la acción de los duelos, tan características del piano de Tiomkin. A este se unen todo tipo de recursos para incrementar la tensión: acordes mantenidos, trémolos... además del típico intervalo descendente de segunda que anuncia la presencia de los indios. Los momentos de acción

¹³⁶² MACCLINTOCK, Walter: *The old north trail...*, op. cit., pp. 182-183.

son más complejos en ritmo e instrumentación, perdiéndose entre el ruido y el ajetreo de la batalla. El tema “The big sky” hace acto de presencia como símbolo del elemento amenazado.

Por su parte, los correspondientes a la amistad de los indios son tres. Los dos primeros, “Indian rescue” e “Indian escort”, van relacionados. Estos, además de añadir a la percusión instrumentos de timbre más gracioso y alegre como cascabeles, campanillas y sonajeros, llevan superpuesto el tema principal, “The big sky”, al que se dota de un ritmo más seco -propio de la técnica percusiva- sin perder su carácter tranquilo y complaciente. Tan complaciente como el acto de generosidad de la tribu al ayudar a los protagonistas a desencallar el barco.

Finalmente, el tema “Celebration”, que se presenta en forma de falsa diégesis durante la ceremonia de compromiso entre la india Teal Eye (Elizabeth Threatt) y Boone (Dewey Martin). Su carácter amable y de celebración queda explícito en el título de la partitura original: “Amitola”¹³⁶³, palabra india que significa arcoíris¹³⁶⁴. La partitura original y la versión de la película difieren en algunos aspectos, siendo ambas muy interesantes de analizar.

La versión de la película comienza con un grito. El tema está compuesto en su totalidad por una variada tipología de instrumentos de percusión en un ritmo convencional, acompañado de cantos onomatopéyicos. La falsa diégesis viene dada por varios instrumentos que, pese a escucharse claramente, no existen en la diégesis. Estos son el viento metal y la flauta, que se escuchan conjuntamente con breves fragmentos del tema principal entre otros acordes (Fig. 10.13)¹³⁶⁵. El hecho de fundir el tema principal con la música de los indios simboliza tanto el hermanamiento de ambas razas, como la penetración de la civilización en la tribu, en este caso, a través de la relación de amistad y comercio con los cazadores, y del matrimonio de Boone y Teal Eye¹³⁶⁶.

¹³⁶³ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Big Sky, Music Box The Big Sky. Conductor score.

¹³⁶⁴ El arcoíris es motivo de alegría debido a su relación con la lluvia. La palabra Amitola suele aparecer en varias canciones sobre la cosecha y la petición de lluvia. Véase CURTIS-BURLIN, Natalie: *The Indian's book. An offering by the American Indians of Indians lore, musical and narrative, to form a record of the song and legends of the race*. Dover Publications, New York, 1968, pp. 431 y 557.

¹³⁶⁵ Este mismo tipo de falsa diégesis, aplicado a tribus exóticas, es empleado por Tiomkin en otras películas como *Tarzán y las sirenas* (Robert Florey, 1948) o *Su majestad de los mares del sur* (Byron Haskin, 1954).

¹³⁶⁶ Esta fusión de temas indios con temas propios de los “hombres blancos” es comentada por Kathryn Kalinak a colación de la música de John Barry para *Bailando con lobos*. Para ella, la incorporación de orquestaciones románticas a los ritmos sioux simboliza la civilización. En este caso, tanto de unos como de otros: de los sioux y de John Dunbar. Véase KALINAK, Kathryn (Ed.): *Music in the Western...*, op. cit., pp. 6-7.

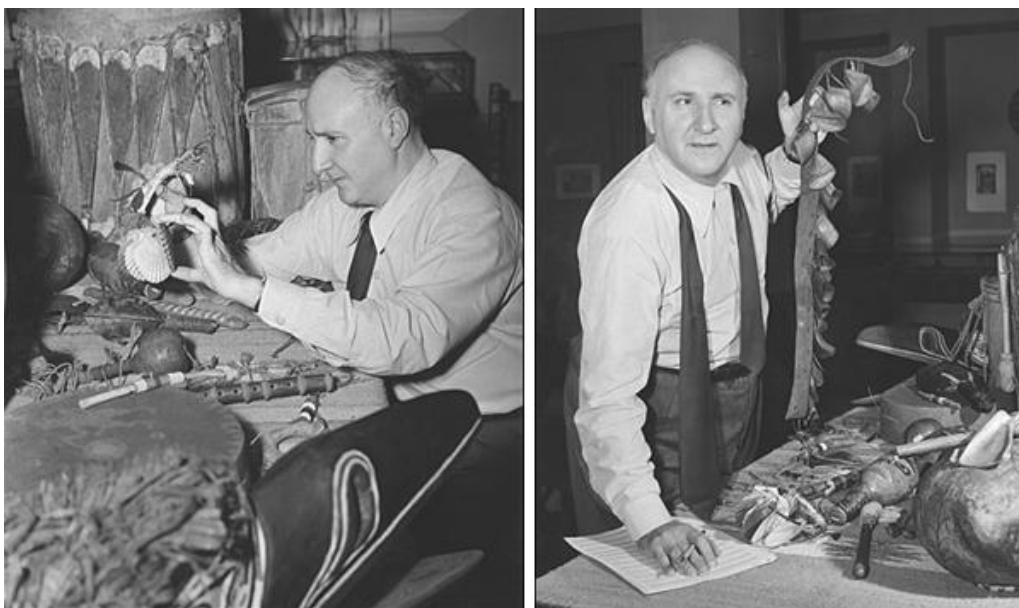


Figura 10.10: Dimitri Tiomkin examinando instrumentos indios para *Río de sangre*. Fotografías publicitarias de Ernest Bachrach (RKO, 1951). Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

La principal diferencia entre esta versión y la partitura de “Amitola” es la línea de la voz que pasa de los meros cantos onomatopéyicos a una melodía más o menos estructurada. En ella aparecen tanto las cuartas y quintas paralelas como el motivo descendente de segundo grado con la segunda nota de mayor duración, lo cual le aporta una sonoridad que en seguida relacionamos con los indios (Fig. 10.11). Junto a la voz, el apartado más importante y variado es la percusión, en la cual encontramos varios instrumentos indígenas: tom-toms, tambores chamánicos grandes y pequeños y buabassas, acompañados por gongs y tímpanos. Dentro de los instrumentos indígenas también aparece, y con un protagonismo importante, la flauta. A todos ellos se unen instrumentos más usuales como el piano o las trompas. Un detalle interesante es la anotación de los momentos en los que se enfocan los instrumentos en primer plano, como ocurre en el compás 55. Esto, además de servir de guía al director y los músicos, aporta un gran componente visual a la lectura de la partitura, muy propio de la música cinematográfica (Fig. 10. 12)¹³⁶⁷.

La versión íntegra del tema “Celebration” tal y como aparece en la partitura de “Amitola”, puede escucharse en la banda sonora de *Río de sangre* editada por Classics Soundtracks en 2012¹³⁶⁸. En esta versión, cinco minutos más larga que la de la película, se pueden apreciar las verdaderas intenciones de Tiomkin.

¹³⁶⁷ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Big Sky, Music Box The Big Sky. Conductor score.

¹³⁶⁸ TIOMKIN, Dimitri: *The big sky*. Classic Soundtracks, 2012.

Y es que fue precisamente durante la composición de esta banda sonora cuando se llevó a cabo el reportaje fotográfico de Tiomkin probando diferentes instrumentos nativos. Las fotografías, que se concibieron con un propósito publicitario, tienen su justificación en esta secuencia, en la que vemos un tambor Pow Wow tocado de forma colectiva y varios indios tocando tambores de mano, además de palmas y golpes en las rodillas, gestos característicos de estas gentes y muy presentes en sus canciones (Fig. 10.10).



Figura 10.11: Cantos indios en *Río de sangre* (1952). Compases 17-44 del tema “Amitola”. Fuente: transcripción propia.



Figura 10.12: Fragmento del tema “Amitola” de *Río de sangre* (1952). Fuente: USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Big Sky, Music Box The Big Sky. Conductor score.



Figura 10.13: Los indios blackfeet celebrando el compromiso de Teal Eye y Boone en *Río de sangre* (1952).

Aparte de estos temas, llama la atención que el tema de la india Teal Eye, “Indian love-theme”, pese a incluir la palabra indio en el título, no tenga nada que ver con la raza del personaje, siendo un tema romántico más acorde con la textura y el ritmo del tema principal que con la música de los indios. La justificación de ello se encuentra en su relación amorosa con Boone y su mediación entre la tribu y los comerciantes de pieles, lo cual la convierte en un personaje destinatario de ambas tradiciones musicales.

10.1.4. *Retaguardia* (1955)

Retaguardia es otro western en el que los indios tienen una amplia participación. Su banda sonora está compuesta por unos pocos temas que sirven de leitmotiv de los asuntos principales: el ejército, los colonos, la chica y la viruela. Aparte encontramos algunos destinados a los indios. Estos consisten únicamente en un ritmo de percusión, compuesto por diferentes figuras según el momento (♩♩♩, ♩♩♩♩ o ♩♩♩♩♩♩, entre otras), y combinado de distintas maneras, con predominio de los grupos de cuatro

semicorcheas¹³⁶⁹. Esta percusión actúa como elemento intimidador antes de la batalla. Una vez imbuidos en su fragor, la orquesta añadirá un toque de acción épica cuyo destinatario es exclusivamente el ejército. Es decir, el protagonista y vencedor absoluto (Figs. 10.14 y 10.15).



Figura10.14: Los indios rodeando el círculo de caravanas preparado por el ejército, en *Retaguardia* (1955).



Figura10.15: Fragmento del tema “Indian drums” de *Retaguardia* (1955). Fuente: transcripción propia.

10.1.5. *Los que no perdonan* (1960) y *Duelo al sol* (1946)

En 1960, *Los que no perdonan* permitirá a Tiomkin componer una de las escenas más interesantes desde el punto de vista musical de todos sus westerns, la del duelo entre los indios y el piano de la señora Zachary (Lillian Gish). Esta especial confrontación cobra sentido en varios aspectos: a nivel antropológico y a nivel personal en cuanto a Tiomkin se refiere.

¹³⁶⁹ USC, Warner Bros. Archive, The Command, Box 189, f. 1712. Conductor score.

El mismo compositor contaba su experiencia con un grupo de indios californianos que aceptaron tocar con él. En ella se refería a la extrañeza de estos ante el sonido de su propia música interpretada en el piano: “Primero, toqué al piano la pieza que yo había escrito. Ellos se quedaron impasibles ante las cadencias indias. Aparentemente, no reconocían su propio estilo musical”¹³⁷⁰. Una experiencia comparable a la que relata Alice Fletcher en sus estudios: “He visto indios en apuros cuando sus canciones les eran devueltas a través del piano; sus oídos estaban acostumbrados al acompañamiento de la voz en las canciones, el cual era roto por el martilleo de las cuerdas del instrumento, produciendo tal confusión de sonido que les era difícil reconocer la canción”¹³⁷¹.

Esta circunstancia sirve para enfatizar el contraste entre lo salvaje (los indios kiowa¹³⁷²) y la civilización (el piano). Un contraste que se observa durante toda la película: Rachel (Audrey Hepburn), a la que se le supone sangre india, se queda extrañada ante el piano que trae su hermano e intenta tocarlo de forma equivocada, pulsando las cuerdas en lugar de las teclas; el piano –y no con una canción tradicional cualquiera, sino con una pieza de Mozart- es el que se enfrenta a los indios, imponiendo la civilización y la cultura a una raza considerada salvaje; y el piano es lo primero que destruyen los indios en su ataque. Esta contraposición volverá a aparecer en *Ataque al carro blindado*, cuando el indio Walking Bear (Howard Keel) destroce el piano del *saloon* en un arrebato durante la pelea multitudinaria.

Ante el sonido de los indios, Ben (Burt Lancaster) dice: “La música de sus flautas. Magia. Para hacerlos invulnerables”. Se están preparando para la batalla. Cuando Fletcher habla de las canciones de guerra comenta: “Cuando llegan a su lugar en la línea de batalla, gritan sucesivamente, un grito que, invocando la ayuda de poderes sobrenaturales, debe enviar terror al corazón del enemigo”¹³⁷³. Se trata, pues, de la misma situación que nos propone la película, con la diferencia de que, en lugar de gritos, la música es puramente instrumental -tambores, sonajeros y flautas-.

El tema, titulado “Magic medicin”, comienza con una figura de dos tom-tom en un lento ostinato que contribuye a crear la tensión de la escena. Ben y Rachel escuchan

¹³⁷⁰ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 198.

¹³⁷¹ FLETCHER, Alice: “Indian songs...”, op. cit., p. 422.

¹³⁷² Los kiowas habitaban en origen en Kansas-Nebraska, pero fueron empujados hacia el sur por las acometidas combinadas de Sioux, cheyennes y arapahoes. Hacia 1860, no solo estaban ya en paz con esas tribus del norte, sino que se habían aliado con los comanches, compartiendo con estos las tierras meridionales. Entre los kiowas famosos destacan Satank, Satanta, Lobo Solitario o Kicking Bird. Véase BROWN, Dee: *Enterrad mi corazón...*, op. cit., p. 27.

¹³⁷³ FLETCHER, Alice: “Indian songs...”, op. cit., p. 96.

los tambores desde la casa. Ella está asustada y él le abraza fuerte. Aumenta la intensidad de la música y la cámara nos lleva hasta el lado indio. Tambores y panderetas acompañan una fusión de sonidos salidos de diversas flautas, donde arpeggios y escalas se combinan con otras melodías difíciles de distinguir en su confusión y mezcla. Juntos, forman una extraña música tan intimidante como salvaje (Fig. 10.16). De este tema existen dos partituras. El hecho de que una de ellas esté dedicada solo a la parte de la percusión indica la importancia de la misma dentro del tema¹³⁷⁴.

Este caos aumenta cuando entra en escena el piano de la señora Zachary (Lillian Gish) y la “Fantasía K. 475 en Do Mayor” de Mozart, componiendo una escena que debió recordar a Tiomkin la vivida por él en 1938, con aquellos indios de California: “¡Qué alboroto, ellos aporreaban sus instrumentos y la doble flauta chillaba mientras yo tocaba el piano!”¹³⁷⁵.

El resultado de la secuencia es efectivo. No solo aumenta el contraste entre lo salvaje y la civilización -y con ello las dudas de la protagonista-, sino que transmite tensión y miedo en los instantes antes del encuentro. Una situación similar la encontramos en *El Álamo, la leyenda* (John Lee Hancock, 2004). Allí, cuando el silencio es roto por una versión seca y sin adornos del “Degüello”, interpretada con actitud marcial e impasible por los mexicanos, Davy Crockett (Billy Bob Thornton) agarra su violín y toca el tema titulado “Degüello de Crockett”, una melodía preciosa que contrasta –aunque en esta ocasión Cartel Burwell le confiere un cierto contrapunto- con la frialdad de aquella.



Figura 10.16. Los indios tocando su canción de guerra en *Los que no perdonan* (1960).

¹³⁷⁴ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *The Unforgiven*, Box, 69. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

¹³⁷⁵ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 198.



Figura 10.17: Rachel (Audrey Hepburn) y Perla (Jennifer Jones), dos chicas salvajes.

La duda de identidad con la que vive el personaje de Rachel encuentra en la escena inmediatamente posterior a la revelación de su madre su momento más intenso. La chica corre a su habitación y se mira al espejo. Se pinta una raya negra en la cara, a modo de salvaje. Justo cuando levanta la cabeza, lo que ve no es el reflejo de una chica blanca, sino el de una india. Tiomkin subraya sus sentimientos con un fuerte golpe de percusión, dos acordes descendentes y tres golpes de tom-tom de menor intensidad (Fig. 10.17).

En *Duelo al sol* la música también va a transformar al personaje de Perla. Su lado salvaje va a estar dibujado por el tema “Squaw’s head rock” que, en contraste con la dulce melodía de “Beautiful dreamer” y la pasión de “Pearl-Lewt love theme”, se alza fuerte y rotundo con un coro de voces onomatopéyicas que transmite la oscuridad del corazón de la chica y su bravura indomesticable (Figs. 10.17 y 10.18).

En este sentido, ambas películas se distancian del arquetipo clásico por el que las mujeres indias retratadas por el cine tienden a ser amables y pacíficas¹³⁷⁶. En ambos casos, el lado salvaje está contemplado de forma negativa. Y la música que acompaña estos momentos de “decadencia personal”, de vuelta hacia un estado primitivo, ilustra claramente la situación pasando de las cuerdas y el *pianissimo*, a la percusión y el viento metal en un *fortissimo* que refleja la tormenta interior de estas mujeres. La excepción a esto la encontramos en *Río de sangre* donde, como ya hemos comentado, el tema asociado con Teal Eye –curiosamente, la única de las tres que es explícitamente indio no presenta las características de la música de los indios ni siquiera en los momentos en los que aflora su fortaleza, como la secuencia en la que ataca a Boone para quitarle la cabellera de su hermano. En todo momento, pues, la india es contemplada como un personaje femenino convencional, cuyo destino es el de servir a la trama romántica del filme.

¹³⁷⁶ GRAFF, Peter A: *Indian identity...*, op. cit., p. 44.



Figura 10.18: Fragmento del tema “Squaw’s head rock” de *Duelo al sol* (1946). Fuente: transcripción propia.

10.1.6. *Ataque al carro blindado* (1967)

El último de los westerns al que puso música Tiomkin, *Ataque al carro blindado*, también cuenta con una importante presencia india. Sin embargo, la música va a tender hacia la acción en conjunto antes que hacia el dibujo particular de estas gentes. Los indios de *Ataque el carro blindado* van a perseguir el mismo objetivo que el grupo protagonista, lo cual los va a convertir en unos aliados bastante interesados. Ni amigos, ni enemigos. Una condición poco específica musicalmente. De modo que estos indios van a ir retratados con la típica pareja de acordes descendentes y algún que otro ritmo de tom-tom o pequeña melodía, siempre interpretados por la familia de los metales (Fig. 10.19).



Figura 10.19: Los indios persiguiendo el carro blindado en *Ataque al carro blindado* (1967).

De este estudio de la música de los indios en los westerns de Tiomkin se desprenden varias características:

-Igualdad entre tribus: Pese a que las tribus son diferentes en cada película y los estudios etnológicos hablan de distintas características musicales según la tribu, Tiomkin recurre a unos elementos generales, extraídos de sus estudios -música de los hopis, apaches, pueblo e indios de Palm Springs-, sus experiencias -con el grupo de indios de California- y de los clichés de la música cinematográfica.

-Uso de los clichés cinematográficos: él mismo lo confesaba, como algo necesario y reconocible por el espectador. Así, en sus composiciones encontramos el ritmo de tom-tom, la pareja de notas en intervalo descendente, o las quintas abiertas y las cuartas paralelas. Si bien es cierto que en ocasiones introduce variaciones como los distintos ritmos de percusión, el cambio de acentuación de los mismos, su diferente instrumentación -varios tipos de tambores indios, percusión tradicional, cascabeles, panderetas, e incluso instrumentos de viento metal y el piano-, la alteración de la figura descendente de dos notas, o la fusión con el tema principal.

-Acercamiento a las características generales de la música de los indios: a la vez que decía seguir las convenciones, Tiomkin confirmaba haberse acercado a la música de los nativos americanos. Así lo atestiguan no solo sus palabras, sino también documentos gráficos en los que aparece inspeccionando diferentes instrumentos exóticos. Sus composiciones delatan su adscripción a la verdadera naturaleza de este tipo de música: la importancia del ritmo, la no coincidencia exacta de ritmo y melodía, la instrumentación diegética -diferentes tambores, sonajeros, panderetas, flautas y otros acompañamientos percusivos como palmas y golpes en las rodillas-, los gritos, el vibrato de la voz, o el extrañamiento del indio ante el sonido del piano.

-Distinción entre indios salvajes e indios amigables: como se venía haciendo desde los inicios del western, Tiomkin otorga diferentes características musicales a los distintos caracteres indios. Así, para los indios en actitud amenazadora y atacante, utiliza ritmos más rápidos con un mayor predominio de la percusión, intervalos descendentes e instrumentación a base de viento metal. A ello suma el piano para marcar el ritmo o algunos acordes, y proporcionar tensión. Por su parte, los indios pacíficos se relacionan con *tempi* más lentos, instrumentos como los cascabeles y las panderetas, e incluso con la fusión de su música con el tema principal de la película en cuestión.

-Empleo de la música diegética: Tiomkin, como venía haciendo en sus películas de aventuras en lugares exóticos, emplea instrumentos y cantos diegéticos que muestran en pantalla la música de los indios. Este aspecto se aprecia en las partituras, donde se especifican los compases diegéticos mediante la indicación del plano y el instrumento.

-Uso de la percusión como elemento de intimidación, tanto de forma diegética – *Canadian Pacific, Los que no perdonan*-, como incidental –*Retaguardia*-. El hecho de existir partituras completas de este tipo de temas dedicadas tan solo a la percusión indica la importancia de este elemento dentro de la tipología musical.

-Uso de motivos cortos para retratar el lado salvaje de las mujeres con sangre india –Perla en *Duelo al sol* y Rachel en *Los que no perdonan*, siendo la india Teal Eye en *Río de sangre* la excepción a la regla-.

**11. MÚSICA DE DUELOS Y BATALLAS EN LOS WESTERN DE
DIMITRI TIOMKIN**

“Malo es el duelo, como mala es la Guerra, pero mientras en la humanidad subsistan la ofensa y el agravio, la Guerra y el duelo tomarán forma tangible con el vicio de lo sangriento, con la virtud de lo indispensable, con la terrible urgencia de las amputaciones”¹³⁷⁷.

Entre todos los clichés del género western, los duelos y las batallas son casi imprescindibles. Puede haber una historia sin diligencias, puede haberlas sin indios, pero rara es la ocasión en la que no se escucha un tiro. Duelos y batallas son, por así decirlo, el ingrediente secreto del western, sin el cual no sabría lo mismo.

11.1. *La música de los duelos en el western*

Tratadistas como Eusebio Yñiguez y Julio Urbina y Ceballos-Escalera remontan los orígenes del duelo a los de la humanidad¹³⁷⁸. Homero nos cuenta en *La Ilíada* cómo Héctor y Agamenón se enfrentaron en duelo singular¹³⁷⁹. La Edad Media nos trajo las

¹³⁷⁷ YÑIGUEZ, Eusebio: *Ofensas y desafíos*. Ed. Evaristo Sánchez, Madrid, 1890, p. 10.

¹³⁷⁸ Pero mientras el primero lo remonta a los tiempos bíblicos de Caín y Abel, el segundo niega dicha afirmación, argumentando que un duelo no es tal si no está justificado. Véase YÑIGUEZ, Eusebio: *Ofensas y desafíos...*, op. cit., p. 10; URBINA Y CEBALLOS-ESCALERA, Julio: *Lances entre caballos*. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1900. Edición de Editorial Maxtor, Madrid, 2011, p. 16.

¹³⁷⁹ HOMERO: *Iliada*. Alianza Editorial, Madrid, pp. 237-242.

justas y los torneos. También en tierras orientales los hombres se retaban por honor. Los siglos XVIII y XIX lo convirtieron en actividad reglamentada¹³⁸⁰. Una espada, un sable o una pistola, una ofensa, dos hombres y los siempre presentes testigos. La muerte, en ocasiones, como invitado deseado en parte y odiado en mayor medida.

Pero es el mito del Oeste, quizás más que ninguno, el que de forma más arraigada contempla el duelo como parte de su leyenda. Y sin embargo, “en el Salvaje Oeste hubo muchos tiros y no pocos muertos por disparos”, comenta Gregorio Doval, “pero fueron muy pocos los duelos y menos aún los desarrollados con la escenografía repetida luego hasta la saciedad por la mitología popular”¹³⁸¹. ¿De dónde viene entonces tanta parafernalia? De la literatura, la pintura y el cine, artes que han bebido a su vez del duelo romántico a pistola o revolver.

En su tratado *Ofensas y desafíos*, Eusebio Yñiguez describe a la perfección los diferentes tipos de duelos existentes y reglamentados en la Europa del siglo XIX¹³⁸². En dichas descripciones podemos encontrar similitudes con los duelos míticos del Oeste. Entre ellas, y quizás la más importante, su ilegal legalidad aceptada por todos: “El duelo se ampara en la costumbre, no en las leyes por las que los pueblos se rigen, puesto que todos ellos castigan los desafíos, sino con el rigorismo de edades pasadas, con el bastante para impedir el desarrollo del principio de vengar personalmente las ofensas, castigando al ofensor sin la intervención de los tribunales de justicia”¹³⁸³. La alta reglamentación se aleja de los más bien improvisados duelos entre pistoleros del Oeste pero de ella deriva parte de la iconografía que hoy tenemos asimilada:

“A menudo los pistoleros actuaban sin pensárselo: uno sacaba su pistola y el otro, si le daba tiempo o lo veía, reaccionaba. Lo normal es que el tiroteo se desarrollara mientras los contendientes corrían para ponerse a cubierto. Otras veces, uno de los dos estaba demasiado bebido como para esconderse, pero también para acertar varios tiros fáciles. En la mayor parte de las ocasiones, el tiroteo duraba poco más que el tiempo en que uno de los

¹³⁸⁰ “En los tiempos modernos la civilización se ha impuesto y el desafío ha tomado esa forma noble y caballeresca con que a nosotros ha llegado, adquiriendo perfección y legalidad dentro de lo legalmente ilegal de su principio”. Véase YÑIGUEZ, Eusebio: *Ofensas y...*, op. cit., p. 10.

¹³⁸¹ DOVAL HUECAS, Gregorio: *Breve historia del Salvaje Oeste: pistoleros y forajidos*. Nowtilus, Madrid, 2009, p. 51.

¹³⁸² YÑIGUEZ, Eusebio: *Ofensas y...*, op. cit., pp. 24-148.

¹³⁸³ *Ibidem*, p. 23.

dos, tras esperar el mejor momento, tomaba ventaja al otro, le dispara y le mata»¹³⁸⁴.

En cuanto a la literatura, la novela más influyente en este sentido fue *El Virginiano*, de Owen Wister (1902)¹³⁸⁵, en la que el duelo entre el Virginiano y Trampas tiene lugar tal y como hemos visto tantas veces en la pantalla: dos hombres se retan –porque un hombre tiene que hacer lo que tiene que hacer-, frente a frente, en la polvorienta calle. Se disparan. Uno de ellos cae muerto. La pistola del vencedor humea orgullosa¹³⁸⁶. Las letras de Wister se reflejaron en toda la literatura del Oeste posterior. Más tarde, el cine las utilizaría como espejo.

Como todo en el cine clásico, con mayor incidencia si cabe en el western, los duelos seguían ciertas convenciones y clichés. Miguel Ángel Rodríguez Villar divide en cinco las características del duelo clásico hollywoodiense: confrontación no neutral - distinción visual de los personajes-, gradación de planos –general/medio/primer plano-, composición basada en el plano-contraplano, regla de los 180° -eje comprensible para espectador, abarcado en su totalidad por la cámara en un ángulo de 20-40°-, poca importancia de la banda sonora y atención mínima a ritmos y tiempo -ni aceleración ni ralentización de planos-¹³⁸⁷. Este sistema, que venía tambaleándose desde los cincuenta con directores como Samuel Fuller¹³⁸⁸, acabaría por sucumbir en la década siguiente ante el nuevo modelo propuesto por Sergio Leone en la *Trilogía del dólar*. Un modelo que traspasará, no solo las fronteras geográficas, sino también las de género y las del medio cinematográfico: “El duelo leoniano configura las bases de una nueva narrativa de confrontación que sigue vigente hoy en día. Las líneas que definen el duelo leoniano marcan el eje que configura en la actualidad el tratamiento narrativo audiovisual de

¹³⁸⁴ DOVAL HUECAS, Gregorio: *Breve historia...*, op. cit., p. 51.

¹³⁸⁵ HERZBEG, Bob: *Hang 'em high...*, op. cit., pp. 7-9; HOUGH, Robert: “Introduction”. En WISTER, Owen: *The West of Owen Wister: selected short stories*. The University of Nebraska Press, Lincoln, 1972, p. VI; WORK, James, C: “Variations on the gunfight in western short stories”. *HGP*, Vol. 28, nº1, p. 21.

¹³⁸⁶ “Tras haberse retado, el Virginiano y Trampas salen a la calle, y comienza el duelo: “Un viento pareció golpear su brazo. Él respondió y vio como Trampas caía hacia adelante. Vio a Trampas levantar el brazo y caer de nuevo. Entonces, se quedó allí, inmóvil. Un poco de humo se elevó desde la pistola en el suelo. Miró la suya propia, y vio el humo que fluía de ella. - ‘Creo que esto es todo’- dijo en voz alta”. Véase WISTER, Owen: *The Virginian*. McMillan, New York, 1902, pp. 280-281.

¹³⁸⁷ RODRÍGUEZ VILLAR, Miguel Ángel: “Confrontación...”, op. cit., pp. 120-124.

¹³⁸⁸ Una de las principales referencias de Sergio Leone.

confrontación, definiéndolo como modelo alternativo al tratamiento clásico, y cuyo uso puede rastrearse más allá del género y más allá del soporte cinematográfico”¹³⁸⁹.



Figura 11.1: Duelo final de *El bueno, el Feo y el Malo* (Sergio Leone, 1966). Seis minutos de duración acompañados de la música de Ennio Morricone.

Sergio Leone cambió por completo la visión del Oeste: “No existe el western realista porque no puede existir [...] el Oeste verdadero y el western no tienen nada que ver”¹³⁹⁰. Sus duelos iban más allá de los conceptos dramático y narrativo para asentarse en la estética. El cine japonés, el cómic y el cine de Samuel Fuller, Robert Aldrich o Budd Boetticher¹³⁹¹, unidos a su imaginario personal, conformaron una nueva leyenda. Sus duelos, como todo en sus westerns, rompieron totalmente con la tradición. El eje de 180° que separaba a los contendientes se convirtió en un espacio circular, en el que nosotros, como espectadores, teníamos cabida. Destruyó la gradación clásica y su angulación, pasando de planos generales a primerísimos planos que llevaban toda la carga narrativa –cada detalle: pistolas, botas, cinturones, guardapolvos, etc., se convertía en marca distintiva de los personajes, que podían ser reconocidos en el plano más corto-. Jugó con los tiempos y el ritmo, comenzando las confrontaciones con una coreografía perfectamente estudiada, al son de la música de Ennio Morricone y del sonido ambiente,

¹³⁸⁹ RODRÍGUEZ VILLAR, Miguel Ángel: “Confrontación...”, op. cit. p. 132.

¹³⁹⁰ AGUILAR, Carlos: *Sergio...*, op. cit., p. 144.

¹³⁹¹ RODRÍGUEZ VILLAR, Miguel Ángel: “Confrontación...”, op. cit., p. 132.

los cuales entraban y salían de la diégesis, fundiendo la barrera entre ambas como en un sueño¹³⁹² (Fig. 11.1). ¿Qué es el Oeste sino un sueño?

¿Y la música? ¿Qué papel jugaba en los duelos? Históricamente los duelos siempre se han desarrollado en silencio. Lo más cercano a música que podemos encontrar son las bandas de clarines y tambores que tocaban al finalizar las justas medievales y el instrumento que daba la señal a los duelistas del siglo XIX cuando uno de ellos tenía problemas de audición¹³⁹³. Quizás, y con peligro de ir demasiado lejos, pues en ellos no hay ofensa ni deshonor, podríamos contar como música de duelos la que se escucha en las plazas de toros durante las corridas¹³⁹⁴. Pero eso es todo. Silencio, disparos y muerte.

La música parece, pues, un elemento ajeno, si no contrario, a los duelos. Más aún cuando el cine siempre ha enmudecido al pianista del *saloon* y a cualquier banda que osara estar en medio de la contienda cuando esta se inicia. “Casi una de tres barracas era una taberna”, escribía Nathaniel Pitt Langford, integrante del movimiento Vigilante de Montana, allá por 1890, sobre la ciudad minera de Virginia City; “abundaban los salones de baile, con el correspondiente equipo de beldades. Apenas pasaba un día que no diera abundante cosecha de disputas, peleas, heridos y muertos. Con frecuencia la detonación del revolver interrumpía las alegres notas del violín”¹³⁹⁵. El silencio, pues, además de ser realista, aporta tensión y suspense. ¿Por qué añadir música?

Los cuadernos de partituras del cine silente incluían, la mayoría de las veces, algún tema relacionado con peleas o tumultos (Fig. 11.2). Cuando no existía, el pianista o los músicos de la orquesta improvisaban temas veloces, de gran agitación. Un aspecto que, como comenta el historiador de cine William K. Everson, era esencial para mantener la atención del público: “los temas emocionantes y agitados eran absolutamente esenciales en el género, en ocasiones literalmente, marcando la diferencia entre un western excitante y uno aburrido”¹³⁹⁶.

¹³⁹² RODRÍGUEZ VILLAR, Miguel Ángel: “Confrontación...”, op. cit., pp. 108-114.

¹³⁹³ URBINA Y CEBALLOS-ESCALERA, Julio: *Lances...*, op. cit., p. 294.

¹³⁹⁴ En este sentido vale la pena recordar el duelo final entre Kirk Douglas y Johnny Cash en *El gran duelo* (Lamont Johnson, 1970), el cual tenía lugar en una plaza de toros. Ambos contendientes son presentados con la música –diegética– propia de una corrida.

¹³⁹⁵ Citado por MORRISON, Samuel Elijor y STEELE COMAGER, Henry: *Historia...*, op. cit., p. 240.

¹³⁹⁶ Citado por MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 290.

Los primeros westerns sonoros, al insertarse dentro de aquella consigna que impedía la música incidental, mostraban los duelos en total silencio. Conforme la música cinematográfica se fue desarrollando, algunos duelos se adornaban con más o menos ingenio por parte del compositor. Aunque en su mayoría, o transcurrían en ausencia de música –en muchas ocasiones por la presencia de diálogos- o el tema que los acompañaba era totalmente secundario dentro de la jerarquía de la banda sonora. El hecho de que los duelos normalmente no constituyeran una parte central del drama influyó decisivamente en ello. Así, en estos primeros años podemos encontrar desde los duelos totalmente silenciosos, hasta los que llevan acompañamiento sinfónico.

Con la llegada del western psicológico y el cambio del héroe por el antihéroe, el duelo fue cobrando importancia dramática. Para estos nuevos protagonistas las armas eran un instrumento a evitar. La lucha interna entre el bien y el mal, entre la justicia y el orgullo, o la esperanza de redención, eran factores que ponían a prueba su autocontrol y marcaban un nuevo sentido en las confrontaciones. Ello dio lugar a que la música pudiera jugar con la psicología de los personajes y que los temas dedicados a los duelos llevaran implícitas citas de los diferentes motivos asignados a cada uno de ellos, cuya tonalidad, instrumentación y matiz eran un arma más en combate. Es aquí donde se insertan los duelos de Tiomkin.

En los sesenta, Sergio Leone dio a sus duelos una importancia fundamental. Constituían el clímax de la película. La extrema lentitud, al modo de una coreografía ritual, con la que se preparaban los contendientes, recogía por sí misma todo el simbolismo de la película. La música, junto a los sonidos naturales amplificadas, no era solo un elemento más, sino un elemento estructural, uno de los más importantes. Tanto es así que los temas que acompañaban los duelos de estos westerns terminaban alzándose por encima del resto de la banda sonora. Los solos de trompeta del maestro Morricone se convirtieron en norma en todo el spaghetti western. Unos solos de trompeta que derivaban, precisamente, del “Degüello” de Dimitri Tiomkin.

El western posterior, tanto europeo como americano, tomó buena nota de las directrices de Leone y, por consiguiente, de las de Morricone. Prueba de ello son la práctica totalidad de spaghetti westerns y películas americanas como *La hora de las pistolas* (John Sturges, 1967), con música de Jerry Goldsmith y, como no podía ser de otra manera, los westerns dirigidos y protagonizados por Clint Eastwood.

A partir de los ochenta y hasta la actualidad, los duelos han fusionado ambas tradiciones, aportando en algunos casos soluciones novedosas. Así, encontramos duelos

leonianos en *Rápida y Mortal* (Sam Raimi, 1995), donde Alan Silvestri homenajea a Morricone con un solo de trompeta durante la preparación del primer duelo. Otros más clásicos, como el de *Silverado* (Lawrence Kasdan, 1985), con música del principal continuador de la tradición de Elmer Bernstein, Bruce Broughton. U otros que transcurren en silencio, como el de *Appaloosa* (Ed Harris, 2008), con una ligera preparación musical.

Para explicar esta evolución de forma ilustrativa es interesante comparar las diferentes versiones cinematográficas del duelo referencia del mito del Oeste, el de *El Virginiano* (Cecil B. DeMille, 1914; Victor Fleming, 1929; Stuart Gilmore, 1946; Bill Pullman, 2000; y Thomas Makowski, 2014).

HURRY MUSIC
(FOR DUELS) J. S. ZAMECNIK.

Lively.

Figura 11.2: Partitura para acompañar los duelos de las películas mudas. Fuente: ZAMECNIK, J.S: *Sam Fox Movie Picture Music*. Vol. 1.

La versión de 1914, al tratarse de una película muda, acudiría a la improvisación o a los *cue sheets*. En ellos podemos encontrar temas específicos como el que propone J. S. Zamecnik en el primer volumen de *Sam Fox Movie Picture Music*, y que lleva por título “Hurry music (For duels)”¹³⁹⁷ (Fig. 11.2). La tonalidad de Re menor indica que la esencia del duelo más que heroica, es mortal. La velocidad impresa por las corcheas aporta urgencia y tensión, emociones que se contrarrestan con los espacios ocupados por las blancas, seguramente durante los disparos. El descenso progresivo hasta concluir

¹³⁹⁷ ZAMECNIK, J.S: *Sam Foxí* Vol. 1, op. cit., p. 17.

una octava por debajo, y los cuatro últimos compases enfatizados en *fortissimo* y con notas de mayor duración, rematan musicalmente un duelo en el que, sin duda, uno de los dos contendientes ha caído.

De esta forma –no necesariamente con esta pieza-, hubo de ir acompañado el duelo de *El Virginiano* de Cecil B. DeMille, en el que tan solo se empezaban a intuir las reglas del duelo clásico (Fig. 11.3). La tonalidad menor, las pausas a base de notas largas para señalar disparos y el remate final, serán elementos a tener en cuenta en los temas para los duelos de la etapa clásica.



Figura 11.3: Duelo de *El Virginiano* (Cecil B. DeMille, 1914).

La siguiente versión, de 1929, llega justo al inicio del sonoro, donde los ruidos y los diálogos colocaron a la música del austro-húngaro Karl Hajos en un segundo lugar. Tanto es así, que ni siquiera aparece acreditado. En esta película, se llega a omitir el tema inicial, que es sustituido por el sonido de un rebaño cruzando un río. De esta forma, es fácil suponer que el duelo tendrá lugar en total silencio. Un silencio sobre el que los disparos sonarán aún más fuerte (Fig. 11.4).

Ya en 1946, en plena edad dorada de Hollywood y con los grandes compositores trabajando al servicio del género del Oeste, Daniele Amfitheatrof puso música a un duelo clásico cuya referencia formal y dramática hay que buscarla en la versión de 1929 (Fig. 11.5), pero cuyo acompañamiento musical se inserta en su contexto de producción. Un tema sinfónico sin más relevancia que la de aportar tensión al momento, con una base rítmica de percusión, cuyo *tempo* se acelera conforme nos acercamos al momento cumbre. Una vez acabada la faena, entra directamente la guitarra del tema principal. La

música, pues, no cesa en ningún momento, en una banda sonora en la que el sentido de continuidad y unidad brilla por su ausencia.



Figura 11.4: Duelo de *El Virginiano* (Victor Fleming, 1929).



Figura 11.5: Duelo de *El Virginiano* (Stuart Gilmore, 1946).

Más interesante es el caso de la versión para televisión de Bill Pullman del año 2000, donde no es la música del compositor Nathan Barr la que acompaña al duelo, sino que los mismos contendientes piden al pianista que toque “The battle himn of the Republic”, acordando que cuando este cante la palabra “truth”, comenzarán los disparos. El tema toma así un carácter anempático, al que se suma su condición de incidental y metadieético al fundirse con imágenes de otros lugares y recuerdos del pasado. Una vez dada la señal, solo se escuchan los disparos y un acorde mantenido en el piano. Tras ello, silencio. Tanto la fusión de los límites diegético-incidental-metadieético, como los primeros planos de las pistolas y la aceleración final de los planos, son propios del duelo leoniano. La gradación de planos y el eje aún beben del duelo tradicional. Mezcla de tradición e innovación propia del western contemporáneo y de la libertad que proporciona el formato televisivo (Fig. 11.6).

Por último, tenemos la versión -distribuida directamente en DVD- de 2014. En ella, el compositor Colin Aguiar, siguiendo sus instintos de percusionista, utilizó este tipo de instrumentos para crear tensión anterior a un duelo que se desarrollará bajo un tema de poca importancia dramática y narrativa –tan poca importancia como la que tiene el aspecto formal-, para culminar en silencio (Fig. 11.7).



Figura 11.6: Duelo de *El Virgiano* (Bill Pullman, 2000), en el que puede verse -al fondo del primer fotograma- al pianista.

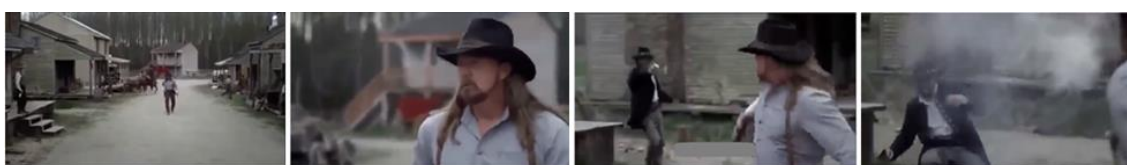


Figura 11.7: Duelo de *El Virgiano* (Thomas Makowski, 2014).

Pero dentro de los duelos debemos diferenciar entre los denominados *showdown* y los *gunfights* o *shootouts*. Es decir, entre las confrontaciones y los tiroteos. Ya hemos visto la evolución de los primeros. Los segundos siguen un esquema similar a excepción de la referencia leoniana, ya que el director italiano tan solo introdujo un tiroteo en *¡Agáchate, Maldito!* (1971), en el que no utilizó música. Lo más corriente es presentarlos en silencio, con un tema secundario, o alternando uno y otro. El silencio

sirvió a Sam Pekinpah para exacerbar la violencia del tiroteo casi a cámara lenta de *Grupo salvaje* (1969), introduciendo tan solo un sintetizador al final. Clint Eastwood se sirvió también del silencio en *Sin perdón* (1992), en una escena aterradora. En el lado contrario encontramos *Open Range* (Kevin Kostner, 2003), para el que Michael Kamen compuso un tema secundario con el único fin de incrementar la tensión, en el que incluso utiliza el tradicional recurso de marcar los pasos de los contendientes. Y combinando ambos medios, tiroteos como los de *El tren de las 3:10* (James Mangold, 2007), con música de Marco Beltrami.

En los westerns de Tiomkin podemos encontrar duelos de ambas clases. Personalmente, el compositor prefería no musicar este tipo de escenas: “Cada vez que un director o un productor se da cuenta de que ha rodado una mala escena, decide poner algo de música... francamente, no me gusta poner música a persecuciones de caballos ni durante tiroteos, pero a veces son tan malos que tengo que hacerlo”¹³⁹⁸. Y, aun no siendo malos, lo hizo, pues pocos son los duelos y tiroteos que no acompañó con música.

11.1.1. Música en las confrontaciones de los westerns de Dimitri Tiomkin

11.1.1.1. *Duelo al sol* (1946)

Duelo al sol es un ejemplo magnífico para comentar este aspecto, pues en él podemos encontrar tres formas diferentes de poner música a una confrontación. Por un lado tenemos el duelo totalmente silencioso entre Lewt y Sam Pierce. Por otro, el que tiene lugar entre los hermanos McCanles, que concluye con un estruendo de metal y percusión. En ambos, el silencio viene justificado por la presencia de diálogos. Y finalmente, tenemos el trágico duelo final que da título a la película (Fig. 11.8). Al tratarse de un duelo mezcla de amor, pasión y violencia, va a apoyarse en el tema romántico que une a los contendientes, convirtiéndolo de esta forma en el tema principal, que hasta entonces había sido el de Pequeña España. Al tema “Pearl-Lewt love theme” contraponen “Squaw’s head rock”, que se van alternando según los sentimientos contradictorios de Perla. Entre uno y otro fragmento, el silencio marca los momentos de expectación y sufrimiento durante y tras los disparos. La urgencia por

¹³⁹⁸ Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 11.

encontrarse antes de la muerte, el dolor –físico y emocional-, se reflejan en la música con un aumento de intensidad y volumen que hace de este momento el más potente y pasional de la carrera de Tiomkin. Las campanas, señalan finalmente la muerte.



Figura 11.8: Duelos de *Duelo al sol* (1946): Lewt-Sam; Lewt-Jesse y Lewt-Perla.

11.1.1.2. *Río Rojo* (1948)

Esta alternancia de temas será una constante en sus duelos, como una forma de aportar significado a unas secuencias que en muchas ocasiones caen en el terreno de la acción por la acción. El duelo final de *Río Rojo* es un ejemplo casi perfecto de duelo al estilo clásico, al que Tiomkin ha puesto una música que va un poco más allá del mero tema secundario (Fig. 11.9). Matt y Dunson se acerca por zonas diferentes de la ciudad, se encuentran en un punto, frente a frente, y los planos se van cerrando hasta llegar al primer plano. En esta secuencia, la música va a acompañar tan solo los primeros pasos. La llegada de Dunson va a estar marcada por su tema más oscuro, el que deja ver su lado violento el cual, además, va a seguir el ritmo de sus pasos. Y el avance de Matt lo estará por el tema “Settle down” en tonalidad menor. Un tema que unía los sueños de ambos hombres y que ahora se opone a uno de ellos. El encuentro transcurre en silencio

hasta que Dunson, harto de la pasividad de Matt¹³⁹⁹, decide comenzar una pelea a puñetazos. Hasta transcurridos unos segundos no da entrada un tema base de escalas descendentes y ascendentes en las cuerdas, que finalmente dará lugar al tema “Settle down”, que pasará de tonalidad menor a mayor, cuando Tess Millay entre en juego para obligarlos a perdonarse.



Figura 11.9: Duelo final de *Río Rojo* (1948) entre Dunson y Matt.

11.1.1.3. *Ansiedad trágica* (1956)



Figura 11.10: Duelo de *Ansiedad trágica* (1956) entre Wes Tancred (Richard Egan) y Jim Breck (DeForest Kelley).

Quizás el duelo más clásico sea el de Wes Tancred (Richard Egan) contra Jim Breck (DeForest Kelley) en *Ansiedad trágica*. No solo sigue a rajatabla las convenciones formales (Fig. 11.10), sino que la música que lo acompaña no pasa de ser un mero tema secundario entre tantos. Aunque en cierto momento, cuando aparecen

¹³⁹⁹ “A diferencia del caballero, el héroe cowboy no busca el combate por motivos propios y suele mostrar aversión al derramamiento de sangre sin sentido”. Véase CAWELTI, John G: *The Six-gun...*, op. cit., p. 40.

Lorna (Dorothy Malone) y Jody (Billy Chapin), suenan unos breves acordes de “The ballad of Wes Tancred” como recuerdo de aquel asesinato del que le culpa la sociedad y que le creó tantos remordimientos.

11.1.1.4. *The Young land* (1959)

Un tanto diferente es el del sheriff Jim Ellison (Patrick Wayne) contra Hatfield Carnes (Dennis Hopper) de *The Young Land*. Es un duelo largo dividido en dos partes: una primera en la que Carnes busca a Jim, que ha ido a coger su rifle, y una segunda en la que Carnes coge un caballo para obtener ventaja, momento en el que Jim le dispara. (Fig. 11.11). Sin dejar de ser un tema secundario, en la primera parte Tiomkin utiliza una simple línea melódica, llevada por el viento metal, que va perdiendo forma para convertirse en *Mickey-Mousing* de las acciones de Jim. Mientras que en la segunda parte, donde crece la tensión, son el trémolo de cuerdas y un breve ostinato en la percusión los que llevan todo el peso. Dicho fragmento acaba con unos acordes disonantes del piano señalando la caída y muerte de Carnes. Breves pinceladas del tema principal se insertan en los momentos en los que interviene la chica.



Figura 11.11: Duelo de *The young land* (1957) entre el Sheriff Jim Ellison (Patrick Wayne) y Hatfield Carnes (Dennis Hopper).

11.1.1.5. *El forastero* (1940) y *El último tren de Gun Hill* (1959)

Por último, dos duelos desarrollados en silencio, el de Cole Harden (Gary Cooper) y el juez Roy Been (Walter Brennan) en *El forastero*, y el de Matt Morgan (Kirk Douglas) y Craig Belden (Anthony Quinn) en *El último tren de Gun Hill*. En el primero, pese a que tiene lugar en un teatro donde justo un instante antes los músicos de la orquesta daban inicio a lo que debiera haber sido el espectáculo de Lillie Langtry, el silencio aporta un contrapunto interesante a la especial ubicación de la contienda. En el segundo, el silencio sigue las pautas del resto de la película, donde es utilizado como potenciador de la venganza, la locura y la violencia. Los fragmentos del tema principal, indicando las emociones correspondientes de los afectados ante la situación, se escuchan antes y después del duelo, momento, éste último, donde suenan unas campanas que confirman la muerte del derrotado.

De estos ejemplos se pueden extraer varias características:

1. Predominio de los duelos musicados frente a los silenciosos.
2. Empleo de temas secundarios sin importancia dramática dentro de la generalidad de la banda sonora.
3. En otros casos, uso de los leitmotivos que afectan a los contendientes en los momentos en los que estos entran en plano o cuando tiene lugar una acción que remite a dicho motivo -*Río Rojo* y *Duelo al sol*-.
4. Introducción de breves fragmentos del tema principal en las apariciones del personaje femenino protagonista.
5. Uso del *Mickey-Mousing* para marcar los pasos de uno de los contendientes o las cortas y rápidas carreras para esconderse.
6. Protagonismo del viento-metal, la percusión y el piano, excepto en *Río Rojo*, donde las cuerdas juegan un papel importante.
7. Aumento de la tensión en los momentos finales a través de recursos como el trémolo de cuerdas, el ostinato, o el aumento del ritmo en contraste con el mantenimiento del *tempo* en el plano formal.
8. Sonido de campanas como símbolo de muerte en el último instante, cuando ya no hay vuelta atrás. Este elemento aparece únicamente cuando la muerte es indeseada - Lewt y Perla en *Duelo al sol*- o forzada -Craig Belden en *El último tren de Gun Hill*-.

11.1.2. Música en los Tiroteos de los westerns de Dimitri Tiomkin

11.1.2.1. *Duelo de titanes* (1957)

Sin duda, el más famoso de los tiroteos del Oeste es el que tuvo lugar en el O.K. Corral de Tombstone (Arizona) en 1881. Por un lado, los hermanos Earp (Wyatt, Morgan y Virgil) y Doc Holliday. Por el otro, Billy Claiborne, Frank McLaury, Tom McLaury, Billy Clanton y Ike Clanton. ¿El motivo que desató el conflicto? El robo de una diligencia donde resultaron muertas dos personas, sospechas y falsas acusaciones. Si a ello le añadimos varios conflictos y desacuerdos anteriores, el duelo está servido¹⁴⁰⁰.

Este duelo ha sido llevado al cine y la televisión en numerosas ocasiones: *Pasión de los fuertes* (John Ford, 1946), la serie *The life and legend of Wyatt Earp* (1955-1961)¹⁴⁰¹, *Duelo de titanes* (John Sturges, 1957), *La hora de las pistolas* (John Sturges, 1967), *Duelo a muerte en O.K. Corral* (Frank Perry, 1971), *Tombstone* (George Pan Cosmatos, 1993) y *Wyatt Earp* (Lawrence Kasdan, 1994). Las distintas fechas de producción hacen de los duelos de estas películas una cuestión interesante a analizar, no solo desde el punto de vista formal, sino musical.

Dos de ellos se desarrollan en silencio: el de *Pasión de los fuertes* y el de *Duelo a muerte en O.K. Corral*. Ni Cyril Mockridge ni Jimmy Webb pusieron música al momento cumbre. Ambos dejaron trabajar al sonido ambiente –viento, chirrido de puertas, perros, espuelas, pasos...- en la búsqueda de tensión. Por su parte, Jerry Goldsmith en *La hora de las pistolas*, Bruce Broughton en *Tombstone* y James Newton Howard en *Wyatt Earp* utilizaron un modelo musical similar. Durante el camino de los hermanos Earp y Doc hacia el O.K. Corral, emplean un tema de tipo marcial con base en la percusión, a la que acompañan unos acordes rotundos de viento metal que apenas aportan melodía alguna. Una vez comenzado el duelo, tan solo Goldsmith deja que la acción transcurra en silencio. Broughton continúa acompañándola, añadiendo el piano a la instrumentación. Newton Howard prefiere transmitir el duelo interno de los contendientes mediante el sintetizador y el theremin. Un caso especial es el de la serie de televisión, ya que el duelo está contado el flashback por el propio Wyatt, y se nos

¹⁴⁰⁰ Para una información completa sobre el incidente véase BLAKE, Michael F: *Hollywood and the O.K. Corral: portrayals of the gunfight and Wyatt Earp*. McFarland & Company, Jefferson, 2007.

¹⁴⁰¹ El duelo está reflejado en el capítulo 36 de la sexta temporada, emitido en EE.UU. el 20 de junio de 1961, y dirigido por Paul Landres.

muestra a cámara lenta. La música, compuesta por Harold Adamson y Harry Warren, busca no eclipsar la narración, jugando más con el aspecto psicológico del narrador que con la acción de los contendientes. Es por ello que la percusión y los metales cederán el protagonismo a las cuerdas y el viento madera.



Figura 11.12: Varios momentos del tiroteo de *Duelo de gigantes* (1957).

Por su parte, Tiomkin utiliza la secuencia del tiroteo para seguir desarrollando el sistema monotemático de la banda sonora. El camino hacia el O.K. Corral de los Wyatt y de Doc va acompañado de los versos “Oh my dearest one must die” y “O.K. Corral, O.K. Corral” del tema principal, interpretado por los metales, con una base de piano al estilo percusivo del compositor. La llegada al lugar del encuentro se acompaña de forma más tensa, mediante trémolos de cuerdas, acordes mantenidos del viento metal y redobles de tambores, todo ello a un volumen menor que el fragmento anterior. El primer disparo da paso al silencio. Hacia la mitad del duelo, cuando Wyatt y Doc toman ventaja, vuelve a entrar la música. Esta vez lo hace la orquesta casi al completo, con diversos fragmentos del tema principal a cargo de los metales. El piano, de nuevo, será el que lleve la base. Tanto el ritmo como el volumen disminuirán al final, donde también podemos distinguir una campana, eterno símbolo de muerte. En este último momento Tiomkin va a subrayar dos acciones: la caída de Billy Clanton (Dennis Hopper) desde el balcón, con un *glissando* de piano, y el momento en el que Wyatt deja

caer al suelo su estrella de sheriff, un gesto emocional que marca con dos rotundas notas de trompeta (Fig. 11.12)¹⁴⁰².

El sistema utilizado por Tiomkin se aleja del resto principalmente por dos motivos: por ser el duelo de mayor duración -casi diez minutos-, y por tratarse de un tema insertado dentro de una banda sonora monotemática. La extensión es la que justifica que la mitad del tiroteo tenga lugar en silencio. De este modo, además de no saturar la secuencia, se crea un mayor contraste entre la tensión psicológica de la preparación, la tensión física y la decisión de los primeros momentos, y la acción final

11.1.2.2. *La última bala* (1957)

En *La última bala* encontramos un tiroteo de características similares. Con una extensión de unos siete minutos, intercala momentos en silencio y musicales, entre los cuales se insertan fragmentos de la canción “Follow the river”, que atañe al pasado de los dos hermanos: Utica Kid (Audie Murphy) y Grant McLaine (James Stewart). Destaca el uso del xilófono y la caja china, que dan un tono menos grave al asunto. Al final, como ocurría en el anterior, el sonido de una campana hace alusión a la muerte. En este caso, de Utica Kid.

11.1.2.3. *Río Bravo* (1959)

El de *Río Bravo* es un duelo peculiar ya que la elevada presencia de diálogos –la mayoría de acento cómico- y las numerosas explosiones, piden a gritos la ausencia de música. Tan solo se inserta algún pasaje en el intercambio de prisioneros, donde el motivo melódico del “Degüello” nos recuerda que no habrá piedad por parte de los villanos si salen vencedores; y al inicio del tiroteo.

Con esto, podemos concluir que las características comunes a los tiroteos de Tiomkin son:

¹⁴⁰² USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Gunfight at O.K. Corral, Box 31. Conductor score.

1. Uso –en mayor medida que en las confrontaciones- de leitmotifs intercalados en diferentes puntos del tema para hacer referencia a la parte psicológica de la contienda.

2. Alternancia de música y silencio, ya sea por la extensa duración o por la presencia de diálogo.

3. Empleo del *Mickey-Mousing* para señalar carreras de un escondite a otro.

4. Utilización de las campanas como símbolo de muerte, cuando esta es indeseada (Utica Kid en *La última bala*) o forzada (Billy Clanton en *Duelo de titanes*).

11.1.3. Dimitri Tiomkin y los duelos especiales

Entre los duelos a los que puso música Tiomkin podemos encontrar algunos que se salen de las pautas establecidas, ya sea por las especiales características de los contendientes, ya por mezclar ambas situaciones: confrontación y tiroteo.

11.1.3.1. *Solo ante el peligro* (1952)

El primero de ellos es el de *Solo ante el peligro*. Un duelo en el que Tiomkin, en palabras del propio Zinnemann, tuvo una “extraordinaria contribución”¹⁴⁰³. El tema “Clock montage” mantiene al espectador en tensión y angustia creciente durante los dos últimos minutos –traducidos en 32 compases- que anuncian la llegada del tren en el que viaja Frank Miller (Ian MacDonald)¹⁴⁰⁴. El principal responsable de dicha inquietud es el reloj, cuyo minuterero supone la base de la partitura. Una base que irá creciendo en intensidad y volumen, comenzando en *pianissimo*, en la mano izquierda del piano, para acabar en un *tutti* orquestal en *fortissimo*, donde el estruendo de los metales (trompa, trombón y trompeta) y la percusión (tambor, timbal y platillos), unido a las disonancias de los dos pianos, la entrada de las violas (A y B) como símbolo de las dos mujeres que sufren por Kane, y el resto de instrumentos, entre los que se encuentran la marimba y el clave, alcanzan cotas de tensión y nerviosismo extremas. Más aún cuando es este aterrador ritmo el que marca el montaje, alternando planos de los diferentes personajes ante una inminente muerte segura (Fig. 11.13).

¹⁴⁰³ ZINNEMANN, Fred: “The choreography of a gunfight”. *Sight and Sound*, 22.1, Jul 1, 1952, p. 17.

¹⁴⁰⁴ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, High Noon, Box 33. Folders of orchestration.

El otro motivo engendrador de inquietud es el de Frank Miller. Con especial protagonismo del viento-metal, aparece también en la línea del segundo piano. Su presencia es símbolo de intimidación. La repetición por tres veces al inicio nos avisa de la amenaza. Una amenaza que se cumplirá en los últimos cinco compases cuando, mediante un aumento de la intensidad del volumen, unido a los progresivos cambios de tonalidad, concluyan en un último compás binario, que dejando incompleto el motivo, nos deja en la total incertidumbre, y muertos de miedo.

Junto a estos dos motivos, aparece un tercer elemento no menos interesante, en cuanto a que podría considerarse un precedente temprano de los solos de trompeta de los duelos del spaghetti western. Se trata de una melodía de trompeta, un pequeño canto fúnebre que nos conduce hasta la muerte –señalada con un toque de campana- y que culmina en el motivo de Frank Miller, al que se incorpora (Fig. 11.14).

El silbido del tren a su llegada a la estación pone el broche final –casi interrumpiéndolo- a un tema que pasa de ser secundario a alzarse como uno de los protagonistas indiscutibles de la banda sonora, y del cine en general.



Fig. 11.13: Evolución del motivo del reloj en el piano, en el tema “Clock montage” de *Solo ante el peligro* (1952). 1. Compas 1; 2. Compases 25-28; 3. Compás 32. Fuente: transcripción propia.

Tras la llegada del tren, se hace el silencio, enfatizando la soledad de Kane. Todavía tardará unos minutos en llegar el tren para dar inicio al duelo propiamente dicho, de cuatro contra uno, trascendiendo la simple confrontación para internarse en el terreno del tiroteo.

Tan pronto como Frank Miller baja del tren y pronuncia la palabra “Empecemos”, la música vuelve a escena. El dominio del motivo de los villanos es tan aplastante que, cuando volvemos a escuchar los acordes de “Do not forsake me oh my darling”, acompañando el plano de un sudoroso Kane, las disonancias y el novachord han sobrepasado la línea de la soledad y la confusión para situarse en la del terror más puro.



Figura 11.14: La trompeta en el tema “Clock montage” de *Solo ante el peligro* (1952). Fuente: transcripción propia.

El piano marcará el camino hacia el encuentro entre los dos motivos, un segundo antes del primer disparo. El motivo de Frank adquiere fuerza. También lo hace el de Kane cuando Amy baja del tren y corre en su ayuda. Pero es el primero el que llena el duelo. Cuatro a uno. Como los contendientes. Será Amy la que traiga de nuevo la esperanza, la confianza y la fuerza necesarias para que la canción se abra camino: con su instrumentación original, el ritmo del tren convertido en el del carro en el que viajan Kane y su esposa, y una nueva estrofa:

“Do not forsake me oh my Darling
 You made that promise when we wed
 Do not forsake me oh my darling
 Although you’re grievin’, I can’t believin’
 Until I shoot Frank Miller death.
 Wait along wait along
 Wait along, wait along...”

El tema que acompaña la acción, pues, tal como indica Lucio Blanco, es un duelo en sí mismo, donde los acordes de “Do no forsake me oh my Darling” se van abriendo paso progresivamente hasta absorber por completo todos los elementos amenazadores que le venían obstaculizando durante la película y que suponían un peligro para el sheriff —el reloj y el motivo de Frank—. La muerte del último pistolero será, pues, la muerte de esos elementos y el triunfo del tema principal, de Kane, de la justicia y del amor¹⁴⁰⁵.

11.1.3.2. *Los que no perdonan* (1960)

Otro duelo interesante es el que tiene lugar entre la familia Zachary y los indios Kiowa en *Los que no perdonan*. Es un duelo dividido en dos partes. Una primera que podríamos denominar musical, y una segunda a modo de tiroteo¹⁴⁰⁶. La parte más convencional no tiene más relevancia que ciertas coincidencias con otros tiroteos como el uso de la marimba que ya pudimos escuchar en *Río Bravo*, o el recurso del silencio para aumentar la tensión de la espera de un segundo ataque, y potenciar el sonido del fuego y de la vacada que cruza el tejado de la casa.

La parte más interesante es la musical. Un duelo que tiene lugar entre la música “mágica” de los indios y la que toca al piano la señora Zachary. Esta escena, como tal, no aparece en la novela original de Alan Le May en la que se basa la película. Según Ben Winters, fue idea del guionista Ben Maddow, posiblemente inspirada en uno de los párrafos posteriores a la muerte de la señora Zachary: “Los tambores llegaron al clímax y no volvieron a sonar. Dejaron un silencio que retumbó en nuestros oídos. Andy se preguntó: ‘¿Por qué es como si mamá hubiera salido ahí afuera y los hubiera detenido de alguna forma?’”¹⁴⁰⁷. En todo caso, la secuencia funciona perfectamente, dado el tono simbólico y psicológico de toda la película (Fig. 11.15).

Pese a que no fue ocurrencia del compositor, Tiomkin pudo darle un toque personal tanto en un bando como en otro. En primer lugar, la pieza que interpreta Mattilda Zachary al piano es la “Fantasía nº 4 en do menor, K. 475” de Wolfgang Amadeus Mozart (Fig. 11.16). Aunque Mozart no era uno de los compositores predilectos de Tiomkin, en dicha obra se dan numerosos y repentinos cambios de

¹⁴⁰⁵ BLANCO, Lucio: “Música para...”, op. cit., pp. 55-56.

¹⁴⁰⁶ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *The Unforgiven*, Box 69. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

¹⁴⁰⁷ Citado por WINTERS, Ben: “Silencing the truth...”, op. cit., p. 85.

tonalidad que hacen de ella una obra de carácter virtuoso –no olvidemos que Tiomkin siempre quiso ser un pianista virtuoso-. A ello se une la perfecta combinación de furia, emoción y afecto que transmiten tanto la música como la matriarca de la familia. Y en segundo lugar, la parte de los indios –que ha sido analizada con mayor profundidad en el capítulo anterior- pudo tener origen en una experiencia personal que tuvo lugar durante su investigación de la música de los indios previa a la composición de la música de *Lobos del norte* (1938):

“Primero, toqué al piano la pieza que yo había escrito. Ellos (los indios) se quedaron impasibles ante las cadencias indias. Aparentemente, no reconocían su propio estilo musical.

‘Ahora, chicos, tocaremos juntos el mismo tema. [...]’

¡Qué alboroto, ellos aporreaban sus instrumentos y la doble flauta chillaba mientras yo tocaba el piano! Intentaban reproducir la melodía que yo había escrito, pero llevaban mal el tono y el ritmo. Pero estaba mal de una forma interesante. Lo intentamos de nuevo y lo hicieron mejor, haciendo curiosos cambios que mejoraron la pieza y le dieron un salvaje y extraño carácter”¹⁴⁰⁸.



Figura 11.15: Duelo musical de *Los que no perdonan* (1960). Los indios kiowa tocando su música “mágica” y la señora Zachary tocando Mozart.

¹⁴⁰⁸ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 198.



Figura 11.16: Primeros compases de “Fantasía nº 4 en do menor, K. 475” de Wolfgang Amadeus Mozart.
Fuente: transcripción propia.

11.1.3.3. *Ataque al carro blindado* (1967)

Un tercer duelo de carácter especial es el de *Ataque al carro blindado*, en el cual asistimos a un tiroteo en medio de una persecución, donde intervienen tres bandos: los hombres de Taw Jackson (John Wayne) y Lomax (Kirk Douglas), los de Frank Pierce (Bruce Cabot) con su carro blindado, y los indios. La variedad de contendientes y las distintas fases del duelo llevan un acompañamiento musical diferente, en el que destacan la velocidad y la agitación como elementos fundamentales. La forma de acompañar musicalmente a cada bando va a ser diferente. El tema principal, “The ballad of the war wagon” (Fig. 11.17), con la orquesta al completo y en diferentes tonalidades, va a acompañar el devenir del carro blindado. Un piano grave y fulgurante hará lo propio con las artimañas de Jackson y los suyos, mientras que los indios van a llevar asignada una melodía más pausada, basada en las características de la música de nativos¹⁴⁰⁹.



Figura 11.17: Fragmento –en tonalidad original– del tema “The ballad of the war wagon” que se inserta en el duelo de *Ataque al carro blindado*. Fuente: transcripción propia.

¹⁴⁰⁹ Este aspecto ha sido analizado en el capítulo anterior.

11.1.3.4. Peleas

Por último, aunque no se trata de un duelo concreto ni es en esencia uno de ellos, es interesante hacer algunos comentarios sobre las peleas en este epígrafe de duelos especiales, ya que estas son parte integrante de muchos de los enfrentamientos del western. Encontramos peleas en *Río Rojo*, *Una bala en el camino*, *La última bala*, *Tres vidas errantes* o *Ataque al carro blindado*.

Tiomkin trata las peleas a modo de ballet. No en vano, las peleas del cine no son otra cosa que coreografías. Así, en algunas de sus partituras se pueden ver diferentes anotaciones con la palabra “struggle” (lucha)¹⁴¹⁰. Los compases que acompañan estas anotaciones suelen ser momentos concretos en los que uno de los combatientes pega un puñetazo y el otro cae al suelo, o ambos se enzarzan en un forcejeo. Dichas acciones se marcan siempre con figuras de corta duración –normalmente semicorcheas-, varias de ellas con alteraciones cromáticas, y siguiendo una línea irregular de sentido ascendente-descendente (Fig. 11.18). Es muy común que los golpes y puñetazos vengan acentuados con un golpe de gong, platillos o viento metal, así como con la aparición de notas de mayor valor, indicando una deceleración de la acción.



Figura 11.18: Ejemplo de “Pelea” en *Una bala en el camino* (1954). Fuente: elaboración propia.

¹⁴¹⁰ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Music Box A Bullet is Waiting. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

The image displays two pages of a handwritten musical score for a film fight scene. The top page includes five film stills at the top, each with a caption: 'ED SEIZES MUNSON WITH HAND LEAF', 'ED THEN SCRAMBLES OVER AFTER THE RIFLE -', 'CUT- CUZE SHOT MUNSON AS HE PUTS HAND OFFS OUT OF HIS POCKET', 'CUT- ED SEES HIM -', and 'CUT- CUZE SHOT MUNSON AS -'. Below these is a musical score with two staves, featuring various notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The bottom page includes four film stills with captions: 'He is shot PUTS HIS HAND UP', 'CUT- RIFLE SHOT AS MUNSON STARTS FOR THE CUZE', 'ED QUICKLY GRABBS HIS ARM AS THEY STAGNATE DESPERATELY IN -', and 'DROPS TO GROUND IN PAIN HOLDING HIS FACE -'. The musical score on this page continues with two staves, including notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The score is annotated with various musical notations and handwritten notes.

Figura 11.19: Montaje propio con fotogramas de la película de la pelea central (R7-P4 y R8-P1 / min. 59) de Ed (Rory Calhoun) y Munson (Stephen McNally) de *Una bala en el camino* (1954) y bocetos originales de Dimitri Tiomkin. Fuente: USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *A Bullet is Waiting*, Music Box *A Bullet is Waiting*. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

Por la forma en la que está tratada la escena en los bocetos de Tiomkin, es interesante comentar la pelea central de *Una bala en el camino*¹⁴¹¹. La partitura muestra la secuencia plano a plano, en coincidencia con el compás correspondiente, siendo muy ilustrativa de la secuencia definitiva. Con el viento metal y el piano como protagonistas, el tema adquiere los elementos propios de este tipo de duelos. Los grupos de semicorcheas transmiten la agitación y nerviosismo de una contienda cuerpo a cuerpo, la velocidad de las acciones y reacciones de los combatientes. Esta velocidad se reduce en el momento en el que Munson (Stephen McNally) acierta con las esposas en el ojo de Ed (Rory Calhoun), que se lleva la mano a la cara y se encoge de dolor. Este *impasse* en la acción provoca la aparición de notas de mayor valor, como redondas y blancas con puntillo, a las que se une una breve melodía de trompeta, de sentido descendente (Fig. 11.19).

11.2. La música de las batallas de los westerns de Dimitri Tiomkin

El western también encuentra un sitio en el género bélico, o viceversa: la Guerra Civil, las numerosas guerras contra los indios y las revueltas mexicanas son claro ejemplo de ello¹⁴¹². No en vano, ambos géneros cuentan la historia desde un punto de vista épico y mítico. Es por ello que a la hora de presentar las batallas, y de ponerles música, se encuentren numerosas similitudes.

El western, en su subgénero bélico, tiene unas características propias dadas la época y el lugar donde transcurren las historias. Cuando se trata de la Guerra Civil americana, es corriente que los soldados entonen canciones como arenga o como recuerdo de lo que han dejado atrás. Canciones que también podrán verse reflejadas, a modo de fragmentos, dentro de la música incidental. Muchas de ellas se han convertido en convención establecida dentro del western. Es el caso de “The battle hymn of the republic” o “Dixie land”, canciones que se identifican con el bando de la Unión y el

¹⁴¹¹ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, A Bullet is Waiting, Music Box A Bullet is Waiting. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

¹⁴¹² “Las películas de Guerra pueden adscribirse también al western en estado puro (la Guerra de Secesión, las guerras indias, las revueltas mexicanas: *El nacimiento de una nación*, *Murieron con las botas puestas*, *Fort Apache*, *La legión invencible*, *Yuma*, *Río Conchos*, *Los profesionales*, *El Álamo* son westerns y films bélicos equitativos)”. Véase CASAS, Quim: “Belicismo y pacifismo a 16 y 24 imágenes por segundo”. *Nosferatu. Revista de Cine*, 7, 1991, p. 5.

confederado respectivamente, y que sirven de ayuda no solo para identificar a cada bando, sino para clarificar el tumulto y el desorden de las batallas (Fig. 11.20).

THE BATTLE HYMN OF THE REPUBLIC

The image shows a musical score for 'The Battle Hymn of the Republic' in three staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 4/4. The music is written in treble clef. The first staff contains the main melody, the second staff provides a harmonic accompaniment, and the third staff continues the accompaniment. The score is titled 'THE BATTLE HYMN OF THE REPUBLIC'.

DIXIE LAND

The image shows a musical score for 'Dixie Land' in two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 2/4. The music is written in treble clef. The first staff is marked with a '1' and the second with a '5', indicating different parts of the piece. The score is titled 'DIXIE LAND'.

Figura 11.20: “The battle Himn of the Republic” y “Dixie land”. Fuente: transcripción propia.

Cuando los protagonistas son los indios, entra en juego su música característica la cual, en plena batalla, va a adquirir mayor potencia, rotundidad y velocidad, factores que, en ocasiones, van a desvirtuar su naturaleza original. La presencia de los metales y el ritmo acelerado serán las causas principales de ello.

En cualquier caso, el protagonista es el ejército estadounidense –unionistas y confederados-. Sus hazañas, como todo en la historia del Oeste, debían ser contadas de forma épica y grandiosa –más tarde llegará el western revisionista para cambiarlo-, pero sin perder verosimilitud. Es por ello que la música que acompaña a las diferentes acciones del ejército debía tomar como referencia a las bandas militares: tambores, cajas, cornetas, trombones, trompas, tubas, flautín... Unas bandas que en ocasiones van a hacer acto de presencia dentro de la diégesis.

Una de las películas que más fielmente refleja estos elementos es *Murieron con las botas puestas* (Michael Curtiz, 1941). Max Steiner, como ya hiciera en *Cimarrón* (Wesley Ruggles, 1931) y repetiría después en *Centauros del desierto* (John Ford, 1956), emplea uno de sus potentes temas que desde el mismo inicio avisan al espectador del carácter guerrero, y en cierta forma negativo, de los indios. Hecha esta presentación,

el protagonismo pasa al ejército, concretamente al batallón del Séptimo de caballería. Para ellos, Steiner utiliza en repetidas ocasiones la canción “Garry Owen”, tanto de forma diegética como incidental, como símbolo de valentía, coraje y unión. La instrumentación principal será la ya comentada, proporcionando unión a las escenas diegéticas e incidentales.

En cuanto a los westerns basados en las revoluciones mexicanas, como es lógico, buena parte de la música adquiere aires mexicanos. Un tema, éste, muy común en el western europeo, con películas como *Yo soy la revolución* (Damiano Damiani, 1966), con música de Luis Enrique Bakalov, o *¡Agáchate, maldito!* (Sergio Leone, 1971), con música de Ennio Morricone. Compositores como Alex North, Hugo Friedhofer o Maurice Jarre en *¡Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1953), *Vera Cruz* (Robert Aldrich, 1955) y *Los profesionales* (Richard Brooks, 1966), respectivamente, aportaron su granito de arena a la música de este subgénero western tan especial.

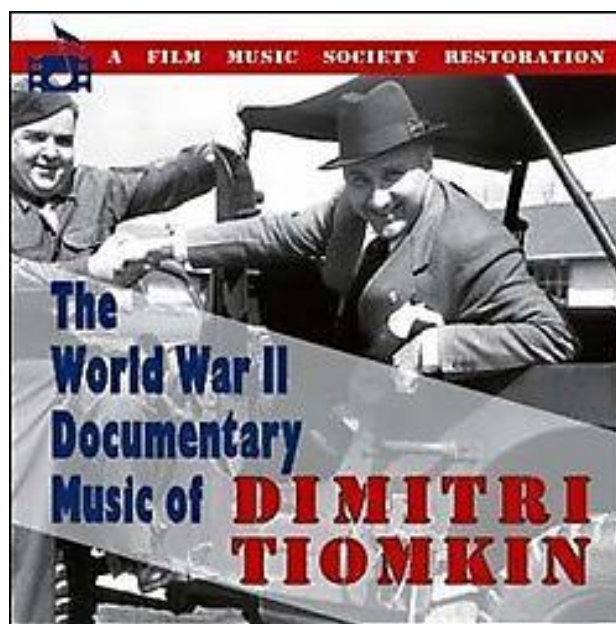


Figura 11.21: Carátula del CD de edición limitada, editado en 2008: *The World War II Documentary Music of Dimitri Tiomkin*, que incluye la música de Dimitri Tiomkin para los documentales de la Segunda Guerra Mundial: *La batalla de Rusia* (1943), *Victoria en Túnez* (1944), *The Negro Soldier* (1944) y *San Pietro* (1945).

Recordemos que Tiomkin había formado parte de aquella “Unidad Capra” dedicada a producir documentales y películas propagandísticas durante la Segunda Guerra Mundial¹⁴¹³. Durante aquel periodo pudo “experimentar, refinar y buscar nuevas

¹⁴¹³ *La batalla de Inglaterra* (Frank Capra y Anthony Veiller, 1943), *La batalla de Rusia* (Frank Capra y Anatole Litvak, Frank Capra y Anthony Veiller 1943), *Divide y conquistarás* (Frank Capra y Anatole

formas de mejorar la combinación de música y cine” (Fig. 11.21)¹⁴¹⁴. De ello sacó no solo experiencia profesional, sino multitud de conocimientos sobre el cine bélico que luego podría emplear en sus películas. *Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson, 1961) es el ejemplo más claro, pero no el único: *Cease fire!* (Owen Crump, 1953), *Hombres de infantería* (Richard Brooks, 1953) o *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963), además de westerns como *Drums in the Deep South*, *El último baluarte*, *Retaguardia* y *El Álamo*, son en parte producto, directa o indirectamente, de aquellos años.

De ello daba fe el mismo John Huston en una carta dirigida al productor Lester Cowan, en la cual le instaba a contratar a Tiomkin para su próxima película, *G.I Joe*, dándole las siguientes razones: “En los últimos tres años él ha trabajado casi exclusivamente en películas bélicas. Debido a la especial importancia que los efectos de sonido tienen en este tipo de películas, componer para ellas requiere una técnica igualmente especial, lo cual Tiomkin posee en abundancia”¹⁴¹⁵.



Figura 11.22: Desfile de la caballería en *El último baluarte* (1952) antes de partir hacia una nueva misión. A la izquierda podemos ver una banda militar tocando el tema principal.

Litvak, 1943), *Conoce a tu aliado: Inglaterra* (Robert Stevenson, 1943), *The nazi's strike* (Frank Capra y Anatole Litvak, 1943), *Substitution and conversion* (producido por U.S. War Department, 1943), *La batalla de China* (Frank Capra y Anatole litvak, 1944), *El soldado negro* (Stuart Heisler, 1944), *Victoria en Túnez* (Frank Capra, Hugh Stewart y John Huston, 1944), *Here is Germany* (Frank Capra, 1945), *Let there be light* (John Huston, 1945), *Operation Titanic* (Cortometraje producido por U.S. War Department, 1945), *San Pietro* (John Huston, 1945), *Two down and one to go* (Frank Capra, 1945) y *Wars comes to America* (Frank Capra y Anatole Litvak, 1945).

¹⁴¹⁴ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 214.

¹⁴¹⁵ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Lester Cowan papers, H-miscellaneous, Box 30, f. 37. Letter from John Huston to Lester Cowan. Nov 3, 1944.

Cuando Tiomkin compone música para las batallas de este tipo de western, suele emplear ciertos recursos comunes:

1. Temas principales en estilo de marcha. Esto es, compases binarios o cuaternarios, e instrumentación típica de las bandas de marcha -tambores, cajas, cornetas, trombones, trompas...-. Los temas principales de *El último baluarte*¹⁴¹⁶, *Drums in the Deep South* y *Retaguardia*¹⁴¹⁷, son los ejemplos más claros. En la primera, incluso vemos a la banda tocando mientras la caballería sale del fuerte hacia su próxima misión (Fig. 11.22).



Figura 11.23: Un momento de la batalla entre el ejército y los indios de *Retaguardia* (1955).

2. Para los indios, adecuación a las convenciones, con predominio de la percusión y pérdida de importancia la melodía modal a favor de una mayor potencia y agitación en el ritmo. En *Canadian Pacific*, la percusión toma un protagonismo tan claro que llega a presentarse en solitario.

3. Alternancia de los temas de ambos bandos, y de las tonalidades mayores y menores, según se vaya desarrollando la batalla. No ocurre solo en las batallas del ejército contra los indios, sino también cuando es un ejército contra otro, como en *Drums in the Deep South*, donde “The battle hymn of the Republic” sirve de leitmotiv del ejército de la Unión, mientras que “Dixie land” hace lo propio con los confederados. O, en el caso de *El Álamo*, donde el “Degüello” acompaña las acciones de los

¹⁴¹⁶ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Bugles in the Afternoon, Music Box Bugles in the Afternoon. Conductor score.

¹⁴¹⁷ USC, Warner Bros. Archive, The Command, Box 189, f. 1712. Conductor score.
USC, Warner Bros. Archive, The Command, Box 189, f. 1912. Masters-Songs.

mexicanos, mientras que “The eyes of Texas” y “The ballad of the Alamo” hace lo propio con las de los texanos.

4. Predominio del *fortissimo*, no solo como indicador de fuerza y agresividad, sino para que se pueda distinguir la música por encima del fragor de la batalla.

5. Poco uso del silencio. Pese a que el ruido de las explosiones, cañonazos, tiros y caballos apenas deja escuchar la música, son pocos los casos en los que las batallas transcurren en silencio. Y es que, casualmente, los westerns encuadrados en este grupo son de los que mayor porcentaje de música presentan. Tan solo en *Drums in the Deep South* podemos encontrar algunas escenas significativas con diálogos y sin música. En cambio, en las películas puramente bélicas como *Cease Fire!* o *Los cañones de Navarone* muchas de las batallas suelen desarrollarse casi totalmente en silencio.

6. Coros, principalmente masculinos. Al final de *Drums in the Deep South*, acompañando la imagen de la montaña destruida y el texto alabando la unidad resultante de la guerra entre hermanos, suena el tema principal con un coro masculino, cuya finalidad es glorificar el significado de la contienda. Pero sin duda, los coros más emocionantes son los de *El Álamo*. La secuencia final en la que la señora Dickinson sale del fuerte con su hija lleva dos temas. El primero, “Tennessee babe” es interpretado por un coro femenino, mientras que el segundo, “The ballad of the Alamo”, combina ambas voces, femeninas y masculinas. Esta decisión está justificada en el simbolismo de las canciones. La primera, una canción que sus padres solían cantarle a la niña, representa el coraje de ambas mujeres, únicas supervivientes de la matanza, las cuales permanecen juntas pese haber perdido al cabeza de familia. Por su parte, la segunda ensalza la valentía del grupo: de esas mujeres que caminan con orgullo entre el ejército mexicano, de las que tuvieron que dejar a sus maridos y padres aun oliendo la muerte de cerca, y de todos esos combatientes que resistieron en la lucha por la libertad.

7. Canciones preexistentes dentro y fuera de la diégesis. Además de las ya comentadas -“The battle hymn of the Republic”, “Dixie land” y “The eyes of Texas”-, encontramos otras como “Molly Brannigan”, que cantaba aquel soldado ante su próxima muerte en *El último baluarte*.

8. Canciones originales para celebrar la victoria o para transmitir el estado psicológico y los efectos del conflicto en los personajes. Y es que, según Juan Manuel Conejo, la voz “adquiere un papel decisivo cuando se trata de reflejar el carácter heroico de un batallón o, por supuesto, de representar a toda una nación mediante el canto de un

himno o una marcha”¹⁴¹⁸. Tiomkin utilizará este recurso de forma magistral en *El Álamo*. Por un lado, “Tennessee babe” y “The ballad of The Alamo”, ensalzando el valor de supervivientes y caídos en la escena final (Figura 11.24). Y por otro, “The green leaves of summer”, expresando la melancolía y tristeza de los texanos la noche antes del ataque mexicano. Ésta última, cantada por un coro femenino, simboliza a todas esas mujeres que los caídos ya no volverán a ver: “It was so good to be young then/ To be close to the earth/ And to stand by your wife/ At the moment of birth”¹⁴¹⁹. Por su parte, y aunque no aparece en forma de canción en la película, el tema principal de *Retaguardia*, “Calvary march”, fue compuesto en forma de canción, dedicada “a la inmortal Caballería de los Estados Unidos”¹⁴²⁰.

Tanto “The ballad of The Alamo” como “Calvary march” están inspiradas en temas preexistentes en honor al valor y dedicación del ejército. En este caso, el “Toque de silencio” y el “Himno de la batalla de la República”, respectivamente¹⁴²¹.



Figura 11.24: Sue Dickinson, su hija Lisa y un esclavo negro, únicos supervivientes de El Álamo, pasando con la cabeza bien alta entre el ejército de Santa Anna, al son de “Tennessee babe” y “The ballad of the Alamo”.

Este empleo de las canciones en honor al valor también lo encontramos en las bandas sonoras bélicas de Tiomkin. Ejemplo de ello son: *Cease fire!*, donde la canción “Brothers in arms” es utilizada al modo de *Solo ante el peligro*, alabando la unión de los compañeros de armas; y en *Los cañones de Navarone*, donde el tema “The guns of Navarone” se alza como himno final, interpretado por un animoso coro masculino, ensalzando un más la victoria de los protagonistas. Un caso interesante, y que nos ayuda

¹⁴¹⁸ CONEJO, Juan Manuel: “La voz como instrumento...”, op. cit., p. 58.

¹⁴¹⁹ “Era bueno ser joven/ Estar cerca de la tierra/ Y estar junto a tu mujer/ En el momento de dar a luz”.

¹⁴²⁰ USC, Warner Bros. Archive, *The Command*, Box 189, f. 1912. Masters-songs. Véase el capítulo 7.

¹⁴²¹ Véase el capítulo 7.

a comprender el simbolismo de la voz humana en este tipo de películas es *55 días en Pekín*, película que guarda bastantes similitudes con la historia de *El Álamo*. En ella, Tiomkin utiliza el mismo inquietante silencio ante el inminente ataque, inserta un tema cuyos últimos acordes citan directamente “The ballad of the Alamo”, y la victoria final es celebrada con la canción principal. Sin embargo, en esta ocasión no hay coros. Su ausencia hace que la música se centre en mayor medida en el Mayor Matt Lewis (Charlton Heston) y la chica –a los que además acompaña la cámara-, que en la unión y alegría de los combatientes victoriosos, como es común en el cine bélico.

9. Uso del piano, grave y en en muchas ocasiones percusivo, en los momentos de mayor tensión. Un recurso que también utiliza en los duelos y que revela su dominio y su preferencia por el instrumento.

DUELOS			BATALLAS
CONFRONTACIONES	TIROTEOS	ESPECIALES	
<i>El forastero</i>	<i>Duelo de titanes</i>	<i>Solo ante el peligro</i>	<i>Drums in the deep South</i>
<i>Duelo al sol</i>	<i>La última bala</i>	<i>Los que no perdonan</i>	<i>El último baluarte</i>
<i>Río Rojo</i>	<i>Río Bravo</i>	<i>Ataque al carro blindado</i>	<i>Retaguardia</i>
<i>Ansiedad trágica</i>			<i>El álamo</i>
<i>El último tren de Gun Hill</i>			
<i>The Young land</i>			

Tabla 11.1: Clasificación de los duelos y batallas de los westerns de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

Aun siendo diferentes, las confrontaciones, tiroteos y batallas a los que puso música Tiomkin guardan elementos comunes en lo que a la música se refiere. En primer lugar, su esencia principalmente masculina deriva en una instrumentación generalmente asociada con este género: el viento metal y la percusión. Excepción a esta regla es el duelo final de *Río Rojo*, en el cual las cuerdas son las absolutas protagonistas. Una decisión, quizás, justificada en la mediación directa de la chica, Tess, en el conflicto entre Matt y Dunson. La percusión, además, es utilizada para generar tensión en detrimento de los típicos trémolos de cuerda, no por ello ausentes. Ambos recursos, instrumentación y percusión como generadora de tensión, son comunes a casi todos los westerns de todas las épocas. En segundo lugar, la alternancia de leitmotivs, ya en los duelos de uno contra uno, ya en las batallas multitudinarias. Este recurso ayuda al espectador a comprender mejor la situación y a los personajes. Y en tercer lugar, el uso del piano en los momentos de mayor tensión, una de las marcas estilísticas genuinas de Tiomkin. La época de producción, al estar contenida dentro de la misma década, entre 1950 y 1960 -excepto *Ataque al carro blindado*, que es de 1967-, no afecta de forma

significativa ni a las características formales ni a las musicales. Tampoco los directores y estudios parecen tener una influencia relevante. Tan solo el elemento subgénero influye definitivamente en algunos aspectos. Así, el western psicológico a la hora de la utilización de los leitmotifs, y el western épico en cuanto a su mayor carga musical.

**12. PROYECTOS POSIBLES, CAMBIOS, MODIFICACIONES,
ESCENAS ELIMINADAS Y CENSURA EN EE.UU Y ESPAÑA**

12.1. *Proyectos no realizados*

Como todo profesional del cine, Tiomkin tuvo que rechazar proyectos, dejar otros o conformarse con ser una opción más entre los posibles candidatos. En otras ocasiones, los problemas de producción y rodaje trajeron consigo cambios importantes que interfirieron de forma definitiva en el resultado musical de las películas en las que trabajó: un cambio de director, los caprichos de un productor o incluso las exigencias de un actor protagonista. Es interesante, a la vez que ilustrativo de su estilo y personalidad, imaginar cómo pudieron haber sido estos proyectos sin su intervención o si aquellos con los que trabajó hubieran sido otros.

Ya hemos visto cómo durante la producción de *Gigante* Tiomkin se vio obligado a rechazar varios proyectos¹⁴²², y que a partir de los sesenta la salud le impidió trabajar al ritmo que estaba acostumbrado. A ello se añade su carácter directo y controvertido, causa del abandono o rechazo de otros tantos trabajos. Entre los muchos proyectos que quedaron atrás se encuentran películas tan interesantes de musicar como una versión de la historia de Marco Polo que finalmente quedó en el papel¹⁴²³; *Sodoma y Gomorra* (Robert Aldrich, 1962), rechazada por el mismo compositor al no creer en la

¹⁴²² AMPAS, Margaret Herrick Library., Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 642. Telegram from Ray Heindorf to J. L. Warner. Jan 4, 1956.

¹⁴²³ “The magnificent adventure of the abandoned Marco Polo”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, February, 2016. <http://www.dimitritiomkin.com/11124/february-2016-the-magnificent-adventure-of-the-abandoned-marco-polo/> (Consultada el 15/04/2017).

historia¹⁴²⁴; una versión moderna de los Diez Mandamientos titulada *Thou shalt not!*, sobre la cual Tiomkin hablaba en los siguientes términos: “Todos los segmentos son aplicaciones modernas de las Leyes dadas por Moisés en el Monte Sinaí. Por supuesto, la música jugará un gran papel”¹⁴²⁵; o una cuarta colaboración con Hitchcock en *Cortina rasgada* (1964), lo cual deja intuir una nota escrita a mano por el mismo Tiomkin en la que le decía al maestro, sin tapujos: “Entiendo que ningún compositor establecido para tu película quiera asociarse contigo otra vez, como siempre”¹⁴²⁶. ¿Cuántos westerns pudieron ser y no fueron, y cuántos fueron y pudieron no ser?

12.1.1. *Río Rojo* (Howard Hawks, 1948)

Una de las partituras esenciales de Tiomkin -no solo en el western- pudo caer en las manos de Aaron Copland. El compositor americano acababa de ganar el Pulitzer por “Appalachian spring” y sus tres únicas partituras para el cine –*De ratones y hombres* (Lewis Milestone, 1939), *Sinfonía de la vida* (Sam Wood, 1940) y *La estrella del norte* (Lewis Milestone, 1943)- habían sido nominadas al Oscar. En tiempos difíciles, además, su música estaba considerada casi un himno nacional, un canto que llamaba a la unión y el patriotismo, a la recuperación de los valores puramente americanos. No es extraño, entonces, que sus notas acompañaran los relatos de John Steinbeck, otro artista americano donde los haya: “Aquí hay un tema americano”, afirmaba Copland de la película *De ratones y hombres*, “de un gran escritor americano, demandando una música apropiada”¹⁴²⁷.

Tampoco es de extrañar que su nombre fuera sugerido como compositor de *Río Rojo*, una de las películas que mejor retratan la historia del Oeste americano. Sin embargo, Tiomkin estuvo en la lista de Hawks desde el principio¹⁴²⁸. ¿La razón? Ya había trabajado con él en *Solo solo ángeles tienen alas* (1939). Vistos los buenos resultados y la buena relación entre ambos –confirmada posteriormente con otras cuatro películas-, además de su magnífica partitura para *Duelo al sol*, era una buena opción. A

¹⁴²⁴ ALDRICH, Robert y ARNOLD, Edwin T: *Robert Aldrich...*, op. cit., p. 18.

¹⁴²⁵ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. PARSONS, Louella: “Commandments set to music”. Los Angeles Herald Examiner, Jul 30, 1964, (s.p.).

¹⁴²⁶ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Alfred Hitchcock papers, TORN CURTAIN - music, Box 78, f. 900. Note from Dimitri Tiomkin to Alfred Hitchcock, (s.f.).

¹⁴²⁷ Citado por POLLACK, Howard: *Aaron Copland: the life and work of an uncommon man*. University of Illinois Press, Urbana, 2000, p. 340.

¹⁴²⁸ KALINAK, Kathryn: “Scoring the West...”, op. cit., p. 157.

ello hay que sumar los gustos musicales de Hawks, los cuales no casaban con la modernidad asociada, entre otros compositores, a un Copland que afirmaba que su música resultaba extraña y disonante en el ambiente de Hollywood¹⁴²⁹. Si a eso añadimos las declaraciones de Hawks acerca de la música clásica contemporánea: “No escucho nada de esa nueva música. Me voy de la habitación cuando Gregg (Hawks) toca alguna de esas cosas”¹⁴³⁰, la decisión estaba clara, y fue acertada: la música de Tiomkin fue todo un éxito. Pero, ¿y si el elegido hubiera sido Copland?

A pesar de que muchos autores hablan de la influencia de Copland en la música de Tiomkin para *Río Rojo*, el estilo y pensamiento de ambos compositores, como bien comentamos en el primer capítulo, eran diferentes. La libertad que dejó Hawks a Tiomkin no habría cambiado de ser Copland el encargado de la banda sonora. Un Copland que estaba acostumbrado a la libertad creativa de la música de concierto y a quien Lewis Milestone y Sam Wood le habían dejado hacer, la hubiera exigido. Desde esa posición, y sabiendo su rechazo del leitmotiv, habría buscado un tema principal que fuera evolucionando conforme lo hicieran los sueños de estos dos vaqueros. Que fuera avanzando conforme lo hacía el ganado. Sería este un tema pausado y lento, como los pasos de miles de reses. Un tema luminoso, como las grandes praderas, con una construcción armónica simple y una sección de cuerdas en la que los agudos serían los protagonistas, acompañados del sonido delicado del viento madera, y la majestuosidad de las trompas en los momentos cumbre. Sin coros. Habría habido, quizás, un poco más de ese 48% de silencio que presenta la banda sonora de Tiomkin¹⁴³¹. Habría sido una música cuya definición podría ser similar a la que más tarde haría Bosley Crowther en *The New York Times* sobre su trabajo en *El pony rojo* (Lewis Milestone, 1949): “llena de nostalgia, caza los momentos de tensión y eleva el potencial emocional de las escenas más emotivas”¹⁴³².

Esta continuidad en el desarrollo que habría aportado un gran tema principal, perdería la complejidad del juego de temas de Tiomkin. Y lo que es más importante, nunca hubiera existido “Settle down”, esa canción de letra ininteligible, cantada al inicio

¹⁴²⁹ “Para algunos en Hollywood, mi música era extraña, austera y disonante, para otros habla con una nueva mordacidad y claridad”. Citado por POLLACK, Howard: *Aaron Copland...*, op. cit., 342.

¹⁴³⁰ Citado por BREIVOLD, Scott: *Howard Hawks...*, op. cit., p. 181.

¹⁴³¹ “Personalmente, me gusta utilizar la música con moderación, reservándola para los momentos absolutamente esenciales”. Citado por POLLACK, Howard: *Aaron Copland...*, op. cit., 342.

¹⁴³² CROWTHER, Bosley: “THE SCREEN IN REVIEW; 'Red Pony,' Based on Steinbeck Novel, New Bill at Mayfair -- Mitchum, Loy in Cast”. *The New York Times*, March 9, 1949. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=980CEED71F38E23BBC4153DFB5668382659EDE> (Consultada el 10/05/2016).

por un potente coro masculino. Y sin esta, recuérdese, habríamos perdido una de las escenas más icónicas del western clásico: Dean Martin, Ricky Nelson, Walter Brennan y “My rifle, my pony and me”.

12.1.2. *Gigante* (George Stevens, 1956)

Tras el éxito de *Raíces profundas*¹⁴³³, George Stevens no pudo más que pensar en Victor Young para su siguiente western. Así lo atestigua una carta de Joe McLaughlin al departamento musical de Warner Bros. durante la producción de *Gigante*, en la que se comparan los sueldos de diversos trabajos de Young y Tiomkin¹⁴³⁴.

Con Young, *Gigante* también habría sido un gran western y una gran película. Entre los compositores americanos, el estilo de Victor Young es el más cercano a Tiomkin. Había trabajado, además, en multitud de westerns y películas épicas, algo necesario para retratar la grandeza que requería esta producción. Sabía captar la sensibilidad, el romance y el drama de forma excepcional, ya sea como música incidental o en forma de canción, elementos imprescindibles para tratar una larga y épica historia de amor. Y su profesionalidad, carácter tranquilo y amable, unidos a su experiencia con exigentes directores como Cecil B. DeMille, le convertían en el perfecto candidato para trabajar con Stevens¹⁴³⁵. La inolvidable –guste o no- melodía de *Raíces profundas* lo atestigua.

12.1.3. *Horizontes de grandeza* (William Wyler, 1957)

¹⁴³³ Tal fue el éxito, que el autor de la novela en la que estaba basada la historia, Jack Schaefer, contactó con Stevens años después para que adaptara otra de sus historias, *Monte Walsh*. Según el escritor, *Raíces profundas* fue la mejor adaptación de su obra, sintiéndose avergonzado del resto. AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, Miscellaneous - submissions (correspondence), Box 290, f. 3375. Letter from Jack Scheffer to George Stevens. Mar 2, 1967.

¹⁴³⁴ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Letter from Joe McLaughlin to Musical Department. Mar 23, 1955.

¹⁴³⁵ En cuanto a sus trabajos con DeMille, Luis Miguel Carmona comenta: “Es cierto que siempre estuvo condicionado a que sus armonías no eclipsasen en ningún instante las imágenes del director, pero también es verdad que supo aclimatarse a ello con gran estilo y profesionalidad. Cuando le decían que parte de su score iba a ser desechado en beneficio de los diálogos, él aceptaba; si tenía que adaptar temas tradicionales, no tenía ningún problema; y si para El mayor espectáculo del mundo (1952) la idea era utilizar las típicas marchas del circo [...] lo hizo sin rechistar. Quizás no tuvo la libertad de otros muchos músicos de la época, pero sabía lo que tenía que hacer para contentar al genio incontinente de Cecil B. DeMille... y eso no era nada sencillo”. Citado por CARMONA, Luis Miguel: *Música & cine. Las grandes colaboraciones entre director y compositor*. T&B Editores, Madrid, 2012, pp. 323-324.

Uno de los westerns que cambiaría el rumbo de la música cinematográfica del género, alzándose sobre el estilo Tiomkin para colocarse como nuevo referente, pudo recaer en las manos del ucraniano. La única documentación al respecto es una carta de Jerome Moross a su esposa en la que menciona su nombre en relación con el proceso de selección del compositor¹⁴³⁶. Pero el exceso de trabajo en aquel momento -venía de hacer *Duelo de titanes*, *El último tren de Gun Hill*, *La última bala*, *Search for Paradise* y *Viento salvaje*, estaba trabajando en *El viejo y el mar*, y tenía las miras puestas en *The Young land*, *Río Bravo* y la televisiva *Rawhide*- le hubieran impedido, o le impidieron, aceptar proyecto¹⁴³⁷. Teniendo en cuenta que el primer candidato fue Aaron Copland¹⁴³⁸, y que el elegido fue finalmente Jerome Moross, amigo de Copland y Burl Ives e íntimo de Bernard Herrmann, puede concluirse que los tiros no apuntaban hacia Tiomkin, pese a que los dos westerns anteriores del director habían sido musicados por él, siendo el último -*La gran prueba*- tremendamente exitoso en el aspecto musical.

En todo caso, es posible imaginar cómo habría sido *Horizontes de Grandeza* con la música de Tiomkin. Todas las películas de esa época llevaron una *title song*¹⁴³⁹. El argumento de esta película era, además, perfecto para una banda sonora basada en una canción. Para la cual -al igual que para el resto de la música- Tiomkin, vistos sus antecedentes, no habría acudido a la sección de cuerdas en la misma medida en que lo hizo Moross, ni con la misma tesitura, optando por dar un mayor protagonismo a los metales. Así mismo, sus inicios normalmente tranquilos -tanto en cuestión de volumen como de ritmo- habrían dado a la película una primera impresión muy diferente al gran tema en *fortissimo* de Moross, y al veloz motivo -una velocidad que se mantendrán en muchos de los temas- a base de grupos de semicorcheas que simulan la rapidez de las ruedas de la diligencia que vemos en primer plano (Fig. 12.1). Una secuencia de inicio con planos similares tuvo que musicar Tiomkin casi diez años después en *Ataque al carro blindado*, en la que a un comienzo tranquilo ante la visión panorámica del paisaje le seguía una canción. Pero teniendo en cuenta las intenciones de Wyler, quien propuso

¹⁴³⁶ En dicha correspondencia afirma: “He escuchado que están negociando con Aaron Copland. Entones escuché que había rechazado y que iban tras Tiomkin, quien está bastante ocupado por un tiempo”. Citado por WHITMER, Mariana: *Jerome Moross's...*, op. cit., p. 72.

¹⁴³⁷ Ibidem, pp. 71-72.

¹⁴³⁸ Copland rechazó la oferta por temor a volver a repetirse de nuevo componiendo música para un western. Véase WHITMER, Mariana: *Jerome Moross's...*, op. cit., p. 72.

¹⁴³⁹ Las que finalmente no la llevaron, como *El Viejo y el mar* y *El último tren de Gun Hill*, fueron inicialmente compuestas como tal, e incluso se pensó en el vocalista -mujeres afroamericanas en ambas ocasiones: Mahalia Jackson y Kitty White, respectivamente-.

como *temp track* la música de *Duelo al sol*¹⁴⁴⁰, Tiomkin podría haber acudido, mejor que nadie, no solo al tono épico de aquella, sino al que pronto vendría desarrollando en sus trabajos de la década de los sesenta.

En contra de la tendencia de Moross de escribir demasiada música, Tiomkin se habría amoldado a las necesidades y al tiempo disponible, mucho menor que el que disfrutaba un Jerome Moross apenas en los inicios de su carrera como compositor cinematográfico¹⁴⁴¹. Su música, pues, habría sido menos extensa. Prueba de ello son los porcentajes de sus dos westerns con Wyler (51.90% y 51.15%) y que, exceptuando *The Young land* y *El Álamo*, entre 1957 y 1961, sus películas experimentan un aumento progresivo del porcentaje del silencio¹⁴⁴². Incluso habría sido más del gusto del editor Robert Swink, al que entusiasmaban los efectos de sonido y el *Mickey-Mousing*, recursos que Moross se negaba en rotundo a utilizar¹⁴⁴³.



Figura 12.1: Fotogramas de las secuencias de inicio de *Ataque al carro blindado* (1967) y *Horizontes de grandeza* (1958).

¹⁴⁴⁰ WHITMER, Mariana: *Jerome Moross's...*, op. cit., pp. 72 y 76.

¹⁴⁴¹ Aunque había trabajado como orquestador para compositores como Aaron Copland, apenas había compuesto música para cinco películas: *Close-up* (Jack Donohue, 1948), *When I grown up* (Michael Kanin, 1951), *La ciudad cautiva* (Robert Wise, 1952), *Costa de tiburones* (Jerry Hopper, 1956) y *El rebelde orgulloso* (Michael Curtiz, 1958).

¹⁴⁴² Datos obtenidos por la autora.

¹⁴⁴³ WHITMER, Mariana: *Jerome Moross's...*, op. cit., p. 77.

De haber aceptado Tiomkin este trabajo, la historia de la música del western habría sido diferente. El punto de inflexión en la evolución de la misma habría surgido dos años más tarde de lo acontecido, con la partitura de Elmer Bernstein para *Los siete magníficos*, convirtiéndose este en un referente en solitario. La carrera de Moross no habría sido la misma sin esa única nominación al Oscar¹⁴⁴⁴, ni su nombre habría pasado a la historia del cine con tanta relevancia, pues su excelente composición para el peculiar western *El valle de Gwangy* (Jim O'Connolly, 1969)¹⁴⁴⁵, ni tan siquiera es hoy valorada en su justa medida dentro de la historia del género. Moross moriría en 1983, contrariado con la industria de Hollywood, de la cual se retiró el mismo año de *El valle de Gwangi*, desilusionado.

12.1.4. *Los siete magníficos* (John Sturges, 1960)

Otra de las películas clave del género, también en lo correspondiente a la música, tuvo a Tiomkin como principal candidato, seguido de nuevo por Copland, Alex North y el joven compositor Elmer Bernstein¹⁴⁴⁶. John Sturges, que ya había trabajado con Tiomkin en tres ocasiones con gran fortuna –*El viejo y el mar*, *Duelo de titanes* y *El último tren de Gun Hill*–, lo contemplaba como primera elección, pero la opción de una nueva *title song* no le convenía. Además, durante 1960 Tiomkin redujo la carga de trabajo debido a problemas de salud. Copland fue solo una posibilidad, mientras que Alex North no se adaptaba a su estilo de trabajo¹⁴⁴⁷. Bernstein se prestaba a la perfección. Su estilo cercano a la americana, su pasión por la música tradicional y su amor por el género del Oeste¹⁴⁴⁸, lo convertían en un candidato perfecto, cuya juventud

¹⁴⁴⁴ En dicha gala tuvo que enfrentarse precisamente a Tiomkin, quien se proclamó ganador con la música de *El viejo y el mar*. Al respecto, Moross declararía contrariado: “Él hizo campaña, organizó fiestas y ese tipo de cosas”. Citado por WHITMER, Mariana: *Jerome Moross's...*, op. cit., p. xv.

¹⁴⁴⁵ Donde un empresario circense, buscando un caballo en miniatura que levante su espectáculo, encuentra un dinosaurio.

¹⁴⁴⁶ Elmer Bernstein compuso su primera banda Sonora en 1951, para la película sobre fútbol americano *Saturday's hero* (David Miller). Su primera inclusión en el western llegaría en 1957 con *Cenizas de odio* (Hall Bartlett y Jules Bricken) y *Cazador de forajidos* (Anthony Mann, 1957); al año siguiente compondría la banda sonora de *Más rápido que el viento* (Robert Parrish), última incursión en el género hasta *Los siete magníficos*. Hasta esa fecha, veintiocho películas llevaron música suya. Entre ellas, *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, 1955), que supuso su primera nominación al Oscar, y *Los diez mandamientos* (Cecil B DeMille, 1956).

¹⁴⁴⁷ HANNAN, Brian: *The making of...*, op. cit., p. 122.

¹⁴⁴⁸ “*Los siete magníficos* fue una motivación para mí [...] Me encanta el western [...] dirigidos a un especial tipo de americana que empezó con Aaron (Copland). En mis inicios pasé mucho tiempo estudiando música tradicional americana. Era como descubrir un mundo mágico [...] es parte de mi herencia musical”. Citado por HANNAN, Brian: *The making of...*, op. cit., p. 123.

podía traer un aire nuevo, como lo hiciera Jerome Moross dos años antes con *Horizontes de grandeza*.

Pero ¿y si John Sturges hubiera elegido su primera opción? Tendríamos una nueva banda sonora basada en una canción -¿quizás una nueva aventura del trío Tiomkin-Washington-Laine?-, cuya melodía habría seguido las peripecias de estos siete intrépidos vaqueros, de la misma forma que lo hace el tema principal de Elmer Bernstein. Pero, al contrario que él, quizás no habría compuesto un contratema, sino que habría utilizado uno de los fragmentos de la canción para hacer referencia al personaje de Calvera (Eli Wallach). Aunque tras *El último tren de Gun Hill*, Tiomkin no volvió a componer una banda sonora monotemática para el western, sí lo hizo para películas como *Ciudad sin piedad* (Gottfried Reinhardt, 1961) y, con variantes, en *Viento salvaje* (George Cukor, 1957).

Esta película le habría ofrecido la oportunidad de incluir un tema de sabor mexicano, un estilo musical con el que ya había experimentado en *Soplo salvaje*, *La pelirroja indómita*, *Río Bravo* o *The young land*. El flautín de Bernstein podría haber sido una opción. Así lo podemos comprobar en la secuencia del encuentro con la chica mexicana en *Ataque al carro blindado*, pero otros instrumentos como la guitarra, el violín y la marimba habrían añadido color. La trompeta ería imprescindible, pero su uso habría sido diferente al de Bernstein, quien la utilizo al estilo mariachi para transmitir la valentía de los campesinos. Tiomkin podría haber optado por algo más solemne e intimidante, por un solo en el que quizás, y como adelanto a *El Álamo*, habría citado el “Degüello” que compusiera para *Río Bravo*. En lugar de la valentía, la trompeta habría transmitido el miedo.

La opción de tomar como inspiración la fuente de la historia, *Los siete samuráis* (Akira Kurosawa, 1954) y la música que para ella compuso el japonés Fumio Hayasaka, no parece factible. Primeramente, porque Tiomkin nunca copió a otro compositor. Y en segundo lugar, porque pese a la influencia dramática y formal de la película, la música no tuvo repercusión sobre ninguno de los remakes posteriores, los cuales bebieron, sin embargo, de Bernstein¹⁴⁴⁹. ¿Habría ocurrido lo mismo con la banda sonora de Tiomkin? ¿Habrían recurrido los remakes posteriores de la historia de Kurosawa a su música? Si se hubiera tratado de una canción, James Horner, quien compusiera la música de *Los siete magníficos del espacio* (Jimmy T. Murakami, 1980) y justo antes de morir la del

¹⁴⁴⁹ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Del Japón Feudal...”, op. cit., p. 164.

remake de *Los siete magníficos* (Antoine Fuqua, 2016); o Randy Newman, que hiciera lo propio con *Bichos, una aventura en miniatura* (John Lasseter y Andrew Stanton, 1998), difícilmente habrían recurrido a Tiomkin. El primero porque se encontraba en la estela de la resurrección del sinfonismo que había comenzado John Williams, y ni tan siquiera en el remake siguió a Bernstein, que es actualmente la referencia indiscutible. Y el segundo, porque el apellido Newman y la tradición americana habrían tirado de él. Aunque este último, especialista en canciones -*Bichos*, de hecho, la lleva-, podría haber contemplado alguna que otra cita.

Nunca sabremos el éxito que hubiera tenido *Los siete magníficos* sin la música de Elmer Bernstein. El cansancio general de un estilo, el de Tiomkin, que empezaba a quedar desfasado, podría haber repercutido de forma negativa en ella. O quizás, una buena canción como las compuestas para *El Álamo* habría llevado su música a las nominaciones de los Oscar -como lo hizo Bernstein-, haciendo doblete junto a la música del filme de John Wayne. Por su arte, el compositor americano no se habría convertido en el referente principal del western a partir de entonces, dejando ese papel a Jerome Moross y alargando un poco más la estela de Tiomkin. Tantísimas películas que sintieron su influencia, no solo entonces, sino de forma rotunda en el western a partir de los años ochenta (Bruce Broughton a la cabeza), habrían bebido directamente de Copland, o del ya citado Moross. Y, un último e inquietante interrogante ¿Habría existido el hombre Marlboro tal como lo conocemos?¹⁴⁵⁰.

12.1.5. *La conquista del Oeste* (Henry Hathaway, John Ford, George Marshall y Richard Thorpe, 1962)

Tiomkin fue la primera opción para componer la música del western épico por excelencia, pero problemas de salud relacionados con la vista le hicieron rechazar el proyecto¹⁴⁵¹. La conquista de Oeste habría sido una oportunidad perfecta para practicar el estilo épico que inauguró con *El Álamo* y que puliría en los años siguientes con las producciones de Samuel Bronston.

Con o sin Tiomkin, la música de *La conquista del Oeste* debe mucho al compositor ucraniano. No en vano, la banda sonora contiene varias canciones: Alfred

¹⁴⁵⁰ El anuncio de la marca de cigarrillos Marlboro llevó la música de *Los siete magníficos* como tema durante muchas décadas impulsando la eterna fama de la música de Berstein. Véase HANNAN, Brian: *The making of...*, op. cit., p. 212.

¹⁴⁵¹ MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody...*, op. cit., p. 302; REID, John Howard: *Best western movies: winning pictures, favorite films and Hollywood B entries*. Lulu.com, Morrisville, 2006, p. 81.

Newman compuso el tema principal, “How the West was won”, a modo de canción; durante los créditos iniciales, en la obertura y el entreacto se escuchan varias canciones compuestas por Newman y por Robert Emmett Dolan; y el filme concluye con la canción “Home in the Meadow”, arreglo del mismo Dolan de una melodía del siglo dieciséis, que además era cantada por los protagonistas (Debbie Reynolds, George Peppard y Carolyn Jones) en varios momentos de la película. Si Tiomkin hubiera escrito la música, las canciones, pues, estarían aseguradas. La diferencia principal estaría en la música incidental, pues la fuente principal de Newman fue Aaron Copland.

12.1.6. *Una bala para el diablo* (Burt Kennedy, 1967)

En 1963 Tiomkin firmó un contrato con Metro Goldwyn Mayer por dos películas. La primera de ellas fue *36 horas* (George Seaton, 1965). El segundo debía ser *Una bala para el diablo*, un western para televisión dirigido por Burt Kennedy -con quien el mismo año trabajaría en *Ataque al carro blindado-* y protagonizado por Henry Fonda¹⁴⁵².

Tiomkin comenzó a trabajar en la música el 23 de septiembre de 1966, en un contrato que debía durar seis semanas. Pero el 7 de octubre, por mutuo acuerdo, fue liberado de sus obligaciones para con el estudio. Saul N. Rittenberg, cabeza del departamento legal de MGM, y Robert Weitmar, vicepresidente a cargo de la producción de MGM, le comunicaron lo siguiente: “Se entiende que no será pagada ninguna compensación por el tiempo que has trabajado en UNA BALA PARA EL DIABLO ni por ninguna de las ideas y sugerencias que has dado para la película”¹⁴⁵³. Finalmente, el compositor de la música fue Harry Sukman.

Así pues, el que hubiera sido el western número veintisiete de la filmografía de Tiomkin, quedó resumido en tres líneas. Si bien, tres líneas que hablan de trabajo e implicación, y de un compositor que no se limita tan solo a obedecer órdenes, sino que propone y sugiere.

¿Cuáles fueron esas sugerencias? ¿Quizás otra canción? Un western al estilo clásico sobre un extraño que aterroriza a una pequeña ciudad se hubiera dado a la

¹⁴⁵² “Welcome to Hard Times”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, July 2015. <http://www.dimitritiomkin.com/10850/july-2015-welcome-to-hard-times/> (Consultada el 15/04/2017).

¹⁴⁵³ Ibidem.

perfección. Y teniendo en cuenta que en el anterior western de Burt Kennedy había recurrido a ella con satisfacción por parte de aquel¹⁴⁵⁴, ¿Por qué no repetir el sistema?

12.1.7. *El oro de Mackenna* (J. Lee Thompson, 1969)

El oro de Mackenna supuso la única experiencia de Tiomkin como productor en el western (Fig. 12.2), y hubiera sido la última como compositor en el género tras *Ataque al carro blindado*, añadiendo una película más a su filmografía antes de su despedida del cine en Rusia. Inicialmente, la música iba a llevar su nombre. Así lo anunciaba la revista *Billboard* del 9 de diciembre de 1967¹⁴⁵⁵. Sin embargo, el encargo recayó finalmente en el multifacético Quincy Jones¹⁴⁵⁶, noticia que adelantaba la misma revista en el número del 8 de junio de 1968¹⁴⁵⁷.

Tiomkin, que ya había trabajado con el director J. Lee Thompson en *Los cañones de Navarone*, consiguiendo una nominación al Oscar y un Globo de Oro, y que tenía una especial relación de amistad con Carl Foreman¹⁴⁵⁸, coproductor junto a él de la película, era la opción más clara. Más aun cuando él regentaba el cargo de productor. Incluso afirmaba que esta película era “una oportunidad para conservar mi dignidad y

¹⁴⁵⁴ Ya vimos las alabanzas del director a Tiomkin: “Su música empuja hacia delante tu película. Es maravilloso. No conozco otro compositor que haga eso”. Citado por JOYNER, C. Courtney: *The westerners...*, op. cit., pp. 139-140.

¹⁴⁵⁵ “Lloyd Leipzig (vicepresidente de las operaciones de Colgems Records en la Costa Este) también mantendrá relaciones con la firma matriz, Columbia Pictures, la cual se encuentra trabajando en el musical de Lionel Bart *Oliver*, musicado por Johnny Green, *A sangre fría*, con música de Quincy Jones, y *El oro de Mackenna*, con música de Dimitri Tiomkin. Habrá álbumes de las tres películas”. Véase “Colgems Maps total expansion based on successful pasties”. *Billboard*, December 9, 1967, p. 3.

¹⁴⁵⁶ Quincy Jones (1933-) acumula en su persona numerosas facetas musicales: compositor, cantante, arreglista, director y productor. Formado en bandas de jazz, y habiendo estudiado posteriormente en París con Nadia Boulanger, es un músico ecléctico, capaz de fundir estilos tan dispares como el jazz, pop, hip hop, blues, swing, música africana, música brasileña, música clásica, rock, etc. Fue uno de los primeros afroamericanos en componer para el cine, y el primero en ser nominado a un Oscar, y por partida doble el mismo año: por la canción “The eyes of love” de *Banning* (Ron Winston, 1967) y por la banda sonora de *A sangre fría* (Richard Brooks, 1967). En su haber, treintatres bandas sonoras, siendo la última de ellas *El color púrpura* (Steven Spielberg, 1985). Véase HISCHEK, Thomas S: *The encyclopedia...*, op. cit., p. 375.

¹⁴⁵⁷ “Quincy Jones, aquí para trabajar en la partitura de su decimocuarta película, *El oro de Mackenna* [...] Jones ha completado el tema principal de *El oro de Mackenna*, un western ambientado en 1870, protagonizado por Gregory Peck, Omar Shariff, Julie Newman, Lee Jacob, Eli Wallach y Raymond Masey, la letra es de Carl Foreman, quien produce la película con Dimitri Tiomkin. El tema, que suena a todo lo largo de la película, al estilo narrativo de comentario cínico de *La ingenua explosiva*, se titula “Old turkey buzzard”. Véase “Jones back to Hollywood after scoring a film in England”. *Billboard*, June 8, 1968, p. 48.

¹⁴⁵⁸ Fue él, precisamente, el que más apostó por él para la música de *Solo ante el peligro*: “Cuando me llegó el momento de producir y escribir mi propia película, *Solo ante el peligro*, no habría soñado con hacerla con ningún otro compositor”. Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 41.

decir lo que me gustaría hacer”¹⁴⁵⁹. Sin embargo, los tiempos estaban cambiando, y su estilo western hacía tiempo que había quedado anticuado –la música de *Ataque al carro blindado* fue el canto del cisne del mismo-, eclipsado por los americanos Moross y Bernstein, y por la moda impuesta desde Europa por Ennio Morricone. Tiomkin no se sentía cómodo con el rumbo que estaba tomando la música de cine, y hacía pocos años que había sufrido el rechazo de uno de sus directores fetiche, Howard Hawks, quien le sustituyó, con cuestionable delicadeza, por Henry Mancini en *¡Hatari!* (1962), y no contó con él para *El Dorado* (1966), western con el que hubiera cerrado el círculo que comenzó con *Río Rojo* y siguió con *Río de sangre* y *Río Bravo*¹⁴⁶⁰. Una nueva generación de compositores, entre los que se encontraba Quincy Jones, se estaba imponiendo.

Christopher Palmer proponía la siguiente reflexión:

“Tiomkin debió haber visto instintivamente que esta era una película hecha –enviada por Dios- para que él le pusiera música. Hubiera sido una apoteosis [...] Por desgracia, las condiciones político-prácticas intervinieron, y Quincy Jones compuso la música. El nuevo enfoque de Jones, cínico, pragmático, absolutamente opuesto a Tiomkin, e incluso anti-clásico, roba a la película el aura especial que Tiomkin, indudablemente, le habría suministrado. Para Jones, fue solo otro western”¹⁴⁶¹.

Como bien comenta Palmer, el estilo de ambos compositores es muy diferente. Quincy Jones pertenece a la generación de Henry Mancini, Lalo Schiffrin y Jerry Goldsmith, compositores que se formaron en el ambiente del nuevo arte americano de los cuarenta y cincuenta, ese que buscaba una identidad propia fuera de la tradición y los cánones europeos. Ellos supusieron el tránsito –que ya había comenzado con Elmer Bernstein y Alex North- hacia un nuevo modelo de música de cine, una música que

¹⁴⁵⁹ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. CHAMPLIN, Charles: “Tiomkin: Tovarich of cinema”. Los Angeles Times, Feb 19, 1967, (s.p.).

¹⁴⁶⁰ Véase el capítulo 5.

Para *El dorado*, Howard Hawks contrató a Nelson Riddle, un compositor que trabajó la mayor parte de su carrera en la televisión, y cuyos trabajos más conocidos hasta el momento eran *Li'l Abner* (Melvin Frank, 1959), *Can can* (Walter Lang, 1960) y *Cuatro Gángsters de Chicago* (Gordon Douglas, 1964), por los que consiguió una nominación al Oscar, y *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), pues la mayor parte del tiempo trabajó para la televisión.

¹⁴⁶¹ PALMER, Christopher: *The Composers...*, op. cit., p. 124.

aportaba nuevas dimensiones narrativas¹⁴⁶², y que terminaba de desahuciar la herencia postromántica europea, es decir, el sinfonismo clásico hollywoodiense. De esta forma, la música compuesta por Jones para *El oro de Mackenna* desecha los modelos anteriores y se adapta a unos nuevos tiempos, donde la innovación y el eclecticismo están a la vanguardia. Jones, famoso por su fusión de estilos, hace lo propio en esta partitura, con fragmentos de claro sabor jazzístico, dominados por el ritmo del contrabajo, temas de clara influencia morriconiana y una canción, “Old turkey buzzard”, que mezcla el pop, rock, ritmos latinoamericanos y el inconfundible sonido del spaghetti western. Por su parte, la letra de Carl Foreman también se aleja de las escritas por Ned Washington y Paul Francis Webster para Tiomkin. Llena de ironía, ya no transmite tensión psicológica ni expone las ideas principales del argumento de forma que puedan ser completadas con las imágenes, sino que comenta los acontecimientos con sorna y cierto toque de comedia, dejando por los suelos la figura de un antihéroe venido a menos, que ya es decir: “He sees men come, he sees men go / Crawling like ants on the rocks below/ The men will steal, the men will dream / And die for gold on the rocks below”¹⁴⁶³.

Old Turkey Buzzard, Old Turkey Buzzard
Flyin', Flyin' high,
He's just waiting
Buzzard just a-waiting
Waiting for something down below the dive
Old Buzzard knows that he can wait
Cause every mother's son has got a date,
A date with fate... With fate

He sees men come, he sees men go,
Crawling like ants on the rocks below
The men will steal, the men will dream
And die for gold on the rocks below
Gold, Gold, Gold, they just gotta have that gold
Gold, Gold, Gold, they'll do anything for gold.

¹⁴⁶² SERNA, David: “La caída de los estudios. Viejas orquestas y nuevos ritmos”. En AA.VV: *Tócala otra vez, Oscar. Un recorrido por la historia de la música de Hollywood a través de sus nominados y premiados*. Ilarion Ediciones, Madrid, 2011, p. 76.

¹⁴⁶³ “Ve a los hombre venir, ve a los hombres marcharse/ Arrastrándose como hormigas por las rocas/ Robarán, soñarán/ Y morirán por el oro de las rocas”.



Figura 12.2: Crédito como productor de Dimitri Tiomkin al inicio de *El oro de Mackenna* (1969).

Tiomkin nunca presentó la influencia italiana que, tras la llegada de la *Trilogía del dólar* a tierras estadounidenses, empezaba a causar furor entre los compositores cinematográficos. Ni tan siquiera en *Ataque al carro blindado*, estrenada en Estados Unidos cuatro meses después de *Por un puñado de dólares*¹⁴⁶⁴. Tampoco era tan ecléctico como Quincy Jones, aunque afirmaba poder adaptarse a cualquier estilo. Su música, tratándose además de un proyecto propio, habría sido más clásica. La película presenta todos los ingredientes de una gran historia del Oeste, dada a una gran música: buscadores de oro, indios, misterio, aventura, tensión, acción, locura... Con Tiomkin, el resultado habría sido totalmente diferente, más clásico y épico, como casi todo lo que hizo en los sesenta¹⁴⁶⁵, aunque en aquella época el western recorría otros caminos bien distintos. El único punto en común habría sido la inclusión de una canción, lo cual ya no era propiedad exclusiva del estilo Tiomkin, sino que empezaba a ser tendencia en el western europeo con, precisamente, el mismo carácter irónico y el mismo estilo ecléctico que la canción de Quincy Jones.

12.1.8. ¿Un western de Frank Capra?

“Siempre quise hacer un western. Finalmente escribí uno que pensé que sería un infierno de historia. Se titulaba *Westerward the women*, sobre

¹⁴⁶⁴ *Ataque al carro blindado* fue estrenada el 27 de mayo de 1967, mientras que *Por un puñado de dólares* lo hacía el 18 de enero del mismo año. http://www.imdb.com/?ref=mv_home (Consultada el 13/05/2016).

¹⁴⁶⁵ Tiomkin no se encontraba a gusto con el rumbo que estaba tomando la música, y comentaba, en 1966, que: “la música de cine está hoy en una situación estática”. Citado en ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man...*, op. cit., p. 51.

mujeres yendo hacia el Oeste y el efecto que tenía en ellas. Pero el estudio para el que trabajaba no tenía caballos. Así que le di la historia a William Wellman. Él la hizo para MGM. Me arrepiento de no haber sido capaz de hacer un western. Un hombre cabalgando por la pradera es poesía en movimiento”¹⁴⁶⁶.

El western del que habla Frank Capra es *Caravana de mujeres* (William Wellman, 1951), cuyo guion escribió Charles Schnee a partir de esta historia. Capra fue uno de los directores más respetados del Hollywood clásico, y el que elevó a Tiomkin a la condición de compositor estrella gracias a películas como *Horizontes perdidos* (1937) o *Caballero sin espada* (1939). Con él trabajó en numerosos proyectos. Además de las dos películas citadas: *Vive como quieras* (1938), *Juan Nadie* (1941), *¡Qué bello es vivir!* (1946) y varios documentales propagandísticos de la Segunda Guerra Mundial. Al director y al compositor les unía una gran amistad, fraguada no solo en los momentos de trabajo, sino en jornadas de piscina¹⁴⁶⁷, excursiones de pesca, comidas, etc. No hubiera sido extraño que Capra hubiera acudido a Tiomkin para musicar su western. Más aún después de su gran trabajo en *Duelo al sol y Río Rojo*, y de la capacidad que había demostrado en películas como *Caballero sin espada* para trabajar con canciones tradicionales americanas tan del gusto de Capra. Habría sido todo un acontecimiento.

El proyecto estuvo en la mente de Capra durante los años que siguieron a *Juan Nadie* (1941) y los documentales propagandísticos de la Segunda Guerra Mundial, como una opción posible antes de la realización de *¡Qué bello es vivir!* (1946)¹⁴⁶⁸. Director y compositor, por tanto, no habían roto aún su relación de amistad¹⁴⁶⁹. La colaboración Capra-Tiomkin, pues, hubiera sido posible, aunque no se conocen noticias al respecto.

¿Cómo podría haber sido la música? Conociendo el gusto americanista de Capra, la música que compuso Tiomkin para películas como *Caballero sin espada*, *Juan Nadie* y *¡Qué bello es vivir!*; y que tenía –además de muchas cosas en común cinematográfica

¹⁴⁶⁶ Citado por POAGE, Leland A: *Frank Capra: interviews*. University of Mississippi Press, Jackson, 2004, p. 177.

¹⁴⁶⁷ “Las piscinas eran centros de información donde te enterabas de las películas que estaban produciendo, qué estaba pasando en los estudios y otros chismes muy útiles”. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 179.

¹⁴⁶⁸ GIRONA, Ramón: *Frank...*, op. cit., p. 315.

¹⁴⁶⁹ Lo que tendría lugar durante la producción de *¡Qué bello es vivir!* aunque un año más tarde volvieron a tomar contacto. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 215-217.

y estéticamente hablando- una buena relación con John Ford¹⁴⁷⁰, podríamos habernos encontrado con una música llena de citas a canciones tradicionales entre las que, sin duda, se encontraría “Jeanie with the light brown hair”. Finalmente, la película de William Wellman -con quien Tiomkin trabajaría en 1954 en *Escrito en el cielo*, ganando su segundo Oscar a mejor banda sonora- corrió a cargo de Jeff Alexander, en el que fue su primer trabajo como compositor, aunque sin crédito asignado. Y es que la música no juega un rol importante en la película, en la que se enfatiza el sufrimiento agónico y la fuerza y valentía de las mujeres a través de un silencio demoledor. ¿Le hubiera dado Tiomkin la misma dureza a la historia con su música?



Figura 12.3: Un duro fotograma de *Caravana de mujeres* (William Wellman, 1951).

12.2. Cambios, modificaciones y escenas eliminadas

En muchas ocasiones, los cambios durante el proceso de producción influyen en el aspecto musical: desacuerdos, diferencias de opinión, discusiones y hasta peleas,

¹⁴⁷⁰ En 1919, Frank Capra trabajó como extra en el western de John Ford *The outcasts of Poker Flat*. El director preferido de John Ford era Frank Capra, quien opinaba que Ford era el rey de los directores. Ambos se encontraron en numerosas ocasiones en casa de Ford para charlar sobre cine. Incluso Ford parece que actuó como negro de la autobiografía de Capra *El nombre delante del título*. Véase DAVIS, Ronald L: *John Ford: Hollywood's old master*. University of Oklahoma Press, Norman, 1995, pp. 3 y 313; LEVY, Bill: *John Ford: a bio-bibliography*. Greenwood Press, Westport, 1998, p. 239.

abandonos, nuevas incorporaciones, exigencias y factores del contexto social, llámense censura, política, economía o cultura.

12.2.1. *El forastero* (William Wyler, 1940)

La postproducción de *El forastero* fue complicada debido a dos caprichos del productor Samuel Goldwyn, en un intento por superar el éxito *La Diligencia* (John Ford, 1938) y competir con United Artists. El primero de ellos, filmar en sepia, a lo cual Wyler se opuso rotundamente ante la posibilidad de perder realismo. El segundo, contratar a Alfred Newman para que reescribiera y arreglara algunos de los temas de Tiomkin con los que el productor no estaba muy satisfecho¹⁴⁷¹. Wyler no transigió con la fotografía, pero Newman se hizo cargo de los arreglos musicales.

Era el primer western de Tiomkin. Lo más cercano al género que había hecho era *Lobos del Norte*. No había referencias fiables de un compositor que ni siquiera era americano, mientras que Alfred Newman, americano él, había compuesto para el género. Incluso había sido nominado al Oscar por la partitura de *El Vaquero y la Dama* (H.C. Potter, 1938), producida precisamente por Samuel Goldwyn, el hombre que le abrió las puertas del éxito y que le encargaría los arreglos musicales de numerosas películas¹⁴⁷². A esto hay que añadir que Newman no era ningún desconocido para Wyler, para quien ya había compuesto la música de *Rivales* (1936), *Esos tres* (1936), *Desengaño* (1936), *Callejón sin salida* (1937) y *Cumbres borrascosas* (1939), todas, curiosamente, con Samuel Goldwyn como productor. Ante esta situación, el productor lo tenía claro. Si no le gustaba la música, su hombre de confianza lo arreglaría.

El resultado final ya lo sabemos: una partitura compartida donde ya se advierte el estilo futuro de Tiomkin en el western –el uso de la región grave del piano para crear tensión, o el del tema “Bufalo skinnners” en asociación a los colonos-. Aunque la partitura inicial presentada por Tiomkin debía diferir de los arreglos de su compañero, ya que sus estilos son bien distintos.

¹⁴⁷¹ MILLER, Gabriel: *William Wyler: The Life and Films of Hollywood's most celebrated director*. University Press of Kentucky, Kentucky, 2013, p.172.

¹⁴⁷² Goldwyn conoció a Newman mientras este último trabajaba en la producción de Joseph Schenck *Arriégalo todo para alcanzar la luna* (Edmund Goulding, 1930). Quedó tan impresionado con sus habilidades que enseguida lo recomendó a otros productores, y durante mucho tiempo trabajó como arreglista y compositor de sus producciones. Véase COURRIER, Kevin: *Randy Newman*..., op. cit., p. 202.

Además de la intervención de Alfred Newman, en *El forastero* se dieron varias circunstancias que pudieron influir en la música. Ejemplo de ello es el empeño de Gary Cooper por copar un mayor protagonismo en detrimento del personaje del juez Roy Bean. Tras varias discusiones con Samuel Goldwyn, finalmente consiguió que se modificara el guion, convirtiendo su personaje en el más importante de la historia¹⁴⁷³. Este cambio pudo haber causado la ausencia de un tema específico para Roy Bean, que sí lleva, sin embargo, el personaje de Gary Cooper.

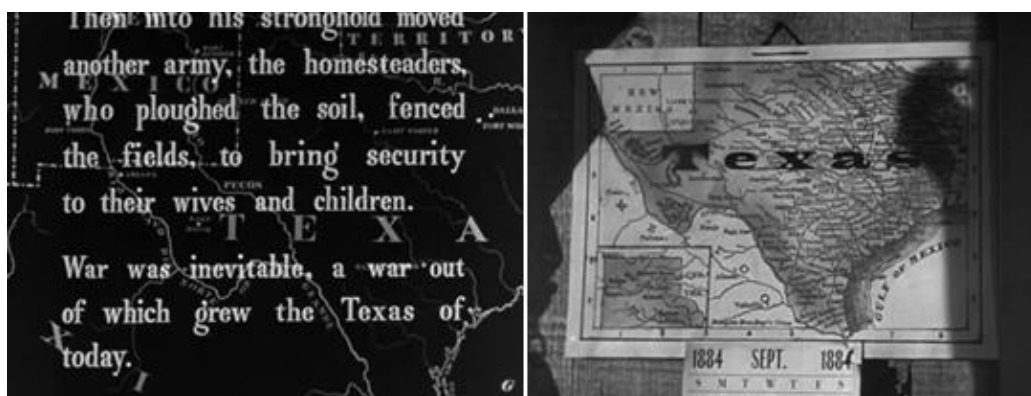


Figura 12.4: Cartela inicial y plano de Texas en la escena final de *El Forastero* (1940).

Por último, el afán de Goldwyn por agradar a los políticos de Texas. Para que le permitieran estrenar la película en Fort Worth, necesitaba de su aprobación, siendo necesario presentar Texas y al personaje del juez Roy Bean, un héroe local para los texanos, desde una perspectiva positiva. Como solución añadió tras los créditos iniciales una pequeña narración que alababa la tierra y su huella en la historia americana¹⁴⁷⁴, y justo en la escena final, un gran plano del mapa de Texas y una última frase elogiosa de Gary Cooper: “Jane Ellen, algún día Texas será un auténtico paraíso...” (Fig. 12.4). La inclusión de estos dos momentos tenía que venir ensalzada por la música, de modo que la sensación de grandeza y épica fuera mayor. De este modo, la cartela inicial va acompañada del tema de Harden, el personaje que ayuda a convertir Texas en una tierra prometida para los colonos, mientras que el plano del mapa, que además nos está situando en el tiempo –septiembre de 1884-, va acompañado por el tema “Last long

¹⁴⁷³ MILLER, Gabriel: *William Wyler...*, op. cit., pp. 169-171.

¹⁴⁷⁴ “Después de la Guerra Civil, América volvió la cara al Oeste, donde la tierra estaba abierta a todos. Primero llegaron los ganaderos y con ellos el juez Roy Bean, que administró justicia de acuerdo con sus ideas.

El hecho de que dejara una huella en la historia de Texas constituye un tributo a su grandeza. Luego llegó otro ejército a sus dominios, el de los colonos, que araron la tierra y levantaron cercas para dar seguridad a sus mujeres y a sus hijos. La guerra fue inevitable; una guerra de la que surgió el Texas de nuestros días”.

trail” en forma de fanfarria, transmitiendo la grandeza y la leyenda de estos colonos que ayudaron a forjar la tierra.

12.2.2. *Duelo al sol* (King Vidor, 1946)

La producción de *Duelo al sol* fue toda una odisea. En el capítulo dedicado a los productores y directores pudimos comprobar la interferencia de David O. Selznick en el aspecto musical. Pero no fue lo único que afectó a la banda sonora de Tiomkin. Un Tiomkin que, recordemos, no fue la primera opción, sino uno más entre una lista en la que el favorito era Miklós Rózsa.

Uno de los elementos que más influyó en el resultado final de la película, y que más dolores de cabeza causó a Selznick, fue la censura. No era la primera vez que la PCA (Production Code Administration) se cebaba con un western. Unos años antes, en 1943, *El forajido* de Howard Hughes, había pasado por un proceso similar por el incumplimiento de varios puntos del Código¹⁴⁷⁵, a saber: relaciones sexuales abiertas que nadie castigaba, la blusa de Jane Russell, un sheriff cometiendo asesinato y un criminal que era castigado¹⁴⁷⁶. En el caso de *Duelo al sol*, los recortes vinieron justificados por los elementos sexuales y religiosos de la historia. Es decir: la relación de Perla y Lewt, y el personaje del Mata Pecados.

Aunque en el código no se especifica nada sobre la música de las películas¹⁴⁷⁷, muchas de las escenas de contenido incorrecto o inmoral que se recortaron o eliminaron

¹⁴⁷⁵ El conocido como Código Hays, fue en realidad ideado por Martin Quingley, propietario y director de la revista Exhibitors Herald-World y redactado posteriormente por el padre Daniel Lord. El resultado de tal proyecto fue, en palabras del historiador de cine Gregory Black, “una magnífica combinación de teología católica, ideología política conservadora y psicología popular”. El resultado agradó a William Hays (republicano, conservador y protestante, abstemio, miembro del consejo de la Iglesia Presbiteriana y de las asociaciones benéficas Elk y Moose), portavoz de la MPPAD (Motion Pictures and Distributors of America), y juntos consiguieron que los magnates de la industria lo aceptaran en 1930, no siendo hasta 1934 cuando su aplicación se hiciera obligatoria. Para una mayor información acerca del Código véase el capítulo segundo de BLACK, Gregory D: *Hollywood censurado*. Cambridge University Press, Madrid, 1999.

¹⁴⁷⁶ BLACK, Gregory D: *La cruzada...*, op. cit., p. 61.

¹⁴⁷⁷ La música aparece nombrada en varios puntos, pero nunca en el sentido de música cinematográfica. En el punto II de las Razones en las que se fundamenta el Código que rige la creación cinematográfica, define el cine como arte y explicita que: “El arte puede ser moralmente bueno y elevar a los seres humanos a niveles más altos, como lo han hecho la música, la gran pintura, la auténtica literatura de ficción, la poesía y el teatro”. En el apartado A del punto III se vuelve a hacer referencia a la música, esta vez para establecer una diferencia respecto al cine: “La mayoría de las artes se dirige a las personas maduras. En cambio, el cine se dirige a la vez a gentes de toda condición: maduras, inmaduras, desarrolladas, sin desarrollar, respetuosas de la ley, criminales, etc. Hay distintos tipos de música, igual que de literatura y de teatro, para las distintas clases de personas. El cine, al combinar los dos atractivos fundamentales (contemplar una imagen y escuchar una historia) llega a la vez a todas las clases sociales”.

venían acompañadas de esta. En ocasiones, su desaparición le hace perder efectividad cuando vuelve a repetirse el mismo fragmento más tarde. Otras veces, el hecho de eliminar un tema único, deja a la imaginación cómo pudo funcionar dicho tema con el conjunto de la banda sonora, y de la película en general.

La película recibió varios cortes, siendo tres los momentos más problemáticos:

-La secuencia en la que Mata Pecados (Walter Huston) purifica a Perla (Fig. 12.5). Basándose en el punto VIII. RELIGIÓN: “La razón por la que los ministros religiosos no pueden ser personajes cómicos o villanos es simplemente porque la actitud adoptada hacia ellos puede fácilmente convertirse en la actitud hacia la religión. La falta o pérdida de respeto a un ministro religioso provoca en la mente del público una similar disminución del respeto a la religión”¹⁴⁷⁸. Esta escena transcurre totalmente en silencio, por lo que en ningún momento afecta directamente a la música. Sí lo hará, como veremos, de forma indirecta.

-La escena de la danza de Perla en la alberca. La PCA puso objeciones a dicha escena debido a que “los movimientos de cadera [...] podrían interpretarse como movimientos sexuales simbólicos con el árbol”¹⁴⁷⁹, y Joseph Breen ordenó que se suprimiera¹⁴⁸⁰. La danza, como explicita el apartado VII: DANZA: “se reconoce generalmente como arte y como una forma bella de expresar emociones humanas. Sin embargo, atentan contra la decencia y son inmorales las danzas que sugieren o representan actos sexuales, ejecutadas por un solo bailarín o por dos o más personas, y las danzas concebidas para excitar la reacción emocional del público, así como las que incluyen movimientos de los pechos o excesivos movimientos corporales con los pies fijos”¹⁴⁸¹. Esta escena, que no aparece en ninguna de las versiones que nos han llegado

Quizás, lo más cercano a la visión de la música como algo negativo, y que le inmiscuye de forma indirecta, es el punto relacionado con la prohibición de las danzas insinuantes. Véase el apéndice A de BLACK, Gregory D: *Hollywoodí*, op. cit., pp. 324-330.

Adorno y Eisler han querido ver una clara influencia de la censura, en segunda instancia, en la música de cine, a través de la estandarización que supuso la misma dentro de los guiones y las imágenes: “La estandarización y la sumisión a innumerables mecanismos voluntarios de censura conducen a una adaptación generalizada que transforma todo acontecimiento preciso en un mero ejemplar del sistema y que excluye casi absolutamente su consideración como algo específico. Sin embargo, esto se aplica tanto a la imagen como a la música y explica mejor la falta de atención general aplicada al film, correlato de la “distensión” que se supone que persigue, que la desaparición de la música en particular. La verdadera explicación hay que buscarla en el hecho de que el interés decisivo en la relación de efectos, el interés por el contenido, queda absorbido por la acción visual y por el diálogo, de forma que no queda ninguna energía disponible para la percepción musical que se efectúa de acuerdo con otras dimensiones”. Véase ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns: *El cine...*, op. cit., p. 108.

¹⁴⁷⁸ Ibidem, p. 330.

¹⁴⁷⁹ BLACK, Gregory D: *La cruzadaí*, op. cit., p. 86.

¹⁴⁸⁰ Joseph Breen fue uno de los encargados de levantar el proyecto del Código.

¹⁴⁸¹ BLACK, Gregory D: *Hollywoodí*, op. cit., p. 330.

de la película, debió de estar acompañada de música. Tres podían haber sido las posibilidades: “Pear-Lewt love theme”, lo que habría incrementado aún más la sensualidad del momento; “Gotta get me somebody to love”, que le habría dado un toque de flirteo gracioso, o un tema propio, en que se habría enfatizado aquel aspecto que Selznick hubiera considerado más apropiado.

-La primera secuencia en la alberca, en la que Lewt descubre a Perla bañándose desnuda. Las normas sobre la desnudez se tratan en el apartado VI: VESTUARIO¹⁴⁸². Esta secuencia no fue suprimida, pero sí recortada. Las alegaciones para su permanencia fueron que Perla se niega a salir del agua para que Lewt no la vea desnuda, comportamiento que afianza una actitud positiva por su parte. Esta secuencia es significativa desde el punto de vista musical, ya que en ella Tiomkin juega con el *Mickey-Mousing* y la simulación de ruidos, pero los cortes no parecen haberle afectado negativamente.



Figura 12.5: Dos de las secuencias más controvertidas de *Duelo al sol* (1946): Mata Pecados (Walter Houston) purificando a una Perla (Jennifer Jones) vestida tan solo con una manta, y Perla escondiéndose de la mirada de Lewt mientras se baña desnuda en la alberca.

¹⁴⁸² VI: VESTUARIO

Principios generales:

1. El efecto de la desnudez o la semidesnudez en el hombre y la mujer corrientes, mucho más en las personas jóvenes, ha sido reconocido por todos los legisladores y moralistas.
2. En consecuencia, el hecho de que el cuerpo desnudo o semidesnudo pueda ser hermoso no convierte en moral su utilización en el cine; además de su belleza, se ha de tomar en consideración el efecto del cuerpo desnudo o semidesnudo en el individuo corriente.
3. La desnudez o la semidesnudez, utilizada simplemente como <<aguijón>>, puede colocarse bajo el epígrafe de las acciones inmorales. Su efecto en el público medio es inmoral.
4. La desnudez nunca puede permitirse en tanto que necesaria para el guion. La semidesnudez no debe dar lugar a exposiciones excesivas o indecentes.
5. Los materiales transparentes o translúcidos, así como la silueta, son con frecuencia más insinuantes que un desnudo total. Véase BLACK, Gregory D: *Hollywood...*, op. cit., p. 330.

Si de forma concreta estas secuencias no perjudicaron a la impresión general de la banda sonora, en conjunto, junto con el resto de la película, final incluido¹⁴⁸³, tuvieron una consecuencia importante. La cuestionable visión que ofrecía el personaje sobreactuado de Mata Pecados y la impresión general de sensualidad, pasión y lujuria¹⁴⁸⁴, la cual, sin duda, quedaba magnificada por la música de Tiomkin, obligaron a O. Selznick a incluir un prólogo y un epílogo que dejaran completamente claros el bien y el mal. Tras el prelude musical, y ocupando toda la obertura, la voz de Orson Welles justificaba el comportamiento de los personajes:

“*Duelo al Sol*, una película que ha tardado dos años en realizarse, una historia que se desarrolla en Texas en la década de 1880, cuando las pasiones primitivas cabalgaban sobre la frontera salvaje de una nación en expansión. Allí, las fuerzas del mal estaban en constante conflicto con la más profunda moralidad de los valientes pioneros. Y allí, como en la historia que vamos a contar, un destino nefasto esperaba a aquel que transgredía las leyes de Dios y del hombre.

Los personajes de *Duelo al Sol* se han elaborado a partir de las leyendas de aquella vistosa época, en la que un solo hombre poseía un millón de acres, y le quitaba la vida a otro hombre con la misma ligereza que la virtud a una mujer.

El personaje del Mata Pecados se basa en esos falsos predicadores del Evangelio, sin órdenes religiosas, que aprovechan la hambrienta necesidad de un guía espiritual, y a quienes los inteligentes y temerosos de Dios reconocían como charlatanes”.

Al final de la película, junto con los minutos musicales de salida, aparecía un epílogo escrito por Monseñor John McCafferty, miembro de la Legión de la Decencia, que informaba que Perla había sido “perseguida [...] torturada por su propia pasión”, que fue su “debilidad moral” la que condujo a las “transgresiones de la ley de Dios”. Y que Lewt era un hombre “indómito [...] impío [...] cuya desenfrenada temeridad acaba

¹⁴⁸³ El final de la película difiere de forma notable del de la novela original, en la que Perla mata a Lewt y acaba casándose con Jesse. Es decir, la chica escoge el buen camino. Véase BUSCH, Niven: *Duelo al Sol*, op. cit., pp. 290-300.

¹⁴⁸⁴ El sexo era uno de los elementos más mirados por el Código y la Legión de la Decencia. Tanto es así, que a él y a todo lo que le rodea se le dedicaron cuatro apartados: II: SEXO, III: VULGARIDAD, IV: OBSCENIDAD y V: IRREVERENCIA Y BLASFEMIA. Véase BLACK, Gregory D: *Hollywood...*, op. cit., p. 329.

provocando la frustración de sus propias esperanzas, y la confusión y la destrucción de otros”¹⁴⁸⁵.

Ambas aclaraciones aparecen durante los minutos musicales, de tal modo que eclipsan la escucha de los temas. En el caso del prólogo inicial, durante el que los espectadores estarían, sin duda, atentos a lo que les decía la potente y reconocible voz de Orson Welles. Dicho discurso pudo ser, incluso, la razón de que se añadieran esos dos minutos más de música tras un prelude de casi diez. En versiones posteriores, cuando la presión era menor, ambas aclaraciones fueron eliminadas¹⁴⁸⁶. Actualmente, ninguna edición comercial incluye el prólogo final, y solo aquellas que conservan los minutos musicales iniciales incluyen el de Orson Welles.

Sin embargo, y pese a todas las modificaciones que alteraron el resultado final de la película, Selznick pudo mostrar, de forma más o menos explícita, todas las pasiones y emociones que pretendía. ¿Cómo lo hizo? A través de la pasional e intensa música de Tiomkin. El Código, como hemos comprobado, no especificaba nada sobre la música, con lo que esta podía moverse a su libre albedrío, expresando aquellas pasiones y emociones que las imágenes no podían. Así, el punto 1 del apartado II: SEXO del Código, a saber: “el amor impuro no se presentará como atractivo o hermoso”¹⁴⁸⁷, pudo esquivarse mediante el tema “Pearl-Lewt love theme”, cuya presencia hacía “atractivas y hermosas” aquellas imágenes tremendamente sensuales que fueron miradas con lupa. Incluso aquellas que, a simple vista, no pudieron mostrar la pasión, fueron apasionadamente musicadas.

12.2.3. *Río Rojo* (Howard Hawks, 1948)

En *Río Rojo* encontramos un caso curioso dentro de una versión original. Se trata de la lectura de los textos en pantalla, que tantas veces eclipsará la música en las versiones traducidas al español. En este caso, en la versión original para TV, es la voz de Walter Brennan la que narra los diarios manuscritos que aparecen en plano, ya que el

¹⁴⁸⁵ BLACK, Gregory D: *La cruzadaí*, op. cit., p. 95.

Este texto guarda similitud con el discurso que pronuncia Mata Pecados en la novela original, durante el entierro de Lewt: “Hermanos y hermanas [...], estamos aquí para enterrar a un pobre desgraciado, que siguió el camino del mal. Era un granuja sin escrúpulos y encontró la muerte que el Señor siempre reserva a esa clase de seres: un pedazo de plomo que dejó pasar la luz del día. Ahora lo pondremos dentro de la tierra”. Véase BUSCH, Niven: *Duelo...*, op. cit., p. 293.

¹⁴⁸⁶ BLACK, Gregory D: *La cruzadaí*, op. cit., pp. 55-114.

¹⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 329.

texto se consideraba demasiado pequeño para leerlo en una pantalla de tamaño casero. A Howard Hawks le disgustó el cambio.

12.2.4. *Río de sangre* (Howard Hawks, 1952)

En la versión de 140 minutos se incluyen cuatro escenas -16 minutos- que, si bien no aportan mucho desde el punto de vista dramático, es interesante comentarlas desde el punto de vista musical:

-Tras el primer encuentro desafortunado de Jim y Boone, deciden viajar juntos y pasan la noche en un campamento. Se trata del corte más largo, en el cual se afianza la amistad entre los dos hombres.

-Fragmento de la secuencia en la que los indios vigilan el barco desde la orilla.

-Boone saca una bala de la pierna de Jim.

-Tras la entrega del rifle al padre de Teal Eye por parte de Boone, Zeb le cuenta a Jim la historia de un hombre que se casó con una squaw y luego la abandonó.

Con dichas escenas, los temas “Jim and Boone” e “Indian love-theme” habrían tenido una mayor participación. Así mismo, el *Mickey-Mousing* habría sido un recurso probable en los momentos cómicos.

Aparte de estos recortes, Howard Hawks habla de ciertas escenas que desaparecieron durante el montaje final, en las cuales se contaba el desarrollo inicial de la relación entre Boone y Teal Eye¹⁴⁸⁸. Seguramente algunas de estas escenas llevarían el tema “Indian love-theme”, cuyo simbolismo habría quedado, de esta forma, mucho más claro.

12.2.5. *Gigante* (George Stevens, 1956)

George Stevens era un director especial, cuya principal característica era que creía firmemente en el cine como arte y en el director como el artista que da lugar a esa obra que es el cine. Esta forma de pensar influyó en su forma de trabajo, en la que ante todo estaba la creación, “su creación”, porque él era el autor. Al respecto, Robert Wise comentaba: “No creo que ningún dirigente de RKO ni de otros estudios, como

¹⁴⁸⁸ “Se llevó a cabo la mayor parte de la historia entre la india y Dewey Martin. Las escenas en las que se veía como se había originado tan buena relación se cortaron tan de repente que el espectador es golpeado con una extraña relación que no sabe de dónde viene”. Véase MCCARTHY, Todd: *Howard Hawks*, op. cit., p. 492.

Columbia, lograra modificar su forma de trabajo”, y lo mismo decía Fred Zinnemann: “En mi opinión, lo más importante de George era que era uno de las dos o tres personas que podían enfrentarse a los directivos. En aquella época era algo poco común, porque los directivos eran los reyes. Si te enfrentabas a ellos, eran adversarios peligrosos”¹⁴⁸⁹. De esta forma se pueden comprender mejor las anécdotas que cuenta Tiomkin sobre el “Claro de luna” y la “Nana” de Brahms¹⁴⁹⁰.

Además de esas imposiciones, su hijo, George Stevens Jr., quien le acompañó durante las últimas etapas de edición, afirmaba que su padre “seguía cambiando un primer plano por otro para afinar las actuaciones, eliminando fotogramas y moviendo bandas sonoras para afinar las escenas”¹⁴⁹¹. Una actitud, al parecer, que era una costumbre del director, y que también le había llevado a alterar el guion de *Raíces profundas* en la sala de montaje¹⁴⁹². No es de extrañar, pues, que Tiomkin exigiera 10.000 dólares extras en su sueldo, en previsión de las veces que sería requerido por Stevens una vez terminado su trabajo¹⁴⁹³.

Es difícil aventurar una opinión sobre cómo pudieron afectar las múltiples revisiones y ajustes al resultado final de la banda sonora. En cuanto a los temas que Stevens obligó a Tiomkin a incluir, “The eyes of Texas” aportó un patriotismo cercano al espectador, aunque el hecho de que “This then is Texas” se convertiría luego en todo un símbolo de Texas confirma que podría haber sido igualmente útil en ese aspecto. El “Claro de luna”, por su parte, aportó un toque melancólico a escenas como la de Leslie y el tío Bawley en el funeral de Luz¹⁴⁹⁴, mientras que la “Canción de cuna” de Brahms podría haber sido totalmente prescindible o intercambiable por cualquier arrullo improvisado.

12.2.6. *La última bala* (James Neilson, 1957)

¹⁴⁸⁹ *George Stevens: filmmakers who knew him*. En STEVENS, George: *Gigante* (1956). Dvd Warner Bros. Entertainment, 1999.

¹⁴⁹⁰ George Stevens, en contra de la opinión de Tiomkin, introdujo ambos temas en la película. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 189-190 y 246-249.

¹⁴⁹¹ STEVENS, George Jr: *Conversations at the...*, op. cit., pp. 220-221.

¹⁴⁹² MACLAINE, Shirley: *Mis estrellas...*, op. cit., p. 395.

¹⁴⁹³ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 602. Telegram from Ray Heindorf to J. L. Warner. Jan 4, 1956.

¹⁴⁹⁴ Según el audiocomentario del DVD de *Gigante*, en esta conversación de Bick y Leslie sobre la vida y las futuras generaciones, la alusión al estado de ánimo decaído puede referirse al estado de ánimo real de todos, como un homenaje a su compañero recientemente fallecido, James Dean. Véase STEVENS, George: *Gigante* (1956). DVD Warner Bros. Entertainment, 1999.

El aspecto más significativo fue el abandono del proyecto por parte de Anthony Mann durante la preproducción. El guion no le parecía bueno, lo cual ocasionó una disputa con James Stewart, tras la cual rompieron con la relación que les había llevado a trabajar juntos en varias películas, siendo muchas de ellas westerns: *Winchester 73* (1950), *Horizontes lejanos* (1952), *Colorado Jim* (1953), *Tierras lejanas* (1954) y *El Hombre de Laramie* (1955). El director no estaba muy de acuerdo con las escenas musicales, pese a que en algunos de sus westerns había canciones que funcionaban en la banda sonora al estilo de los westerns de los cincuenta. En concreto: “Pretty little primrose”, compuesta por Milton Rosen para *Tierras lejanas*; y “The man from Laramie”, compuesta por Lester Lee, con letra precisamente de Ned Washington, para la película del mismo título.

El nuevo director, James Neilson, dejó las escenas de música diegética de James Stewart, quizás debido a la ya comentada insistencia del actor, mucho más importante dentro de la industria que Neilson. Esto permitió a Tiomkin desarrollar plenamente su estilo, con la composición de dos canciones que servirían a su vez de temas centrales.

12.2.7. *El último tren de Gun Hill* (John Sturges, 1959)

Como ya hemos comentado en otros apartados, la canción de esta película quedó suprimida, apareciendo tan solo en su forma instrumental. Habría sido la única canción western de Tiomkin interpretada por una voz femenina (Kitty White), pero el resultado no habría terminado de encajar en una historia en la que el protagonista era un hombre. El hecho, además, de que no escuchemos la letra en ningún momento, hace que el suspense se mantenga mucho más hasta el final. Un suspense muy necesario en el western más psicológico de los que musicó Tiomkin.

12.2.8. *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959)

El cambio más importante, y que afecta a la totalidad de la música, se intuye en la lectura del guion. En él, durante la famosa escena de la cárcel, Colorado cantaba una canción titulada “A bull by the tail”¹⁴⁹⁵, un título que coincidía con el previsto

¹⁴⁹⁵ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Estimating screenplay. Jan 30, 1958, p. 88. USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Final screenplay. Feb 26, 1958, p. 96.

inicialmente para la película¹⁴⁹⁶. A ello se une que era Colorado, y no Dean Martin, el que inicialmente protagonizaba la escena. Un Colorado para cuyo papel se pensó en actores como Robert Mitchum, Jack Lemmon, Tony Curtis, Lee Marvin, Michael Landon o Rod Taylor¹⁴⁹⁷, y que finalmente fue a parar a una estrella adolescente de la canción¹⁴⁹⁸. Todo ello daba lugar a una banda sonora concebida a modo de *title song* pura, con un claro carácter comercial, que ampliaba el rango de edad de espectadores para un género como el western, que empezaba a decaer.

No menos importantes fueron los cambios en relación al “Degüello”. El tema estaba contemplado desde el inicio como parte de la banda sonora. Burdette ordenaba al pianista del *saloon* que lo tocara, y la música era escuchada en toda la ciudad¹⁴⁹⁹. Se trataba de la versión original¹⁵⁰⁰, cuyo “último y dramático acorde” cerraba la película¹⁵⁰¹. Un final que en la versión definitiva eliminaba, limitando la presencia del “Degüello” a las escenas de Burdette y el piano¹⁵⁰².

La música de *Río Bravo*, tal y como estaba contemplada, quedaba como una *title song* pura, basada en la canción “A bull by the tail”, cuyo único competidor sería el “Degüello”, que se alzaba, originalmente, como tema final. Este detalle no solo restaba protagonismo al tema principal, sino que cambiaba por completo el tono y el significado de la historia. Una historia en la que los problemas de Dude quedaban sin resolver, dejando un futuro incierto y amenazador.

Por su parte, la versión definitiva, con “Rio Bravo” como tema inicial y final, aclara el pasado de Dude y da esperanza a su personaje, y al amor –incluida la relación de Chance y Feathers-. La escena de la cárcel, con Dean Martin –por decisión de Hawks¹⁵⁰³- cantando “My rifle, my pony and me” y Ricky Nelson cantando “Cindy” (Fig. 12.6), no solo incrementa el potencial comercial de la película, sino que coloca el

¹⁴⁹⁶ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Letter from Assistant Secretary of Warner Bros. to John Wayne. Apr 1, 1958.

¹⁴⁹⁷ MCCARTHY, Todd: *Howard Hawks...* op. cit., p. 555.

¹⁴⁹⁸ decidió bajar la edad del personaje y buscó actores más jóvenes y bien parecidos. Finalmente se decidió por Ricky Nelson quien, además de actuar en la exitosa serie *The Adventures of Ozzie & Harriet* (Ozzie y David Nelson, 1952), empezaba a convertirse en una estrella del rock, a la estela del mismo Elvis Presley. Con ello, además de atraer a la juventud, cada vez más alejada del western, haría que las chicas, mucho menos adeptas si cabe al género, corrieran en masa a ver a su ídolo juvenil.

¹⁴⁹⁹ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Estimating screenplay. Jan 30, 1958, pp. 53, 58 y 59.

¹⁵⁰⁰ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 1057. Authentic version of Deguello.

¹⁵⁰¹ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Estimating screenplay. Jan 30, 1958, p. 110.

¹⁵⁰² USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 2, f. 2203. Final screenplay. Feb 26, 1958, pp. 58, 59, 60 y 122.

¹⁵⁰³ KALINAK, Kathryn: “Scoring the West...”, op. cit., p. 158.

tema “My rifle, my pony and me” como un serio rival del principal, enriqueciendo la banda sonora.



Figura 12.6: Colorado (Ricky Nelson) cantando “Cindy” en la escena de la cárcel de Río Bravo (1959).

Así mismo, Hawks decidió que la versión real del “Degüello” no encajaba con el tono del filme, y propuso a Tiomkin componer una versión propia¹⁵⁰⁴. Una decisión que cambiaría la historia de la música del western. Con esta versión, el tema adquiriría un tono más solemne y, con ello, más inquietante.

Además de ello, con la edición del doble CD de la banda sonora restaurada de la película, se ha dado a conocer al gran público la partitura original de unas tres horas de duración, que contiene todas las versiones y temas alternativos que no se incluyeron en el montaje final. Por tanto, teniendo en cuenta que la música quedó finalmente en 59 minutos, se puede afirmar que el filtro para versión definitiva fue importante¹⁵⁰⁵

12.2.9. *El Álamo* (John Wayne, 1960)

Las palabras de los hijos de John Wayne hablan por sí solas. Aissa Wayne decía que: “hacer *El Álamo* se convirtió en la forma de combatir (en la Segunda Guerra Mundial) de mi padre. Más que una obsesión, fue el proyecto más intensamente

¹⁵⁰⁴ KALINAK, Kathryn: “Scoring the West...”, op. cit., p. 158.

¹⁵⁰⁵ LOMBARDO, Manuel J: “La trompeta toca a degüello”, *Diario de Cádiz*, 9 de marzo, 2015, <http://www.diariodecadiz.es/article/mapademusicas/1979056/la/trompeta/toca/deguello.html> (Consultada el 23/05/2015).

personal de su carrera”¹⁵⁰⁶. Por su parte, Patrick afirmaba: “Observar a mi padre en el trabajo era revelador. Comía, dormía y soñaba El Álamo”¹⁵⁰⁷. La disposición era total. El espíritu también. John Wayne, como productor, director y actor, se embarcó en un trabajo épico en el que controló todos y cada uno de los aspectos de la película. El musical, por supuesto, también.

Las canciones fueron uno de los elementos en los que más se tuvo en cuenta la opinión de Wayne. Ya conocemos la historia de la composición de “The Green leaves of summer”, pero antes de ella, hubo otra opción. A Wayne le gustaba la canción “Remember The Alamo” de The Kingston Trio, pero no pudo conseguir los derechos. Si estos hubieran sido cedidos, quizás la canción de Tiomkin nunca hubiera existido, y el tono de la película habría sido totalmente diferente, mucho menos melancólico¹⁵⁰⁸. Otra cuestión son las escenas eliminadas. En este caso, no por razones de censura, pues por aquel entonces, en 1960, este aspecto se había relajado mucho¹⁵⁰⁹, sino por el excesivo metraje.

Los 270 minutos de la primera versión quedaron en 162. Se cambió el orden de algunas escenas, se eliminaron varios planos de la batalla final y escenas anteriores a la misma donde los hombres hablan sobre la muerte, así como varias escenas protagonizadas por Travis (Laurence Harvey)¹⁵¹⁰. Acción, diálogos morales y discursos. Elementos de los que estaba repleta la película y cuyo exceso provocaba el cansancio del público¹⁵¹¹. Muchas de estas escenas llevaban música (Fig. 12.7).

-Jim Bowie (Richard Widmark), borracho, habla con su esclavo negro, Jethro (Jester Hairston). El coronel Travis (Laurence Harvey), recién ascendido por el general Huston (Richard Boone) le notifica que ha sido sustituido al mando del fuerte.

¹⁵⁰⁶ WAYNE, Aissa y DELSOH, Steven: *John Wayne: My Father*. Taylor Trade Publishing, Maryland, 1998, p. 46.

¹⁵⁰⁷ Citado por MCGUIVERN, Carolyn: *John Wayne...*, op. cit., p. 326.

¹⁵⁰⁸ La canción de The Kingston Trio está más cercana, en cuanto a contenido a “The ballad of the Alamo”, pues como aquella, comenta los hechos históricos, aunque con mucha menor extensión, y centrándose más en el heroísmo que en la propia historia.

¹⁵⁰⁹ Ya en 1953, Otto Preminger consiguió exhibir su película *La luna es azul* sin un solo corte gracias a la intervención del Tribunal Supremo. Para la historia completa véase BLACK, Gregory D: *La cruzada*, op. cit., pp. 203-210.

¹⁵¹⁰ EYMAN, Scott: *John Wayne...*, op. cit., p. 337.

¹⁵¹¹ El crítico de The New York Times, Bosley Crowther, comentó tras el estreno: “las escenas de acción son por lo general intensas. La escenas de diálogos son largas y aburridas”. Véase CROWTHER, Bosley: “Screen: John Wayne's 3-Hour Remembrance of 'The Alamo': He Produces and Stars in Film at Rivoliö. The New York Times, October 27, 1960.

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C02E7D91731EF3ABC4F51DFB667838B679EDE>

(Consultada el 18/05/2016).

-Travis y el capitán Dickinson (Ken Curtis) discuten sobre la moralidad del hombre y la teoría jeffersoniana de la igualdad del ser humano. Susan Dickinson (Joan O'Brien) entra con una bandeja de viandas.

-Emil Sande (Wesley Lau) descubre a Crockett (John Wayne), Bowie, Beepkepeer (Chill Wills), Smity (Frankie Avalon) y el Pastor (Hank Worden) con la pólvora. Crockett y Flaca (Linda Cristal) hablan sobre lo ocurrido. Él le cuenta que Emil ha muerto.

-Flaca ayuda a una mujer.

-Bowie y Crockett llegan al fuerte.

-Discurso de Crockett bajo el álamo y declaración de Flaca.

-Flaca no quiere abandonar el fuerte.

-Llega el capitán James Buttler Bonham (Patrick Wayne) y Travis le hace quedar como un mentiroso ante Bowie, al obligarle a decir un número más grande de soldados del que en realidad tiene.

-Cumpleaños de Lisa Dickinson (Aissa Wayne).

-Muerte del pastor.

-Diálogo sobre la vida después de la muerte, la noche antes del ataque final.

En total, el metraje eliminado asciende a 1.962 segundos (32,57 minutos), de los cuales 725 (12,04 minutos) son de música (128 de música diegética) y 1.236 (20,36 minutos) de silencio. Al omitirse estos fragmentos, los porcentajes totales se inclinan un poco más hacia la música, disminuyendo, además, el valor de la música diegética. El tema que queda más afectado es “The Green leaves of Summer”, que aparece en cuatro de los cortes –la conversación de Crockett y Flaca bajo el álamo, la muerte del Pastor y el diálogo sobre la vida tras la muerte la última noche-, lo cual indica una leve pérdida de sentido melancólico y triste.

En cuanto a las escenas concretas, se pueden comentar tres aspectos interesantes en relación con la música. En primer lugar, la pérdida de algunos temas, como el dedicado a la señora Dickinson, el cual se escucha cuando aparece con la comida durante la discusión de Travis y su marido. Se trata de un tema absolutamente femenino, a base de cuerdas y madera. O el tema de tono melancólico que se escucha durante el monólogo de Jethro. Ambos son prescindibles, pero dicen algo sobre los personajes a los que acompañan: el carácter soñador, conformista y leal del esclavo, y la amabilidad y feminidad de la esposa del capitán.



Figura 12.7: Cuatro de las escenas eliminadas de *El Álamo* (1960): monólogo de Jethro (Jester Hairston), primera aparición de Susan Dickinson (Joan O'Brien) muerte del Pastor (Hank Worden) y cumpleaños de Lisa Dickinson (Aissa Wayne).

En segundo lugar, la pérdida de simbolismo del tema “Tennessee babe”. Al suprimirse la secuencia del cumpleaños de Lisa, la canción solo se escucha en una ocasión, justo al final de la película, cuando madre e hija abandonan el fuerte. Si anteriormente no hemos escuchado la canción, cantada por sus padres a la niña, es difícil comprender su significado en esa última escena¹⁵¹², quedando su contenido emocional y dramático enormemente reducido. No sabemos, pues, que la canción habla de la unión y el amor familiar, elementos que se complementan con el diálogo entre la niña y su padre después de la canción “Los tres juntos”, “Siempre, cariño, siempre”. Y no sabemos, al final, que dicha melodía simboliza esa unión irrompible, incluso tras la pérdida del padre.

Y en tercer lugar, la interpretación de Frankie Avalon de “Here’s to the ladies” en el cumpleaños de Lisa desapareció junto con toda la secuencia. Esto pudo afectar, sin duda, al aspecto comercial y publicitario de la película.

Por último, es relevante comentar que la continuidad no se vio afectada tras los cortes. La música se reajustó de forma que no se dieran transiciones bruscas de un tema a otro, o temas cortados por la mitad.

¹⁵¹² El tema se escucha, de forma instrumental, en la escena en la que Susan le dice a su marido que ella también se queda, porque es “esposa de un soldado y madre de la hija de un soldado”. Pero la brevedad y la ausencia de letra y de la niña, complican la retención del significado.

12.3. Recepción en España: cambios y censura

Tras la censura en su país de origen, las películas tenían que pasar por los filtros específicos de aquellos países en los que se exhibían. En el caso de España, donde cada año llegaban cientos de largometrajes de producción hollywoodiense, en mucho mayor número que los nacionales¹⁵¹³, las películas debían pasar no solo por nuevos recortes, sino por el doblaje, cuya censura era incluso más severa, por lo que de manipulador tiene la menor percepción de los cambios respecto al guion original. En cuanto a la música, al igual que ocurría en Estados Unidos, no había una normativa que le afectase de forma directa¹⁵¹⁴.

La censura en el cine español data de los mismos inicios del medio, en virtud del Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos de 1886¹⁵¹⁵, pero fue durante el segundo tercio del siglo XX cuando desplegó su mayor fuerza –años, precisamente, en los que se estrenaron todos los westerns de Tiomkin-. Fueron varias las disposiciones regladas que, año tras año, se dictaron al respecto; y varios los organismos que se encargaron de su cumplimiento¹⁵¹⁶. Entre los miembros que componían dichos organismos, y que fueron variando según la reglamentación en vigor, se contaban varios representantes de los ministerios de Educación e Industria y no faltaba los vocales de la jerarquía eclesiástica, quienes tenían un poder especial en las cuestiones morales. Con ello quedaban cubiertos todos los flancos: la moralidad y el patriotismo propios del momento que estaba viviendo el país.

En los años que se estrenaron los western de Tiomkin –décadas de los cincuenta y sesenta-, el proceso a seguir era el siguiente. Una vez recibida la copia de la película, la distribuidora pertinente solicitaba que se llevara a cabo la censura y clasificación de la misma. Este proceso era llevado por la Junta de Clasificación y Censura, dependiente de la Dirección General de Cinematográfica y Teatro, que dependía a su vez del

¹⁵¹³ MÍNGUEZ GONZÁLEZ, Marta: “El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: un cine bajo palio”. En RABADÁN, Rosa: *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*. Universidad de León, León, 2000, pp. 64-65.

¹⁵¹⁴ “En una época en la que la censura aplicaba duros golpes al cine, resulta una suerte que no extendiera sus tijeras hasta la música”. Véase CURESES DE LA VEGA, Marta: “Ramón Alís: recuperación de la música cinematográfica española”. En CARAMÉS LAGE, José Luis; ESCOBEDO DE TAPIA, Carmen y BUENO ALONSO, José Luis (Eds.): *El cine, otra dimensión del discurso artístico*. Vol. I. Universidad de Oviedo, Oviedo, 1999, p. 161.

¹⁵¹⁵ DÍEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia social del cine en España*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2003, p. 203.

¹⁵¹⁶ Para una mayor información véase MÍNGUEZ GONZÁLEZ, Marta: “El cine de Hollywood...”, op. cit., pp. 61-86.

Ministerio de Información y Turismo. Este organismo estaba compuesto por un presidente, un vicepresidente y ocho vocales, cuatro de la rama de censura –dos de ellos del cuerpo eclesiástico- y cuatro de la rama de clasificación. Tras el visionado de la película, dichos componentes rellenaban un informe en el que indicaban las adaptaciones y algunas observaciones personales, clasificando la película como para todos los públicos o para mayores de 16 años. El informe era enviado a la distribuidora, que procedía según lo acordado. Solo tras ser aprobados los cortes era concedida la licencia de exhibición. En caso de incumplimiento de la normas, se aplicaba una sanción económica a la distribuidora¹⁵¹⁷.

En lo concerniente a la música, los cortes provocaban inicios y finales repentinos de un tema, mezcla de dos temas de significado totalmente diferente, disminución de su capacidad como aportadora de continuación, supresión total de algunos fragmentos y, lo más importante, pérdida de simbolismo y significado¹⁵¹⁸. Incluso se da el caso de un cambio de estilo musical, adaptado al gusto nacional de la época¹⁵¹⁹. Un caso espeluznante dentro del western es el de *Johnny Guitar*, donde el

¹⁵¹⁷ Archivo General de la Administración (AGA), Expediente de censura cinematográfica. “Río Rojo”, Caja 36, 03439-11421.

AGA, Expediente de censura cinematográfica. “Duelo al sol”, Caja 36, l. 03456-11849.

AGA, Expediente de censura cinematográfica. “Río de sangre”, Caja 36, l. 03500-13013.

AGA, Expediente de censura cinematográfica. “El Álamo”, Caja 36, l. 03813-21957

AGA, Expediente de censura cinematográfica. “Duelo al sol”, Caja 36, l. 03994-28059.

¹⁵¹⁸ Visto el efecto negativo que producían estos cortes en la música de las películas, se podría pensar que en España la música de cine era un elemento poco valorado o de características retardatarias respecto a la música de cine en Estados Unidos o en el resto de Europa, nada más lejos de la realidad. En primer lugar, la música siempre había formado parte del cine español desde los tiempos del silente con características nacionales propias, como es la inclusión de números de variedades o actuaciones de cantantes y grupos de danza durante los descansos y entre proyecciones. Véase CANOVAS BELCHÍ, Joaquín: “Identidad nacional y el cine español: el género chico en el cine mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de *La verbena de la paloma* (José Buchs, 1921)”. *Quintana*, 10, 2011, p. 72. Y en segundo lugar, ya en la década de los treinta, empezaban a aparecer compositores -si bien en el campo del cortometraje- que trataban la música como parte importante de la película. Así lo atestiguan los testimonios del crítico de cine Florentino Hernández Girbal –lo cual también habla del conocimiento crítico de esta materia- acerca del maestro Jesús García Leoz, compositor de la música de los cortometrajes *Soldados campesinos*, *¡Salvad la cosecha!* o *Gráfica de la juventud!*: “Ha hecho auténtica música cinematográfica. Sus partituras no son, como entienden muchos músicos, acompañamiento de unas imágenes, sino interpretación musical de ellas, trazando así, por segunda vez en España, después del acierto indiscutible de Halffter en *La travesía molinera* y en Galicia, una nueva senda, que desde ahora han de seguir todos los que quieren cultuivar la música cinematográfica”. Citado por CANOVAS BELCHÍ, Joaquín y PÉREZ PERUCHA, Julio: *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cinema español*. Vicerrectorado de Cultura. Universidad de Murcia. Asociación Española de Historiadores del Cine, Murcia, 1991, p. 194.

¹⁵¹⁹ El cine de la época franquista estaba marcado por el folklore y la propaganda. Según Caparrós Lera, con la llegada de Franco en 1939: “Vuelven a aparecer los temas de antaño: el folklorismo, con base teatral y zarzuelero; pero sin ese tono costumbrista o testimonial de una época, como ocurrió en los años de la II República. La intención: distraer al público, evadirle de la dura realidad”. Véase CAPARRÓS LERA, José María: *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983, p. 28.

tema de Victor Young es presentado en forma de pasodoble en lugar de jazz, perdiendo de esa forma su tono entre decadente y sensual. De esta forma, el simbolismo, la emoción y la fuerza de las imágenes quedan, por supuesto, totalmente trastocados. Tan solo en la escena final, cuando al final Johnny y Vienna se van juntos, suena la versión original, extraña dentro de una banda sonora arreglada en un estilo totalmente diferente.

Entre los aspectos censurables, además de las imágenes –con especial atención a cuestiones de sexo y desnudos-, estaban los diálogos. El artículo 8 la OM 23 de abril de 1941 especificaba: “Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea en español [...] el doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en el territorio nacional y por personal español”¹⁵²⁰. A partir de entonces, los espectadores españoles escucharían una versión modificada de los diálogos originales, que tendía a utilizar un lenguaje estandarizado, contenido y, sobre todo, moralmente correcto. Durante este proceso de doblaje, la música, aunque de forma indirecta, también sufría cambios, normalmente mediante omisión, cambios o calidad de volumen, lo cual afectaba, lógicamente, a la película.

Actualmente, pese a no existir ningún tipo de censura, muchas de las ediciones en DVD y Blu-Ray presentan cortes y cambios respecto a las versiones originales íntegras e incluso, en ocasiones, respecto a los propios expedientes de censura.

12.3.1. *Duelo al sol*

Tras algunas dificultades¹⁵²¹, *Duelo al sol* fue aprobada para su proyección en España el 20 de octubre de 1953, estrenándose en Madrid el mismo mes¹⁵²². Para ello, fue necesario llevar a cabo los cuatro cortes que ordenaban los informes de la rama de censura¹⁵²³:

- Rollo 7: Suprimir el beso entre Perla y Lewt.

¹⁵²⁰ MÍNGUEZ GONZÁLEZ, Marta: “El cine de Hollywood y la censura...”, op. cit., p. 10.

¹⁵²¹ Hubo problemas con el cuarto corte propuesto por la Junta de Clasificación y Censura. En un principio, no se pudo realizar debido a dificultades técnicas, estrenándose en el cine Capitol de Adra (Almería) sin dicho corte. Por ello, la distribuidora Procines S.A. fue sancionada, teniendo que pagar una multa de 1.000 pesetas. AGA, Expedientes de censura cinematográfica. “Duelo al sol”, Caja 36, l. 03456-11849. Carta del secretario de la Junta de Clasificación y Censura a Procines S.A. 8 de octubre de 1956. AGA, Expedientes de censura cinematográfica. “Duelo al sol”, Caja 36, l. 03456-11849. Carta de José Corbí Martínez a la Junta de Clasificación y Censura. 27 de agosto de 1956.

¹⁵²² AGA, Expedientes de censura cinematográfica. “Duelo al sol”, Caja 36, l. 03456-11849. Licencia de exhibición de *Duelo al sol*. 20 de octubre de 1963.

¹⁵²³ AGA, Expedientes de censura cinematográfica. “Duelo al sol”, Caja 36, l. 03456-11849. Informe de al Junta de exhibición y Censura. 10 de junio de 1953.

- Rollo 9: Suprimir los besos entre Perla y Lewt en la orilla del lago.
- Rollo 11: Suprimir el segundo beso entre Jesse y la muchacha.
- Rollo 15: Suprimir los besos entre Perla y Lewt cuando ambos están muriendo de forma que cuando ella llega a tocarle la cara, él ya está muerto.



Figura 12.8: En el primer beso de Perla (Jennifer Jones) y Lewt (Gregory Peck), el tema “Pearl-Lewt love theme” adquiere toda la pasión y violencia con la que Lewt besa a Perla de forma forzada. Fuente: AGA, Expedientes de censura cinematográfica. “Duelo al sol”, Caja 36, l. 03456-11849.

El corte que más efecto tiene sobre la música, desde el punto de vista argumental y simbólico, es el del rollo 7. Aunque no es la primera vez que escuchamos el “Pearl-Lewt love theme”¹⁵²⁴, es la primera que lo hacemos con esa intensidad, y de forma directa y explícita con los dos personajes presentes. Es, además, el prelude principal de la tormentosa y pasional relación entre ellos (Fig. 12.8).

El simbolismo del tema “Pearl-Lewt love theme” viene dado por la combinación de esta escena, en la que Lewt besa a Perla apasionada y violentamente sin el consentimiento de ella; con aquella en la que Lewt abandona a Perla y ella, rota de dolor, se agarra fuertemente a su pierna. Ambos significados se funden en el duelo final,

¹⁵²⁴ Anteriormente podíamos escucharlo en la escena en la habitación de Laura Belle, en el momento en el que ella le habla del cuidado que debe tener una chica en una casa donde hay tantos hombres.

donde la música adopta toda su fuerza conjunta –a la que el cuarto corte no resta nada-. Al suprimir esta escena, pues, el simbolismo del tema queda reducido a la mitad, perdiendo la parte pasional aportada por Lewt, y quedándose solo con la de Perla.

En cuanto al beso en la alberca y el de Jesse y Helen, no tiene mayor importancia, en cuanto a que en dichos momentos tan solo se da un leve aumento de volumen, sin significado argumental alguno por parte de la música.

Cuando la película se repuso en 1963, tuvo que pasar de nuevo por la Junta de Clasificación y Censura, la cual acordó que debía exhibirse con los cortes acordados en la anterior revisión del filme¹⁵²⁵. De nuevo, el tema de Perla y Lewt quedaba incompleto.

En la actualidad no podemos encontrar la versión íntegra en español de la película. Las versiones existentes presentan muchos más cortes de los indicados en los expedientes de censura, quedando en una duración de 112 minutos sobre los 139 de la original.

Prácticamente todos los cortes llevan música, afectando de forma importante al correcto significado y simbolismo del argumento:

-Preludio: incluye, entre otros temas: “Bolero”, “Spanish Bit” y distintas variaciones de “Pearl-Lewt love theme”.

-Obertura: “Spanish Bit” y variación de “Pearl-Lewt love theme”, junto con la narración de Orson Welles.

-Parte de la secuencia de Perla y Laura Belle en la habitación de la primera: Laura Bell canta “Beautiful dreamer” mientras se acompaña al piano. Advierte a Perla sobre su hijo Lewt. Advertencia que se acompaña de “Pear-Lewt love theme”.

-Canción en Pequeña España: Durante la fiesta en la hacienda, el director de la banda canta una canción.

-Baile de Perla y Lewt: durante la fiesta de Pequeña España, Perla y Lewt bailan la “Varsoviana” completa. Lewt canta los primeros compases.

-Sam recita un poema a Perla: escena sin acompañamiento musical.

-Cartel “Se Busca”: Un hombre clava un cartel que reza: “\$ 2000 REWARD FOR THE CAPTURE OF THE MURDERER NAMEN LEWT McCANLES”. Sonido del martillo.

¹⁵²⁵ AGA, Expediente de censura cinematográfica. “Duelo al sol”, Caja 36, l. 03994-28059. Licencia de exhibición de Duelo al sol. 15 de octubre de 1963.

-Cartel tren: Lewt cabalga tranquilamente mientras silba una melodía. Se para y observa un cartel que dice: “DANGER SPANISH BIT WORK TRAIN WILL CARRY EXPLOSIVES. AUG 18th”.

-Perla y Jesse en el establo: Jesse le coloca a Perla el camafeo de Laura Bell. Suenan dos frases de “Beautiful dreamer”.

-Cartel hotel: La frase de Perla: “Ojalá hubiera muerto yo en su lugar”, pone final a la conversación en el establo y la cámara pasa a enfocar un cartel que dice: “GRAND HOTEL BEST BEDS THIS SIDE OF EL PASO. Mrs. Goldie Tatum”. Se escucha una melodía de siete notas.

-Perla camino de la Roca de Cabeza de Indio: Perla baja del caballo y bebe del mismo charco de agua que él. Anochece y el caballo se encabrita con Perla encima mientras escuchamos el aullido de un lobo. Se escucha el tema “Squaw’s head rock” (Fig. 12.9).

-Duelo: fragmento del duelo final tras la frase “*Esta vez acertaste*”.

-Duelo: Lewt dice, “*¿Dónde estás? Quiero abrazarte. Solo un momento*”. Se escucha “Pearl-Lewt love theme”.

-Duelo: Fragmento de la escalada desesperada de Perla. Se escucha una variación de “Pearl-Lewt love theme” que incluye el tema “Squaw’s head rock”.

-Prólogo: salida musical con varios temas.

Ante estos recortes, la música sufre, en primer lugar, pérdida de simbolismo. Es el caso del fragmento de la secuencia en la que Laura Belle y Perla hablan en la habitación. En la versión completa, es la primera vez que escuchamos el tema “Pearl-Lewt love theme”, que se está asociando desde el primer momento al carácter desvergonzado y mujeriego de Lewt y al descuido de Perla. También en ese mismo fragmento Jesse se asocia con el tema “Spanish Bit” y Laura Bell toca “Beautiful dreamer” mientras habla del padre de Perla, quien le dice que quiere ser una buena chica, como ella. Todos estos momentos explican perfectamente, y desde un primer momento, las influencias que recaen sobre Perla desde el exterior, las cuales que tienen su más directa correlación en la música. Al suprimirse, la música pierde parte de su significado.

En segundo lugar, pérdida de dramatismo, como ocurre en los fragmentos del camino hacia la Roca de Cabeza de India y en los del duelo final, en los que la música

es mucho más enfática que en el resto de la película, y donde los temas “Squaw’s head rock” y “Pearl-Lewt love theme” cobran un mayor significado.

En tercer lugar, se pierde continuidad. Este aspecto se observa claramente en la escena de Perla y Jesse en el establo, donde se enganchan dos fragmentos con temas musicales diferentes, que se unen de forma brusca.

Por último está el cambio en los porcentajes: música total, música diegética, música preexistente y música incidental. Al eliminar el prelude, la obertura y el prólogo, disminuye la cantidad total de música (así como de música incidental), adquiriéndose un mayor equilibrio entre música y silencio, y restando carácter épico al filme. Por otra parte, muchos de estos fragmentos recortados llevan música diegética, lo cual disminuye dicho porcentaje.

Aparte de los recortes, esta versión incluye una modificación importante desde el punto de vista musical, como es el presentar la muerte de los amantes en silencio, omitiendo la fanfarria final. Este cambio, más que afectar de forma negativa a la música y a la película, aporta un mayor dramatismo.



Figura 12.9: Dos de las escenas eliminadas en la versión en español de 112 minutos de *Duelo al sol* (1946). En ambas se escucha el tema “Squad’s head rock”.

12.3.2. *Río Rojo* (Howard Hawks, 1948)

Para poder ser clasificada para todos los públicos, la Junta de Clasificación y Censura especificaba los siguientes cortes¹⁵²⁶:

¹⁵²⁶ AGA, Expediente de censura cinematográfica. “Río Rojo”, Caja 36, l. 03439-11421. Informe de la Rama de censura. 7 de noviembre, 1952.

-Rollo 1: Suprimir los besos y aligerar en lo posible las efusiones de Dunson y la joven.

-Rollo 11: Suprimir totalmente la escena de Mathew y la joven cuando están tumbados.

Ambas escenas afectan a la música de forma importante. La primera, al eliminar el referente del tema romántico de Dunson. De esta manera, la primera vez que se escucha el tema es tras el combate con el indio, cuando Dunson encuentra el brazalete de la chica. Pese a remitir a los sentimientos de Dunson por ella, la brevedad con la que se presenta en dicha escena no permite la retención del tema y, por tanto, su conexión mucho más adelante con la conversación entre Dunson y Tess, donde sirve para entrelazar los sentimientos del trío principal, siendo el primer intento de intermediación de ella en el conflicto de los hombres.

El asunto de la intermediación también queda afectado en la segunda escena suprimida, pues es en ella donde Tess empieza a apropiarse del tema “Settle down”, que le servirá en el duelo final para acabar con el conflicto.

Junto a ello, una circunstancia que se da en muchas películas –también ocurrirá en *Drums in the deep South*, *Río de sangre* y *El Álamo*- es que en la versión en español, los textos introductorios y finales, en lugar de traducirse, son leídos por un narrador. Esto hace que la atención se centre en la voz antes que en la música –cuyo volumen, además, es menor-, la cual pierde la mayor parte de su fuerza. A veces, dichas modificaciones varían leve y relativamente el sentido de la historia desde el punto de vista musical, al no dejar escuchar claramente un tema cuyo significado tiene que ver con el texto expuesto en pantalla.

Además de esto, en la versión en español de *Río Rojo*, el tema “On to Missouri”, en la escena de la salida al amanecer, no lleva coros.

12.3.3. *Canadian Pacific* (Edwin L. Marin, 1949) y *El último baluarte* (Roy Rowland, 1952)

Algunas escenas que en la versión original llevan música, no llevan acompañamiento en la versión en español, y viceversa.

-La primera secuencia en la que un narrador nos introduce en la historia del ferrocarril Canadian Pacific, en la versión en español lleva el tema principal del fondo, a un volumen bajo, mientras que en la original solo lleva el sonido ambiente, de modo que el espectador pueda centrarse más en la narración.

-El reencuentro de Tom (Randolph Scott) y Cecille (Nancy Olson), que en la versión original va musicado con una variación romántica del tema principal, en la versión en español se acompaña de un tema más oscuro, con percusión india, que sugiere su carácter intrépido y valiente. No en vano, Tom le llama “Pequeña salvaje”, y posteriormente cruzará en solitario los bosques repletos de indios para acudir en ayuda de su amado. Sin embargo, la inclusión de este tema en este momento preciso resta alegría al reencuentro.

-La conversación de Tom y Cecille en la habitación de ella no lleva acompañamiento musical en la versión en español, mientras que en la original se acompaña de la misma variación romántica del tema principal que se escuchaba en el reencuentro de la pareja. Así mismo, se omiten los acordes en tono menor en relación con el nombre de Dirk Rourke (Victor Jory), que de esa forma quedaba subrayado desde el principio como el villano (Fig. 12.10).



Figura 12.10.: Escena de *Canadian Pacific* (1949) en la habitación de Cecille (Nancy Olson), que en la versión en español prescinde de la música.

Como ocurre en *Canadian Pacific*, en la versión en español de la película de Roy Rowland se omite la música de algunas escenas. En este caso, la cuestión es mucho

más interesante, ya que se eliminan por completo los fragmentos románticos relativos a la relación entre Kern (Ray Milland) Y Josephine (Helena Carter). Tan solo en la escena final, cuando se besan, pueden escucharse los violines. Sus escenas juntos van sin acompañamiento musical, y uno de los momentos más significativos, cuando ella le regala el broche antes del combate, el tema que se escucha es el del ejército, cambiando emotividad y romanticismo por deber masculinidad. El personaje de Josephine queda, por tanto, prácticamente suprimido en el argumento musical, y con ello, en el significado total de la película.

Mediante este breve repaso hemos podido comprobar cómo las decisiones de última hora, los cambios, las leyes y cultura de los países receptores de los filmes y elementos ajenos como la censura, pueden afectar a la música de una película, principalmente en términos de continuidad, porcentajes de los elementos musicales y simbolismo, además de omitir algunos temas que finalmente terminan quedando sobre el papel.

Actualmente, con las reediciones de las bandas sonoras y la restauración de las películas se ha recuperado buena parte de ese patrimonio musical. Dos buenos ejemplos de ello son la banda sonora de *Río Bravo* que el sello Intrada reeditó en 2015, la cual contiene dos discos en los que podemos encontrar temas inéditos, versiones alternativas y grabaciones originales de los propios actores; y la restauración de *El Álamo* llevada a cabo por Robert Harris en 2010, en la que se recuperaron, para mayor gloria de Tiomkin, la obertura, el intermedio, el entreacto y la salida musical¹⁵²⁷.

Sin embargo, es difícil saber hasta qué punto las películas que nos llegan actualmente respetan la autenticidad de la obra original, pues como bien comentan Gian Luca Farinelli y Davide Pozzi: “Actualmente [...] el número de versiones en que circula un mismo film ha aumentado aún más, si ninguna garantía desde el punto de vista de la integridad de la obra y de lo que el usuario va a adquirir. Se puede afirmar entonces que de cada película existen distintas versiones”¹⁵²⁸. Es por ello que todas las modificaciones y cambios anteriormente comentados pueden variar según la versión y

¹⁵²⁷ El proyecto de restauración es comentado por el propio Robert Harris (responsable de la restauración de películas como *Lawrence de Arabia* y *El padrino*), en HARRIS, Robert: “The reconstruction and restoration of John Wayne’s ‘The Alamo’”. *In70mm.com*. http://in70mm.com/news/2009/the_alamo/index.htm (Consultada el 19/5/2016).

¹⁵²⁸ FARINELLI, Gian Luca y POZZI, Davide: “Restauración cinematográfica. Tierra de nadie”. *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n° 56, diciembre 2005, p. 45.

según los criterios que se hayan seguido para su restauración –si es el caso-¹⁵²⁹, y comercialización.

¹⁵²⁹ “De forma cada vez más frecuente las restauraciones de los que poseen los derechos se llevan a cabo con criterios de seriedad [...] aunque también se dan casos menos felices, en los que las intervenciones [...] esconden grandes alteraciones de la obra (son frecuentes las modificaciones de filtro, de los colores originales, del sonido de la época)”. Véase FARINELLI, Gian Luca y POZZI, Davide: “Restauración cinematográfica...”, op. cit., p. 44.

**13. INFLUENCIA DE LA MÚSICA WESTERN DE DIMITRI
TIOMKIN EN OTRAS CINEMATOGRAFÍAS Y COMPOSITORES**

Calificado como iconoclasta por la prensa de la época¹⁵³⁰, Tiomkin innovó como ningún otro, revolucionó la industria del cine y la discográfica, y fue capaz de resolver muchos de los problemas que se planteaban alrededor de la música cinematográfica. “¿Cómo podemos conseguir el reconocimiento de la música como una parte especial e integral del cine y no solo como acompañamiento?”, se preguntaban en 1945 los componentes del Music Advisory Comite of the Holly Quarterly en una mesa redonda organizada en Beverly Hills a la que asistieron, entre otros, Hugo Friedhofer y Leigh Harline¹⁵³¹, “¿Cómo pueden los compositores cooperar más estrechamente con los guionistas? ¿Es la música cinematográfica contemporánea realmente contemporánea?” Y, es más, “¿Debe la música de las películas americanas seguir el paso a Europa, especialmente a Francia y Rusia?”¹⁵³². Tiomkin y su música tienen todas las respuestas.

El ucraniano se encuentra, pues, entre los compositores más influyentes de la historia del cine. Más aún si de lo que hablamos es del género western. Su música no solo cambió el rumbo del western americano, sino que afectó de forma definitiva,

¹⁵³⁰ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Clifford McCarthy collection, Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3. SCHEUER, Phillip K: “Tiomkin soft-pedals fortissimo fanfare in film music”. Los Angeles Times, Aug 17, 1952.

¹⁵³¹ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Lester Cowan papers, Box 30, f. 37. Letter from Samuel T. Farquor, Franklin P. Rolfe, Franklin Fearink, John Howard Lawson and Kenneth McGowan to Miss. Ronell. May 11, 1945.

¹⁵³² AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, Lester Cowan papers, Box 30, f. 37. Letter from Samuel T. Farquor, Franklin P. Rolfe, Franklin Fearink, John Howard Lawson and Kenneth McGowan to Miss. Ronell. May 11, 1945.

quizás con mayor fuerza, al western europeo. Con el tiempo, no se ha olvidado. Ya sea como cita, homenaje o fuente de inspiración, ha permanecido presente hasta nuestros días. De esta forma, podemos dividir su influencia en varios apartados.

En primer lugar, abordamos su influencia en el western clásico americano, con especial incidencia en el apartado de las canciones. Seguidamente analizamos su influjo en el western europeo, destacando el spaghetti western y acercándonos a otros países donde se pueden rastrear ciertos matices del compositor ucraniano. En tercer lugar analizamos las citas musicales de composiciones western de Tiomkin a lo largo de la historia del cine y la televisión. Y finalmente, repasamos su influencia en el siglo XXI, a través del cine y sus compositores, de los conciertos y de las nuevas ediciones de sus bandas sonoras.

13.1. La influencia de Dimitri Tiomkin en el western clásico americano

Solo ante el peligro, como tantas veces hemos comentado a lo largo de este trabajo, supuso el inicio de una nueva concepción de la banda sonora western, donde la canción principal, a modo de *title song*, se insertaba en el tejido dramático a lo largo de todo el metraje, y lo hacía tanto de forma incidental como diegética, atendiendo a diferentes soluciones, entre las cuales destaca el uso de la letra fuera de la diégesis.

Por otra parte, supuso el inicio de la era comercial de la música cinematográfica. Aunque la música de Leigh Harline para *Blancanieves y los siete enanitos* (David Hand, 1937) fue la primera banda sonora que se grabó con dichos fines¹⁵³³, y la de Miklós Rózsa para *El libro de la selva* (Zoltan Korda, 1942) la que estableció el modelo comercial de las mismas¹⁵³⁴, fue *Solo ante el peligro* la que impulsó definitivamente su potencial, despertando en los estudios un hambre feroz por la música de las películas y, muy especialmente, por sus canciones. Si a ello se une el desarrollo tecnológico de los formatos de grabación de sonido con la llegada en los cincuenta de los discos de 33^{1/3}

¹⁵³³ La edición consistía en tres discos de 78 rpm que incluían diálogos y efectos de sonido. Véase WRIGHT, Stephen H: "Soundtracks and other recordings of film music". En WRIGHT, Stephen H. y POOL, Jeannie G (Ed.): *A research guide to film and television music in the United States*. Scarecrow Press, Lanham, 2011, p. 71.

¹⁵³⁴ Editada por RCA Victor en tres discos de 78 rpm, incluía una suite orquestal con la narración de Sabu. Véase WRIGHT, Stephen H: "Soundtracks...", op. cit., p. 72.

rpm, de mayor capacidad y fidelidad¹⁵³⁵, y el especial olfato de Tiomkin, el negocio prometía¹⁵³⁶.

Muchos fueron los compositores que siguieron esta tendencia. Algunos lo hicieron más por imposición de los estudios que por iniciativa propia, como es el caso de Elmer Bernstein¹⁵³⁷. Otros, como Victor Young y Harry Sukman –amigo personal de Tiomkin hasta su muerte¹⁵³⁸–, se adaptaron a la perfección. Su estilo, cercano en cierta forma al de Tiomkin, lo permitía: búsqueda de un sonido más allá de la americana de Copland, especial capacidad para las bellas melodías y uso inteligente del color instrumental¹⁵³⁹. Lo que sí es cierto es que decenas de westerns de la década de los cincuenta ostentaron una banda sonora de las características de *Solo ante el peligro*, cada una con sus variaciones y aportaciones personales: *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), *Río sin retorno* (Otto Preminger, 1954), *El hombre de Laramie* (Anthony Mann, 1955), *Centauros del desierto* (John Ford, 1956), *El tren de las 3:10* (Delmer Daves, 1957), *Cuarenta pistolas* (Samuel Fuller, 1957) o *El árbol del ahorcado* (Delmer Daves, 1959), entre otras. Aún en la década siguiente muchos westerns –y películas de todos los géneros– continuarán su estela, adaptándose a las nuevas modas musicales, no solo cinematográficas, sino populares. Uno de los compositores que mejor refleja este

¹⁵³⁵ WRIGHT, Stephen H: “Soundtracks...”, op. cit., p. 73.

¹⁵³⁶ “(Tiomkin) En el western anticipó el fenómeno de la composición de temas pensados tanto en función de su eficacia dramática dentro de la película como de su vida comercial fuera de ella, a través de su difusión discográfica y radiofónica; también incluyó versiones comerciales de dichos temas en la edición de las BS (interpretación de Frankie Avalon para las baladas western, Frankie Laine o The Brothers Four). Siendo sus películas de las primeras en las que los títulos de crédito se indicaba la referencia de la edición discográfica”. Véase COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría...*, op. cit., p. 119.

¹⁵³⁷ Para el compositor americano, las canciones eran una excusa comercial de los estudios. Es más, incluso opinaba que lo de Tiomkin en *Solo ante el peligro* no era absolutamente una novedad. Véase KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit. P. 224.

Pese a ello, Elmer Bernstein acumuló seis nominaciones a mejor canción por su trabajo en las películas: *La gata negra* (Edward Dmytryk, 1962), *Hawaii* (George Roy Hill, 1966), *Millie, una chica moderna* (George Roy Hill, 1967), *Valor de ley* (Henry Hathaway, 1969), *Oro* (Peter Hunt, 1974) y *Entre pillos anda el juego* (John Landis, 1983). Curiosamente, también tiene una nominación al Razzie a peor canción por *Desmadre en la autopista* (John Schlesinger, 1981).

¹⁵³⁸ Victor Young introdujo a Sukman en Hollywood. Su amistad duró hasta la muerte del primero en 1956. Prueba de ello es su colaboración en *Cuarenta pistolas*, donde se incluye la última canción compuesta por Victor Young para el cine. Por su parte, Sukman y Tiomkin trabajaron juntos en *Viento salvaje*, y ambos intercambiaron correspondencia hasta la muerte de Tiomkin. Esta amistad pudo ser una posible conexión en segunda instancia con Victor Young quien, además, trabajó con Ray Turner, uno de los pianistas que más colaboró con Tiomkin. Véase “Wild Is the Wind issued by La-La Land Records”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, September 14, 2014. <http://www.dimitritiomkin.com/7863/september-2014-wild-is-the-wind-issued-by-la-la-land-records/> y “Ray Turner and Dimitri Tiomkin”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, August, 2015. <http://www.dimitritiomkin.com/10866/august-2015-ray-turner-and-dimitri-tiomkin/> (consultadas el 27/05/2016).

¹⁵³⁹ Incluso, como ya vimos, Stephen Handzo comparaba la manera de componer de Victor Young para el cine con la de Tiomkin. Véase HANDZO, Stephen: “The golden age...”, op. cit., p. 52.

cambio es Burt Bacharach, ganador del Oscar por la canción de *Dos Hombres y un destino* (George Roy Hill, 1969). Y aun en los setenta podemos encontrar algún que otro ejemplo en el que la influencia de Tiomkin se hace notar en forma de canción inicial: *El gran duelo* (Lamont Johnson, 1970), donde Johnny Cash compone e interpreta la canción de los créditos, continuando la estela de Laine o Ritter; y, principalmente, *Sillas de montar calientes* (Mel Brooks, 1974), la cual comienza con la canción “Blazing saddles”, compuesta por John Morris, con letra de Mel Brooks e interpretada, ni más ni menos, que por Frankie Laine, en una clarísima parodia del Tiomkin de “Rawhide”, coros y látigo incluidos.

Más allá de la repercusión de *Solo ante el peligro*, dos de sus primeros westerns –*Duelo al sol* y *Río Rojo*– supusieron claros puntos de referencia en el género, en una época en la que Copland estaba en pleno apogeo de su carrera. Principalmente el primero, que serviría una década después de *temp track* para uno de los westerns clave de la historia del cine: *Horizontes de grandeza*. Majestuosidad y amplitud de espacio, agresividad y pasión, y gravedad y melancolía, son adjetivos que definen un estilo que marcó un punto de inflexión en un género dominado hasta entonces por las canciones tradicionales y el influjo de la música de otros géneros¹⁵⁴⁰. De tal modo que cuando se habla de una composición para western de dichas características, no es raro que salga a colación el nombre de Tiomkin.

Tiomkin supone uno de los hitos más importantes en la historia de la música del western americano, y quizás el primero en destacar en solitario, creando tendencia en el género. Su influencia, eclipsada por Moross y Bernstein, descendió a partir de los sesenta, aunque siempre ha estado presente, de una forma u otra, en todos aquellos que han seguido componiendo para el género del Oeste. Lo que es indudable es que sin su aportación al campo comercial la industria discográfica de las bandas sonoras cinematográficas no sería lo mismo.

13.2. La influencia de Dimitri Tiomkin en el western europeo

¹⁵⁴⁰ Un ejemplo perfecto de ello es el inicio de *Incidente en Ox-bow* (William A. Wellman, 1943), con música de Cyril Mockridge. Los créditos abren con un tema propio del cine negro, que encuentra su justificación en la temática de la película, pero que no transmite en ningún momento el concepto de Oeste Americano. Seguidamente, un acordeón toca la melodía de la canción tradicional “Red River Valley”, la cual se volverá escuchar en el campamento y al final de la película.

13.2.1. *Influencia de Dimitri Tiomkin en el spaghetti western*

La música de Tiomkin fue fundamental en la configuración de la banda sonora del western italiano. Ennio Morricone, cuya música cambiará por completo los esquemas del western, hunde sus raíces, precisamente, en la obra del ucraniano. La influencia de Morricone –no solo en el spaghetti, sino en el western en general- supone, pues, una influencia en segunda instancia de Tiomkin, quien ya en los cincuenta adelantaba muchos de los recursos que configurarán el estilo del italiano. Así, su legión de seguidores (Bruno Nicolai, Angelo Francesco Lavagnino, Gianni Ferrio, Francesco de Masi, Luis Enrique Bacalov, Piero Piccioni...) puede considerarse deudora de la rica herencia del ucraniano.

El mismo Morricone contaba sobre uno de sus primeros encuentros con Sergio Leone: “La primera vez que Sergio escuchó una banda sonora mía fue en mi casa, y se aburrió soberanamente. Comentando cuando finalizó: ‘Nunca podremos trabajar juntos’. [...] Pertenece a *Las Pistolas No Discuten* y era una simple imitación del tipo de música de los westerns americanos, a lo Dimitri Tiomkin”¹⁵⁴¹. He aquí un punto de partida y un sólido argumento sobre el que desarrollar un análisis con el que intentaremos demostrar cómo muchos de los elementos de la música del spaghetti western ya estaban presentes, algunos en forma de esbozo y otros íntegramente, en las partituras de los westerns americanos de Dimitri Tiomkin. De hecho, aunque Leone se expresara en esos términos en aquel momento, acabaría utilizado como *temp track* para su primer western el “Degüello” de Tiomkin, dato indicativo de sus intenciones, que Morricone sabría plasmar a la perfección, dándoles un toque especialmente personal¹⁵⁴². Hasta el punto de que aquel “Degüello” acabaría convirtiéndose en referente principal de los famosos solos de trompeta de los duelos del spaghetti western (Fig. 13.1). Y no acaba ahí el asunto, pues Morricone incluso se permitió homenajes a aquel que supuso una importante influencia en sus inicios, como se puede comprobar en la cita de “The Green leaves of summer” al final del tema “The chase” de *La muerte tenía un precio* (Sergio Leone, 1965).

¹⁵⁴¹ Citado por AGUILAR, Carlos: *Sergio...*, op. cit., p. 91.

¹⁵⁴² JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Influencias de la...”, op. cit., p. 97.



Figura 13.1: “Degüello” de *El Álamo* (1960) de Dimitri Tiomkin; 2 y 3. Solos de trompeta de los duelos finales de *Por un puñado de dólares* (1964) y *La muerte tenía un precio* (1965) de Ennio Morricone. Fuente: JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Influencias de la música para western de Dimitri Tiomkin en el spaghetti western”.

El primero y más destacado de los recursos es el uso de la voz humana. Ambos compositores la apreciaban sobremanera¹⁵⁴³. Tiomkin conocía a la perfección las especiales características de tono y timbre de las voces de los actores, de modo que podía configurar correctamente la música que acompañaba sus diálogos¹⁵⁴⁴; apreciaba especialmente las voces de los cantantes afroamericanos¹⁵⁴⁵, y solía elegir él mismo a los cantantes que interpretarían sus canciones en las películas. Por ello, en prácticamente todas sus bandas sonoras utiliza la voz humana como un instrumento más. No solo mediante canciones, sino a través de diferentes posibilidades que otorgan

¹⁵⁴³ Morricone reconocía este amor personalmente: “Amo la voz humana porque es un instrumento extraordinario. No viene de una pieza de madera o de metal, sino que sale directamente del cuerpo y puede ser el instrumento más maleable y expresivo. Puede reaccionar de muchas maneras. Primero, uso la voz humana porque la amo; y segundo, la uso porque tengo una voz excepcional a mi disposición (Edda Dell’Orso)... por lo que me he convertido en alguien que utiliza la voz humana continuamente”. Citado por LEINBERGER, Charles: *Ennio Morricone*..., op. cit., p. 22. En su libro sobre composición para cine, escrito junto a Sergio Micelli, enumera sus infinitas posibilidades. Véase MORRICONE, Ennio y MICELI, Sergio: *Composing for...*, op. cit., p. 224.

¹⁵⁴⁴ “Las voces habladas tienen una variación asombrosa de tono y timbre. Puede parecer increíble, pero las voces de muchos actores, aunque agradables por sí mismas, e independientemente del tono, son incompatibles con ciertos instrumentos”. Véase TIOMKIN, Dimitri: “Composing for...”, op. cit., p. 19.

¹⁵⁴⁵ Según Warren Sherk: “Cuando un estudio cuestionaba la solicitud de Tiomkin de contratar un coro negro para interpretar música clásica, él respondía, ‘Es mi música, y me gusta el sonido’. Tiomkin debió haberse percatado de que los tonos bajos y cálidos de los cantes afroamericanos funcionaban bien en los teatros”. Véase SHERK, Warren M: “Last Train soundtrack released by Counterpoint”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, June 2011. <http://www.dimitritiomkin.com/1228/june-2011-last-train-soundtrack-released-by-counterpoint/> (consultadas el 29/05/2016).

a su música un color especial. Un color que más tarde será ampliado y llevado hasta el límite de sus consecuencias por Morricone y sus seguidores.

1. Voz solista: prácticamente todos los westerns de Tiomkin llevan, al menos, una canción. Para su interpretación acudió normalmente a cantantes masculinos, mucho más acorde con un género normalmente protagonizado por hombres. Unas veces dura y seca, como las de Tex Ritter o Frankie Laine, otras más melodiosa, como las de Pat Boone y Dean Martin. En las pocas ocasiones en las que utilizó la voz femenina buscó también un timbre no demasiado agudo, e incluso levemente melancólico, como el de Kitty White. Más tarde, en el western italiano estará plagado de canciones basadas en las baladas americanas, cuyos principales intérpretes serán hombres como Peter Tevis, Raoul o I Cantori Moderni de Alessandro Alessandroni¹⁵⁴⁶. Estos artistas fueron tan habituales del género como lo fueron en América Laine, Ritter, o The Brothers Four.

También algunos spaghetti recurrirían a la solución de vincular el tema principal de la película con una canción directamente relacionada con la trama. Con precedentes tan importantes como “Angel face” y “The return of Ringo”, compuestas por Morricone para *Una pistola para Ringo* y *El retorno de Ringo* (Duccio Tessari, ambas de 1965), y continuadoras de toda clase: desde la famosa “Django”, de *Django* (Sergio Corbucci, 1966), compuesta por Luis Enrique Bakalov; pasando por “Find a man”, de Johnny Hamlet (Enzo G. Castellari, 1968), compuesta por Francesco de Masi; hasta coproducciones españolas con otros países, realizadas al amparo de este subgénero, y que presentaban las mismas características, como *La balada de Johnny Ringo* (José Luis Madrid, 1965)¹⁵⁴⁷.

Estrechamente relacionado con las canciones está el potencial comercial de la música cinematográfica. *Solo ante el peligro* dio el pistoletazo de salida a una moda que ha sido explotada por los estudios y productores desde entonces. Siempre pensando en el éxito de sus canciones, Tiomkin buscaba al cantante perfecto e incluso se ponía en contacto con las discográficas¹⁵⁴⁸. Morricone, por su parte, habiendo trabajado como arreglista para la RCA en la época de auge de la canción italiana, no solo conoció a algunos de los cantantes con los que luego colaborará en sus películas, sino que sabía

¹⁵⁴⁶ Para Roberto Cueto, “si Tevis era el Tex Ritter italiano, Raoul era, indudablemente, el Frankie Laine latino”. Véase CUETO, Roberto: “El folklore...”, op. cit., p. 113.

¹⁵⁴⁷ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Influencias de la...”, op. cit., p. 101; PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Las canciones...”, op. cit., pp. 59-68.

¹⁵⁴⁸ Así lo confirma el mismo compositor en su autobiografía, al contar las confusiones de las que fue víctima durante la búsqueda de un intérprete para las canciones de *La gran prueba*. Véase TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., pp. 243-244.

perfectamente a qué atenerse para conseguir un éxito popular. Adhesión a la tradición, un sonido cercano al público, e importancia del elemento rítmico. Tres consignas que Morricone siguió a rajatabla¹⁵⁴⁹. Tres consignas que podemos encontrar en las canciones de Tiomkin.

2. Coros: son casi una constante en sus westerns y en toda su filmografía. Si Morricone contaba con la voz de Edda Dell'Orso, Tiomkin tenía el coro de Jester Hairston. El uso que hace de este no se limita a la interpretación de los temas principales sino que, al igual que el italiano, también lo emplea como un instrumento más -realizando vocalizaciones- sin recurrir a apoyo literario de ningún tipo: enfatizando momentos solemnes, como el de la oración de la cosecha de *El forastero* o la muerte de Laura Belle en *Duelo al sol*, en ambos casos con las voces femeninas sobresaliendo sobre las masculinas; uniéndose al *crescendo* orquestal en los créditos finales de *Río Rojo* o *Retaguardia*; en forma onomatopéyica, simulando el ruido del carro en *Ataque al carro blindado*; marcando el ritmo a modo de percusión, susurrando... Dos de los mejores ejemplos son, sin duda, el tema "Squaw's head rock" de *Duelo al sol* y el tema principal de *Duelo de titanes* en sus tres variantes. Dentro de este apartado se debe incluir también la música de los indios, como el tema "Celebration" ("Amitola") de *Río de sangre*.

3. Silbidos: una de las características más destacadas de los westerns de Morricone desde que apareciera en los créditos iniciales de *Por un puñado de dólares*, aparecía ya en los de *Duelo de titanes*¹⁵⁵⁰, introduciendo el tema principal y acompañando posteriormente algunos de los versos. También de forma diegética podemos ver a algunos personajes silbando el tema principal correspondiente en un momento ocioso. Así ocurre con Dude y Colorado en *Río Bravo* o con Ida y Paddy en *Tres vidas errantes*.

4. Gritos: Tiomkin empela este recurso en dos situaciones diferentes. En primer lugar, en aquellas historias que tratan sobre el transporte de ganado. Y en segundo lugar, en los temas diegéticos de los indios. Del primer caso destacan el tema "On to Missouri" de *Río Rojo*, o el tema principal de *Rawhide*. Del segundo es un claro





¹⁵⁴⁹ PLASTINO, Goffredo: "Provisionally popular. A conversation with Ennio Morricone". En FABRI, Franco y PLASTINO, Goffredo: *Made in Italy: studies in popular music*. Routledge, New York, 2014, pp. 226-231.

¹⁵⁵⁰ Tres años antes, en *Escrito en el cielo*, el silbido se convirtió en parte importante de la banda sonora, no solo de forma diegética en el personaje de John Wayne, sino en algunas versiones del tema principal – no así en la definitiva que puede escucharse en la película-, las cuales comenzaban, precisamente, silbadas.

ejemplo la celebración de los blackfeet en *Río de sangre*. En el spaghetti, los gritos como parte integrante de la música van a ser recurrentes. Un ejemplo interesante y muy ilustrativo de ello es el tema inicial de *Joe, el implacable* (Sergio Corbucci, 1966).

El segundo de los recursos que podemos destacar es el ritmo de galope. Este elemento, implícito en la música tradicional americana, está presente en varios de los westerns de Tiomkin de formas variadas. El ruido de los caballos es intrínseco al Oeste. John Ford, maestro del western, fue el primero en incluirlo de forma real dentro de una película¹⁵⁵¹, y en darle la importancia que se merece dentro del género en cuestión con el western definitivo: *La diligencia* (1939). Como parte de la música, los italianos lo utilizarían en su forma real, mientras que Tiomkin va a emplear la percusión para crear un ritmo que remite al galope, siendo la caja china la solución más recurrente: en el tema “The rye waltz” de *Duelo al sol*, en el tema principal de *Duelo de titanes* o en el de *Río Bravo*. Los temas principales son muy dados a este tipo de soluciones debido a la forma tradicional de iniciar los westerns, con una secuencia de uno o más vaqueros acercándose desde el horizonte, pero también puede escucharse en otras escenas intermedias, algo que se aprecia a la perfección en sus bocetos (Fig. 13.2)¹⁵⁵².

Por su parte, Morricone lo utilizó casi de manera sistemática este elemento dentro de sus bandas sonoras, ya sea en forma de simulación o fundiendo los límites entre la diégesis y el mundo incidental. Los ejemplos más claros los encontramos en las películas de Leone: los temas que acompañan a los créditos iniciales de la *Trilogía del dólar*¹⁵⁵³, y el leitmotiv de Cheyenne en *Hasta que llegó su hora* (1968). Pero no serán las únicas. Ejemplo de ello es la persecución del grupo de bandidos tras el robo en *Una pistola para Ringo* (Duccio Tessari, 1965), donde Morricone emplea el ritmo de galope, esta vez acompañando una melodía de recuerdos mexicanos, en alusión a la procedencia de Sancho y sus secuaces.

La principal diferencia entre ambos compositores es la forma de representar este tópico. Mientras que el ucraniano empleó diferentes figuras (,  ,  o ).

¹⁵⁵¹ Lo hizo en el cortometraje *Napoleon's Barber* (1928). Véase BOGDANOVICH, Peter: *John Ford*. University of California Press, Berkeley, 1968, p. 50.

¹⁵⁵² USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *The Dude Goes West*, Music Box *The Dude Goes West*. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

¹⁵⁵³ *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965) y *El bueno, el feo y el malo* (1966).


), Morricone solía utilizar la siguiente:  ¹⁵⁵⁴. Pese a ello, la idea de expresar desde el inicio una parte importante tanto del carácter de los personajes como del alma de la película, está implícita en la música de ambos compositores.



Figura 13.2: Anotaciones de Dimitri Tiomkin en diversos momentos la partitura de *The Dude goes West* (1948). Fuente: Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *The Dude Goes West*, Music Box *The Dude Goes West*. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

Los sonidos reales o tópicos musicales son otro de los elementos que aparecen tempranamente en los westerns de Tiomkin y que demuestran su capacidad creativa. Destacan el disparo que inicia los créditos de *Duelo al sol*, recurso que Morricone utilizaría dos décadas más tarde en los créditos de la *Trilogía del dólar*; y el sonido del látigo del tema principal de la serie *Rawhide*, un sonido que aparecerá en multitud de westerns posteriores, tanto italianos como americanos.

Este elemento da pie a tratar sobre la especial comunión que se da entre el mundo diegético y extra diegético en las bandas sonoras tanto de Tiomkin como del spaghetti. Esta fusión de la diégesis con la música incidental da lugar a sonidos reales que parecen fundirse con la música instrumental y formar parte de ella, a la vez que participan de la diégesis. De esta forma, ambas dimensiones se terminan confundiendo,

¹⁵⁵⁴ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Influencias de la...”, op. cit., p. 105.

creando momentos de un alto potencial dramático y psicológico¹⁵⁵⁵. Ejemplo claro de ello es el sonido del ferrocarril que remata el tema “Lonely senador” de *Duelo al sol* y “Clock montage” de *Solo ante el peligro*, en el caso de Tiomkin, y el reloj de bolsillo en el duelo final de *La muerte tenía un precio* (1965), en el de Morricone (Fig. 13.3).

También los sonidos animales y de la naturaleza hacen acto de presencia en las partituras de ambos compositores, en ocasiones, traspasando también el límite diegético. En el caso de Tiomkin podemos citar las llamadas de los indios de *Río Rojo*, la bandada de pájaros de *Los que no perdonan*, el caballo de *Duelo al sol*, o el ganado de *Río Rojo* o *Rawhide*. En cuanto a Morricone, es famoso el leitmotiv de “El Bueno”, en forma de aullido de coyote, en *El bueno, El feo y el malo*.



Figura 13.3. El límite que separa la diégesis de la música incidental. El tren al final del tema “Clock montage” de *Solo ante el peligro* (1952) y el reloj de bolsillo en el duelo final de *La muerte tenía un precio* (1965).

Y no menos importante es el uso de la guitarra eléctrica, pues antes de que Morricone la instalara dentro del western, contribuyendo de forma importante a su integración en la música cinematográfica en general, Harry Sukman y Tiomkin ambos en 1957, la utilizaron en sus composiciones. Así lo comprobamos en la escena de la despedida de Wyatt y Laura en *Duelo de titanes*¹⁵⁵⁶, en varios pasajes de *Río Bravo*¹⁵⁵⁷ y, de manera más explícita y definitiva, en la canción de *Rawhide* (Fig. 4)¹⁵⁵⁸.

¹⁵⁵⁵ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Influencias de la...”, op. cit., pp. 104 y 110.

¹⁵⁵⁶ USC, Cinematic arts Library, Gunfight at O.K. Corral, Box 31. Conductor score.

¹⁵⁵⁷ USC, Warner Bros. Archive, Rio Bravo, Box 832, f. 1833. Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

¹⁵⁵⁸ USC, Cinematic arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, Rawhide, Box 50. Song.

Vemos, pues, cómo Tiomkin supuso una influencia fundamental a la hora de conformar el estilo musical del spaghetti western, vía Morricone. Un estilo que será seguido, copiado e incluso parodiado por westerns de todo el mundo, desde producciones españolas hasta mexicanas, lo cual extiende aún más la estela de Tiomkin. Esta influencia, sin embargo, y muy curiosamente, le será devuelta en cierta forma a Tiomkin cuando participe en la producción de un western que debe tanto al spaghetti como *El oro de Mackenna*.

ELECTRIC GUITAR

REEL 1 PART 3

Figura 13.4: La guitarra eléctrica en *Rawhide* (1959). Fuente: USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Rawhide*, Box 50. Song.

13.2.2. Influencia de Dimitri Tiomkin en otros westerns europeos

Durante los años sesenta y setenta el western proliferó en toda Europa. Prácticamente ningún país se libró de la fiebre del Oeste. Y todos eran conscientes de que la música era una parte esencial. Cada país siguió su propio modelo, con mayor o menor apego al western americano o al spaghetti, en fusión con sus propias tradiciones

nacionales. Es normal, pues, que entre tan variopinta producción encontremos rastros de la influencia de Tiomkin.

El más claro y reconocido es el del alemán Martin Böttcher, compositor de la música de la serie de películas sobre Winnetou, basadas en las novelas de Karl May¹⁵⁵⁹. Para algunos, anticipo de Morricone¹⁵⁶⁰. Incluso deudor del “gran estilo” de Tiomkin y de *Los siete magníficos* de Elmer Bernstein¹⁵⁶¹. En cualquier caso, el influjo del ucraniano es claro. Así lo comprobamos en el éxito de sus canciones, llegando a vender unas cien mil copias del tema principal de *El tesoro del lago de plata* (Harald Reinl, 1962), al que se le puso letra para ser versionado por famosos cantantes¹⁵⁶². Y así lo comprobamos en sus partituras.

“Winnetou melodie” es un tema de gran belleza donde se combinan la brillantez de una sección de cuerdas que evoca los espacios abiertos desde un aire entre lo tradicional y la balada popular, con la majestuosidad de unas trompas que responden a la melodía del mismo modo que lo hacían los coros de Tiomkin. La guitarra y la percusión marcan el ritmo, para acabar apropiándose de la melodía una armónica que nos transporta directamente a Morricone, como muchos de los fragmentos y motivos utilizados por el alemán a lo largo de la serie de western. Si bien el conjunto de la melodía recuerda un tanto a Victor Young. De una u otra forma, el influjo del ucraniano se hace notar en todo momento.

En la versión en forma de canción también se observan algunas similitudes con las canciones de Tiomkin, como son la tranquilidad dada por el *Moderato*, el inicio en anacrusa con un salto de cuarta justa ascendente (“My rifle, my pony and me”, “Rawhide”, “The green leaves of summer”), la combinación de progresiones por grados conjuntos junto a saltos de cuarta y quinta justas, y la construcción de la melodía a través de la adaptación de un motivo (“Follow the river”, “You can’t get far without a railroad”, “The green leaves of summer”), en este caso, manteniendo el ritmo y cambiando las alturas. La principal diferencia entre ambos es el empleo por parte de

¹⁵⁵⁹ *El tesoro del lago de plata* (Harald Reinl, 1962), *Furia apache* (Harald Reinl, 1963), *La carabina de plata* (Harald Reinl, 1964), *Winnetou en el valle de la muerte* (Harald Reinl, 1968) y *El día más largo de Kansas City* (Harald Philipp, 1966).

¹⁵⁶⁰ BOCK, Michael Hans y BERGFELDER, Tim: *The concise cinematograph. Encyclopaedia of German cinema*. Berghahn Books, New York, 2009, p. 55; SPENCER, Kristopher: *Film and television scores, 1950-1979. A critical survey by genre*. McFarland & Company, Jefferson, 2008, p. 132.

¹⁵⁶¹ SPENCER, Kristopher: *Film and television...*, op. cit., p. 132.

¹⁵⁶² DÍAZ MAROTO, Carlos: “Un apache llamado Winnetou: la saga cinematográfica”. *Westernworld*, 3, 2016, p. 252. Además de esta, compuso canciones para varias películas y series de diferente género, siendo la más exitosa “Hawaii tattoo”, de la serie de televisión *Max, the pickpocket* (1961-62). Véase BOCK, Michael Hans y BERGFELDER, Tim: *The concise cinematograph...*, op. cit., p. 55.

Böttcher de los grados altos de la escala –aunque el ámbito de 11ª es el predominante en las canciones de Tiomkin-, y una melodía más adornada (Fig. 13.5).



Figura 13.5: Primeros compases de la canción “Winnetou melodie”, compuesta por Martin Böttcher para *El tesoro del lago de plata* (1962). Fuente: transcripción propia.

Después de Morricone –y seguidores- y Böttcher, ningún compositor del western europeo llevó a tal extremo la influencia de Tiomkin. Sin embargo, su esencia puede encontrarse en ciertos elementos de la música de algunos westerns del este de Europa (Fig. 13.6).

Así ocurre, curiosamente, en la coproducción ítalo-española de bandoleros - género que puede considerarse el western español¹⁵⁶³ - *Carne de horca* (Ladislao Vajda, 1953). En ella, la canción “Romance Lucero”, compuesta por José Muñoz Molleda, se escucha sin letra en los créditos y en ciertas escenas, y es interpretada por María Dolores Pradera de forma incidental, y con letra, en la primera secuencia –donde también la escuchamos dentro de la diégesis en un romance de ciego-, cerrando la película, y en diversos momentos a lo largo de la misma. La letra de José Santugini habla del bandolero Lucero, como un bandido distinto, alejado de aquellos hombres despiadados¹⁵⁶⁴, cuyas acciones, en compañía de la canción, cobran un significado diferente. El hecho de haberse estrenado un año más tarde que *Solo ante el peligro*, y

¹⁵⁶³ Así lo afirma el crítico Fabian Molino en su reseña para el diario ABC de Sevilla, donde la describe como: “Gran exponente de cine de bandoleros o <<western español>> (previo al euowestern)”. Véase MOLINO, Fabian: “El cine en televisión”. *ABC de Sevilla*, 5 de diciembre, 2016, p. 94. La revista *Fotogramas* coincide, al afirmar que el tema del badolerismo andaluz “estaba intentando asentar las bases de un género que vendría a ser el equivalente del western”. Véase “Carne de horca”. *Fotogramas*, (s.f.). <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Carne-de-horca> (Consultada el 6/12/2016).

¹⁵⁶⁴ La letra dice: “Lucero el ladrón valiente,/ El mejor de Andalucía./ Que a los ricos robaba,/ Y a los pobres socorría./ Las mujeres le amaban,/ Y los hombres le temían./ Y por eso le llamaban,/ El rey de la serranía./ Lucero fuego en los ojos/ Y oro en el corazón./ Jamás pudieron vencerle,/ solo pudo al traición./ Sierra Morena le llora,/ los pobres rezan por él./ Las mujeres le adoran,/ Pensando en su querer./ Ay! Lucero quiéreme”.

cinco meses después del estreno español de la misma¹⁵⁶⁵, puede que tuviera algún efecto en ello.

Así ocurre, también, con el western húngaro *The wind blows under your feed* (György Szomjas, 1970), cuyo tema principal compuesto por Ferenc Sebo –al estilo tradicional húngaro-, se presenta en forma de canción para repetirse posteriormente a lo largo de la película.

Y así lo vemos, por último, en el caso de *Sol blanco del desierto* (Vladimir Motyl, 1970), película que iniciaría el subgénero *Eastern*¹⁵⁶⁶. Su banda sonora, compuesta por Isaak Shvarts, es de estilo indiscutiblemente ruso, con la balalaika como protagonista principal. Pocos elementos recuerdan al Oeste Americano como tal, pero sí a la faceta más rusa del western de Tiomkin: el uso de los grados bajos de la escala, el empleo de la percusión a modo de marcha o las cuartas descendentes que veíamos en *Gunslinger*, el viento-madera que se hacía con el protagonismo en uno de los temas de *Río de sangre*, esa extraña melancolía más solitaria y esperanzadora que triste; y, sobre todo, la utilización del tema principal –convertido en canción- de forma dramática, tanto en modo diegético como incidental, a lo largo del metraje.

Podría decirse que todo ello es fruto de una influencia a la inversa. Es decir, de la influencia rusa –por formación- en Tiomkin. Sin embargo, es la aplicación de dichas características al género la que revierte la esencia. Y eso no es todo, pues dicha película causó tal impacto que acabó formando parte de la mitología popular traspasando, como afirman Cynthia Miller y Bowdoin Van Ripper: “la línea entre el mundo cinematográfico y el mundo real de los espectadores”.¹⁵⁶⁷ La canción principal –con letra de Bulat Okudzhaya- fue uno de los elementos clave, ayudada en parte por la muerte de uno de los actores protagonistas semanas después del estreno de la

¹⁵⁶⁵ *Solo ante el peligro* se estrenó en Estados Unidos el 30 de julio de 1952, y en España el 2 de marzo de 1953. Por su parte, *Carne de horca* fue vista por primera vez en la primera edición del Festival de San Sebastián, en septiembre de 1953, estrenándose en Madrid el 8 de octubre del mismo año. Fuente: IMDb http://www.imdb.com/?ref=nm_home (Consultada el 6/12/2016).

¹⁵⁶⁶ A este tipo de western se le dan tres nomenclaturas: soviet western o Eastern, y red western. La diferencia principal es que los primeros eran rodados en Asia central, mientras lo segundos se rodaban en América.

La discusión sobre la pertenencia de esta película al género del Oeste ha sido amplia desde la misma fecha de producción. Sin embargo, el hecho de presentar –trasladados a terreno soviético- muchos de los rasgos característicos, la confirma como perteneciente al mismo, e iniciadora de una corriente en su país. Pues, como bien comentaban entonces en la revista *Art of Cinema*, *Sol blanco del desierto* es: “Un western en Rusia, a nuestra manera”. Citado por MILLES, Cynthia J. y VAN RIPER, A. Bowdoin: *International westerns...*, op. cit., pp. 373 y 378.

¹⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 373.

película¹⁵⁶⁸. ¿No ocurría algo parecido con la música de Tiomkin? ¿No es casi un himno para los texanos el tema principal de *Gigante*? ¿No es recordado el tema de Jett Rink por todos los fans de James Dean? ¿No son muchos de sus temas western –como veremos en el siguiente epígrafe- parte de la cultura popular de masas?



Figura 13.6: Fotogramas iniciales de *Sol blanco del desierto* (1970) y *The winds blows under your feet* (1970).

13.3. Citando el western de Dimitri Tiomkin

Son muchas las películas, documentales, series y programas de televisión, e incluso espectáculos públicos, que han recurrido a las canciones y temas western de Tiomkin (Tabla 13.1). Las canciones más citadas son “Rawhide” (19 veces) y “Do not forsake oh my Darling” (7 veces). La forma en la que son utilizadas varía según el lugar y el momento, pero suele seguir unas pautas más o menos estables.

“Rawhide” suele utilizarse de forma diegética. Principalmente como parodia, forma que vemos en el western *Cowboys de ciudad* (Ron Underwood, 1991), donde es cantada por el personaje de Billy Crystal mientras guían a un numeroso rebaño de reses. También se usa con el doble sentido de la palabra “Rolling”, como en *Los Simpsons*; o con los dos significados a la vez, como ocurre en *Fievel va al Oeste* (Simon Wells y Phil Nibbelink, 1991), mientras el ratoncito viaja en una planta rodadora. También lo encontramos en *Happy Feet* (George Miller y Gary Eck, 2011), en el ataque de la gran manada de gigantescas morsas; o en situaciones ridículas y vergonzosas, como en el

¹⁵⁶⁸ MILLES, Cynthia J. y VAN RIPER, A. Bowdoin: *International westerns...*, op. cit., p. 374.

caso de *Las Lemon Sisters* (Joyce Chopra, 1989), en la escena de la actuación del personaje de Carol Kane (Figura 11.5).

“Do not forsake oh my Darling”, por su parte, también suele utilizarse como parodia, pero en ocasiones, como en *Jennifer 8* (Bruce Robison, 1992), se aplica con su significado original, traspasado a un policía y su único testigo, una mujer ciega.

Es interesante comentar algunos casos concretos de las otras citas, como el tema “This then is Texas”, utilizado en la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de invierno de Sochi 2014. Para ello, el director artístico del evento, Danielle Finzi Pasca, confesó que quería comenzar la ceremonia con una pieza musical que sonara como música de Hollywood escrita para un western¹⁵⁶⁹. ¿Y qué mejor que *Gigante* para celebrar la clausura de un evento tan gigante como unos Juegos Olímpicos? O el de *La gran prueba*, utilizado en su remake de 1975. Aunque quizás, lo más interesante de todo sea el “Degüello” cantado de *Me verás volver* (Ettore Maria Fizzarotti, 1966). En este musical italiano, el actor-cantante Gianni Morandi interpreta una versión con letra del famoso tema de Tiomkin, tan famoso en Italia por aquellos años gracias a los solos de trompeta del spaghetti western. En la escena concurren varios personajes, entre ellos, un niño vestido de vaquero, en clara referencia al western. La letra habla de la muerte en dos sentidos: el que muere y el que mata¹⁵⁷⁰, un significado acorde con el que Tiomkin quiso darle al tema en el *El Álamo*:

“John Wayne me dijo, ‘tenemos que tener esta música en *El Álamo*’. Yo dije, ‘no quiero aterrorizar a los defensores’. Él dijo ‘lo sé, pero ¿Puedes encontrar diferentes formas de utilizarla?’. Yo dije, ‘sí’, y la usé como un lamento por la muerte y caída de los soldados texanos, la usé como una pieza de música militar justo antes de la batalla y la usé para glorificar la muerte de Crockett”¹⁵⁷¹.

¹⁵⁶⁹ “Queríamos comenzar la ceremonia con una pieza musical que sonara como música de Hollywood; música escrita para un western [...] algo semejante a la banda sonora de una gran película ganadora de oscar”. Citado por LALLY, Kathy: “Olympics close with tribute to Russian artists and a little self-deprecating humor”. *The Washington Post*, February 23, 2014. http://www.washingtonpost.com/world/olympics-close-with-tribute-to-russian-artists-and-a-little-self-deprecating-humor/2014/02/23/a8589f32-9cce-11e3-ad71-e03637a299c0_story.html (Consultada el 22/05/2015).

¹⁵⁷⁰ La última estrofa dice lo siguiente: “La vita di un uomo cosa conta per te/ ricorda, però quando lui cadrà/ che la parte migliore di te/ morirà”. Es decir: “La vida de un hombre es importante/ recuerda, no obstante, cuando caiga/ que la mejor parte de ti/ morirá”.

¹⁵⁷¹ Citado por MUNN, Michael: *John Wayne...*, op. cit., p. 220.

Es curioso, por otra parte, el uso que hace Quentin Tarantino- confeso apasionado del western- del tema “The Green leaves of summer” en los créditos de *Malditos bastardos* (2009). Pues, a pesar de que afirmaba no haber visto la película de Wayne¹⁵⁷², utiliza su canción con un fin entre la parodia y la esencia original, y con unas características musicales no muy alejadas de aquella –la versión de Nick Perito se presenta de forma instrumental, con el acordeón como instrumento principal y en la misma tonalidad-.

Desde 2013, no se tiene constancia de ninguna otra cita de temas western de Tiomkin. Desde entonces, el tema más recurrente han sido “Wild is the wind”, de *Viento salvaje* (George Cukor, 1957), canción que recibió una nominación al Oscar y que ha sido versionada por cantantes como Nina Simone y David Bowie. Las últimas citas del tema ha tenido lugar en la película francesa *Un doctor en la campiña* (Thomas Lilti, 2016), y en la coproducción –USA, Finlandia, México, Rusia- de terror *Sorceress* (Naama Kates, Jarkko T. Laine, 2017). Sin embargo, la cita más reciente se puede escuchar en el capítulo *More, or less*, de la recientemente estrenada serie de televisión *Feud* (2017), donde se ha podido escuchar la canción “Town without pity”.

CITAS DE TEMAS Y CANCIONES DE TIOMKIN EN CINE, TV Y ESPECTÁCULOS	
Rawhide	<ul style="list-style-type: none"> -<i>The Mike Douglas show</i> (9 diciembre, 1964) -<i>Granujas a todo ritmo</i> (John Landis, 1980) -<i>Reagan (Let's finish the job</i>, cap. 1, temp. 4, 1986) -<i>Good morning Vietnam</i> (Barry Levinson, 1985) -<i>Corrupción en Miami (The cows of October</i>, cap. 12, temp. 4, 1988) -<i>Las Lemon Sisters</i> (Joyce Chopra, 1989) -<i>Los hombres no abandonan</i> (Paul Brickman, 1990) -<i>Cowboys de ciudad</i> (Ron Underwood, 1991) -<i>Fievel va al Oeste</i> (Simon Wells y Phil Nibbelink, 1991) -<i>American playhouse</i> (Mrs. Cage. 20 mayo, 1982) -<i>Vida de este chico</i> (Michael Caton-Jones, 1993) -<i>Bye, bye love</i> (Sam Weisman, 1995) -<i>Little voice</i> (Mark Herman, 1998) -<i>Mi Marciano favorito</i> (Donald Petrie, 1998) -<i>Año mariano</i> (Karra Elejalde y Fernando Guillén Cuervo, 2000) -<i>Los Simpsons (Milhouse doesn't live here anymore</i>. 15x12, 2004) -<i>20 to 1 (Greatest sport movies all the time</i>, 2010) -<i>The footy show</i> (23x18, 2011) -<i>Happy feet 2</i> (George Miller y Gary Eck, 2011) -<i>The Marty Stuart show (The Tennessee mafia jug band</i>. 1x03, 2004; y <i>The Del McCaury band</i>. 5x06 6, 2013)
Do not forsake meí	<ul style="list-style-type: none"> -<i>Metro</i> (Thomas Carter, 1997) -<i>Jennifer 8</i> (Bruce Robinson, 1992) -<i>Waiting for God (Young people</i>. 2x09, 1991) -<i>The Jeffersons (Do not forsake me oh my Darling</i>. 8x25, 1982)

¹⁵⁷² PEARY, Gerald: *Quentin Tarantino...*, op. cit., p. 167.

	- <i>Juego sucio en Las Vegas</i> (Richard Brooks, 1985) - <i>The Roy Rodgers & Dale Evans show</i> (Western hit parade. 20 octubre, 1962) - <i>The many loves of Dobie Gillis</i> (Like low noon. 3x35, 1962)
Degüello	- <i>Mestari</i> (Ansi Mänttari, 1992) - <i>Todos para uno, golpes para todos</i> (Bruno Corbucci, 1973) - <i>Me verás volver</i> (Ettore Maria Fizzarotti, 1966)
This then is Texas	- <i>El show de Danny Thomas</i> (<i>Danny goes to Texas</i> . 4x07, 1956) -Inauguración de los JJ.OO de invierno, Sochi, 2014
Rio Bravo	- <i>Como conquistar Hollywood</i> (Barry Sonnenfeld, 1995) - <i>Dernier jour á Paris</i> (Hervé Pichard, 2004)
The green leaves of summer	- <i>Malditos bastardos</i> (Quentin Trantino, 2009) - <i>Trainyard Dogs</i> (Ryan Prince, 2016)
Friendly persuasion	- <i>Friendly persuasion</i> (Joseph Sargent, 1975)
My rifle, my pony and me	- <i>Limelife</i> (Derick Martini, 2008)

Tabla 13.1: Citas en cine, televisión y espectáculos públicos, de los temas western de Dimitri Tiomkin.
Fuente: elaboración propia.



Figura 13.7: Películas y series donde se cita la canción “Rawhide”. De izquierda a derecha y de arriba abajo: la manada de leones marinos de *Happy Feet 2* (George Miller y Gary Eck, 2011), Asno en *Schrek 2* (Andrew Adamson, Kelly Asbury y Conrad Venon, 2004), Carol Kane en *Las Lemon Sisters* (Joyce Chopra, 1989), Dan Aykroyd y John Belushi en *Granujas a todo ritmo* (John Landis, 1980), Homer, Carl y Lenny en *Los Simpsons*, y Billy Crystal en *Cowboys de ciudad* (Ron Underwood, 1991).

13.4. El western de Dimitri Tiomkin en el siglo XXI

La influencia de Tiomkin, que sobrevivió a duras penas durante la década de los sesenta en el western americano, y que alargó levemente su vida en el western europeo, decayó durante los años setenta, una época que abarcaba desde su último trabajo en el cine, para la película *Tchaikovsky* (Igor Talakin, 1970), hasta su muerte en 1979. Los años siguientes, más allá del recuerdo que siempre provoca la muerte de un gran

artista¹⁵⁷³, se pudieron escuchar varias citas de sus temas en algunas películas y series, y se siguieron editando algunos singles en varios países. La música del western, un género que empezaba a recuperarse, volvía la vista hacia Elmer Bernstein¹⁵⁷⁴. No sería hasta el siglo XXI cuando empezara la verdadera recuperación de su figura. Conciertos, nuevas ediciones discográficas, la publicación del libro de partituras de Patrick Russ, Paul Henning y Warren Sherk; compositores que buscaron en su música para el western una leve inspiración, un western, como *Appaloosa* (Ed Harris, 2008), para el que el mismo director, junto al compositor Jeff Beal, compuso e interpretó una canción muy al estilo de las canciones de Tiomkin¹⁵⁷⁵; y directores de cine que recordaron su música y la homenajearon en sus películas, como Quentin Tarantino, quien no solo citó “The green leaves of summer” en *Malditos bastardos* (2009), sino que confesó que una de sus escenas preferidas es la de la famosa cantinela de Dean Martin, Ricky Nelson y Walter Brennan de *Río Bravo*¹⁵⁷⁶.

¹⁵⁷³ En España, su muerte originó varios artículos en periódicos como *ABC*, en los que se hacía un breve recorrido por su carrera. Es interesante observar que la banda sonora más mencionada de Tiomkin en la prensa española es la de *El Álamo*. Véase CRESPO, Pedro: “Dimitri Tiomkin, músico cinematográfico”. *ABC*, 15 de noviembre, 1979, p. 55. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1979/11/15/071.html> (Consultada el 10/12/2016); “Tchaikovsky pone de acuerdo a rusos y norteamericanos”. *ABC, Blanco y Negro*, 30 de diciembre, 1967, pp. 96-97. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1967/12/30/096.html> (Consultada el 10/12/2016)

¹⁵⁷⁴ Bruce Broughton, en una conferencia dada en las instalaciones del CICUS de la Universidad de Sevilla el 30 de junio de 2015, con ocasión del concierto de música de cine en el que dirigiría a la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, afirmó que su música estaba más influida por el Oeste como geografía que por sus antecesores en el género, aunque reconocía tomar como referencia a Copland. Véase LOMBARDO, Manuel J: “Bruce Broughton...”, op. cit., p. 45.

En dicha conferencia tuve la oportunidad de preguntarle si en alguna ocasión, ya que había trabajado para películas similares a las de Tiomkin, como *Tombstone* (George Pan Cosmatos, 1993), que retomaba el tema del duelo en *OK Corral*, o *El viejo y el mar* (Jud Taylor, 1990), había utilizado al compositor ucraniano como fuente o referencia. La respuesta fue un no rotundo. Sin embargo, si escuchamos su música para la serie de animación *Las aventuras de los Tiny Toons* (1990), podremos comprobar un ligero parecido con el tema principal de *The Dude goes West* y *Hotel de Paree*.

¹⁵⁷⁵ Según Pete Falconer: “La canción de *Appaloosa*: “You’ll never leave my heart”, coescrita e interpretada por Ed Harris, invita a comparaciones con las ‘title songs’ que se hicieron prominentes en los cincuenta. La canción de Harris incluye numerosos elementos que remiten a las canciones del western los cincuenta en el punto de vista y el registro emocional de su letra, y en el estilo vocal de Harris”. FALCONER, Pete: “A solitary theme song from a twenty-first-century western”. En *Critical perspectives on the western: from A fistful of dollars to Django unchained*. Rowand & Littlefield, Lanham, 2016, p. 121.

Otros autores hablan directamente de influencia de Dimitri Tiomkin: BROXTON, Jonathan: “Appaloosa-Jeff Beal”. *Movie Music UK*, September 19, 2008. <https://moviemusicuk.us/2008/09/19/appaloosa-jeff-beal/> (Consultada el 23/12/2016); RUHLMANN, William: “Review Appaloosa”. *Allmusic*, 2008. <http://www.allmusic.com/album/appaloosa-original-motion-picture-soundtrack-mw0001262457> (Consultada el 23/12/2016)

¹⁵⁷⁶ “Tengo gran debilidad por la secuencia de la canción de *Río Bravo* de Howard Hawks. Estamos en la cárcel, y Dean Martin está cantando, y Ricky Nelson se une. Cuando acaban dicen: ‘Hey, vamos a cantar algo más, algo realmente bueno’ y Ricky Nelson canta su canción rockabilly que es realmente fantástica”. Véase “Quentin Tarantino”. *The Independent*, Friday 15 January 1993.

13.4.1. Conciertos de música western de Dimitri Tiomkin

Aún en la actualidad se sigue escuchando la música de Tiomkin por todo el mundo, desde Estados Unidos a Japón, pasando por varios países de Europa, la India o Jerusalén. Muchos son los conciertos que dedican su programación, o un fragmento de ella, a los trabajos del compositor ucraniano. Sus westerns, como no podía ser de otra forma, son algunas de las piezas más recurrentes. A continuación exponemos una lista con los últimos conciertos en los que se ha incluido algún tema western de Tiomkin. De entre sus obras destacan, precisamente, las mismas que destacaban en el apartado de las citas: *Solo ante el peligro* y *Rawhide*.

ÚLTIMOS CONCIERTOS CON MÚSICA DE LOS WESTERNS DE TIOMKIN	
2016	<p>Clapperboard IV: Film Music (Duisburg)</p> <p>-Suite de <i>Río Bravo</i></p> <p>Music from de movies (Colorado)</p> <p>-<i>Solo ante el peligro</i></p>
2015	<p>Chattanooga Symphony Orchestra (Tennessee)</p> <p>-<i>Rawhide</i> y suite de <i>Solo ante el peligro</i></p> <p>Elgin Symphony Orchestra (Illinois)</p> <p>-Suite de <i>Solo ante el peligro</i></p>
2014	<p>Deutsches Filmorchester Babelsberg (Leipzig)</p> <p>-Suite de <i>Solo ante el peligro</i></p> <p>LaPorte County Symphony Orchestra (Indiana)</p> <p>-<i>Duelo de titanes</i></p> <p>21st Century Symphony Orchestra and Chorus (Lucerna)</p> <p>-<i>Solo ante el peligro</i></p>
2013	<p>The Halle (Manchester)</p> <p>-<i>Solo ante el peligro</i> y “The green leaves of Summer”</p> <p>RTÉ National Symphony Orchestra (Dublín)</p> <p>-<i>Solo ante el peligro</i></p> <p>Tokyo Symphony Orchestra (Tokio)</p> <p>-<i>Gigante</i></p> <p>Ulster Orchestra (Belfast)</p>

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/film--directors-cut-when-men-were-men-quentin-tarantino-chooses-a-scene-from-howard-hawks-classic-western-rio-bravo-1478616.html> (Consultada el 19703/2015).

	-Solo ante el peligro
2012	<p>Jerusalem Symphony Orchestra (Jerusalén) -Solo ante el peligro</p> <p>Knoxville Symphony Orchestra (Tennessee) -La gran prueba</p> <p>Knoxville Symphony Orchestra (Texas) -Rawhide</p> <p>Sudbury Symphony Orchestra (Ontario) -Suite de <i>El Álamo</i>, suite de <i>Solo ante el peligro</i> y <i>Rawhide</i>.</p> <p>Malaysian Philharmonic Orchestra (Kuala Lumpur) -Solo ante el peligro</p> <p>Central Washington University (Washington) -Suite de <i>El Álamo</i> y “Gunfight at Ok Corral”</p> <p>RTE Concert Orchestra (Dublín) -Suite de <i>El Álamo</i>, preludio, “Love theme” y final de <i>Gigante</i>, “Do not forsake me oh my Darling” y <i>Rawhide</i>.</p>

Tabla 13.2: Conciertos, desde el año 2012, en los que se interpretan temas western de Dimitri Tiomkin.
Fuente: Elaboración propia.

13.4.2. Ediciones discográficas de música western de Dimitri Tiomkin

Las bandas sonoras de los westerns de Tiomkin han seguido editándose a lo largo del tiempo. El siglo XXI ha traído consigo varias ediciones nunca antes grabadas, y ediciones especiales remasterizadas con temas y versiones alternativas e inéditas. Muchas de ellas incluyen notas y comentarios musicales y de producción. Todo ello sirve no solo para rescatar y seguir recordando la figura del compositor, sino para ampliar su campo de estudio.

EDICIONES DEL SIGLO XXI DE LAS BANDAS SONORAS WESTERN DE TIOMKIN	
<p>Giant. Dimitri Tiomkin's music from the soundtrack of the George Steven's production.</p> <p>La-La Lan Records, 2015.</p>	<p>Edición limitada con 2 cds.</p> <p>Bonus track: 4 temas alternativos (“Leslie and Jett Rink alternate 1 y 2”, “Drilling alternate” y “Finale” sin coros.</p>

Dimitri Tiomkin Anthology. Volta Music, 2015.	Temas del libro Dimitri Tiomkin Anthology interpretados por varios cantantes. Incluye: “Wait for love” y “Matamoros”, interpretadas por Darice Cooper y Whitney Kaufman respectivamente.
Rio Bravo. Original motion picture soundtrack composed and conducted by Dimitri Tiomkin. Intrada, 2015.	Edición limitada de 2 cds. Bonus track: 18 temas y versiones inéditas, incluyendo el tema “Rio Bravo” silbado por los protagonistas y otras versiones de estudio.
Gunfight at the OK Corral. Music from the motion picture directed and conducted by Dimitri Tiomkin. La-La Land Records, 2013.	Bonus track: 8, incluyendo la canción en los diferentes actos y dos versiones de Rex Allen y Tony Roman.
Dimitri Tiomkin. The greatest film scores. LSO Live, 2012.	Recopilatorio. Incluye: El Álamo (“Suite”, “Davy Crockett”, “Battle” y “Epilogue”), Gigante (“Suite”, “There’s no...” y “Finale”), “Do not forsake me...”, “Rawhide”, “Sundowners theme”, La grah prueba (“Thee I love” y “Fair”).
The last train from Gun Hill. Music from the motion picture soundtrack directed and conducted by Dimitri Tiomkin. Counterpoint, 2011.	Remasterizada. Incluye 32 páginas de notas musicales y de producción.
The war wagon. Conducted and directed by Dimitri Tiomkin. Intrada, 2010.	Edición limitada. Inédita.
The unforgiven. Original motion picture soundtrack composed and directed by Dimitri Tiomkin. Kritzerland, 2010.	Remasterizada.
High Noon. Music composed and directed by Dimitri Tiomkin. Volta Music, 2007.	Edición limitada 2 cds. Incluye material inédito (como una versión diferente de Tex Ritter) y 32 páginas de notas. Ganador del premio Sammy Award.
The big sky. Composed and directed by Dimitri Tiomkin. BYU Film Music Archives Restored, 2003.	Edición limitada remasterizada.
Red River. Marco Polo, 2003.	Remasterizada. Incluye comentarios y notas del compositor

Tabla 13.2: Últimas ediciones discográficas de bandas sonoras y recopilatorios con música western de Dimitri Tiomkin. Fuente: elaboración propia.

13.4.3. Dimitri Tiomkin citado por los compositores contemporáneos

Por último, recolectamos algunas de las citas en las que compositores aún en activo han mencionado al compositor ucraniano, evidenciando de esta forma que su figura y recuerdo siguen presentes.

Carter Burwell, compositor de *El Álamo: la leyenda* (John Lee Hancock, 2004) y *Valor de ley* (Joel y Ethan Coen, 2010).

-Acerca de la música de *Valor de Ley*: “Las bandas sonoras para películas western han tenido muchas y bien conocidas tradiciones y yo las probé todas, intentando evitarlas a la vez. Probé con instrumentos tradicionales –violín, guitarra, armónica-. Probé con una gran orquesta, a la Dimitri Tiomkin. Probé una pequeña banda de marcha, piano solo, órgano. Las mejores opciones parecían ser el piano, el clarinete y la orquesta. El piano sugería la iglesia, el clarinete tenía una fría cualidad que marcaba el tono de la película, la orquesta desarrollaba la escala de la historia y se expandía a la vez que Mattie se apartaba de la civilización hacia la naturaleza salvaje. Y sí, había un momento Dimitri Tiomkin cuando Mattie cruzaba el río acompañada por metales, cuerdas y tímpano”¹⁵⁷⁷.

Los compañeros de Mattie (Hailee Steinfeld), Rooster Cogburn (Jeff Bridges) y LaBoeuf (Matt Damon), están al otro lado del río. Nadie quiere ayudarle a cruzar. Decidida a continuar el viaje y vengar a su padre, agarra las riendas y se lanza al río –de una anchura considerable- sin pensarlo. La hazaña, por sí sola, merece un tema espectacular. El heroísmo de la niña, en combinación con la grandeza y la fuerza del paisaje, tienen en el recuerdo de Tiomkin el mejor aliado. Si bien el inicio del tema no encaja con el estilo del ucraniano, la segunda mitad es todo un homenaje a sus westerns más espectaculares. Más que en la melodía, como bien dice el compositor, el momento Tiomkin se encuentra en la orquestación. Aunque la sencilla progresión a base de intervalos de tercera es común, no solo en los temas más western de Tiomkin, sino en toda la música relacionada con el Oeste.

Así, en lo que respecta a la instrumentación, Burwell eleva la majestuosidad del tema dando entrada a los metales en la segunda mitad. Como elemento más “tiomkinesco”, la irrupción en la segunda frase de una trompeta con voz propia, de la

¹⁵⁷⁷ BURWELL, Carter: “True grit. Carter Burwell’s notes”. *CarterBurwell.com*, 2010. <http://www.carterburwell.com/main/home.shtml> (Consultada el 29/05/2016).

que sobresalen los arpeggios (inicio de los compases 6, 9 y 13) y el contrapunto al más puro estilo del ucraniano, que concluye al unísono con la voz principal. Alusión, todo ello, a una chica con la valentía del hombre más duro del Oeste (Fig. 13.8).



Figura 13.8: Tema “River crossing”, compuesto por Cartell Burwell para *Valor de Ley* (Joel y Ethan Coen, 2010). Fuente: transcripción propia.

John Williams, un compositor que no necesita presentación, autor de bandas sonoras western como *Los cowboys* (Marck Rydell, 1972) y *Un horizonte muy lejano* (Ron Howard, 1992). Trabajó con Tiomkin en la orquestación de *Los cañones de Navarone*, orquestando, en concreto, el tema “Exit Music”, conformado por la canción “Yassu”.

-Sobre sus inicios: “Me casé entre el ’55 y el ’56. Y era importante trabajar, ganar algún dinero. El trabajo de estudio de California era muy atractivamente pagado, en cuestión de un mes, me encontré trabajando con los (luego) gigantes de la industria del cine. Nunca pensé que realmente apreciara su importancia. Franz Waxman, por ejemplo, pienso que debo haber interpretado al piano sobre una media docena de sus películas. Luego fue Dimitri Tiomkin... y todos los hermanos Newman. Alfred, Lionel y Emil”¹⁵⁷⁸.

Williams compuso varios westerns a lo largo de su carrera, principalmente en sus inicios. Entre ellos, *Una dama entre vaqueros* (Andrew V. McLaglen, 1966), *La fuerza de la nobleza* (David Lowell Rich, 1966), *Los cowboys* (Mark Rydell, 1972) o *Un horizonte muy lejano* (Ron Howard, 1992). En ellos se escucha ya al auténtico y personal John Williams que todos conocemos. Si hay que buscar alguna influencia, es la de su compatriota Aaron Copland.

¹⁵⁷⁸ ASCHIERI, Roberto: *Over the moon...*, op. cit., p. 69.

Ennio Morricone: compositor de la *Trilogía del dólar*, otros tantos spaghetti westerns y ganador del Oscar por la banda sonora del último western de Tarantino, *Los odiosos ocho* (2015).

-Acerca de su primera composición western: “La primera vez que Sergio escuchó una banda sonora mía fue en mi casa, y se aburrió soberanamente, comentando cuando finalizó: ‘Nunca podremos trabajar juntos’ [...] Pertenece a *Las pistolas no discuten* y era una simple imitación del tipo de música de los westerns americanos, a lo Dimitri Tiomkin”¹⁵⁷⁹.



Figura 13. 9: Inicio del tema principal compuesto por Ennio Morricone para *Las pistolas no discuten* (Mario Caiano, 1964). Fuente: transcripción propia.

Sabida es la influencia de Tiomkin sobre el compositor italiano, reconocida por él mismo en esta banda sonora del western de Mario Caiano. En ella podemos encontrar muchos elementos que delatan dicha adhesión, con especial reminiscencia del tema principal de “Rawhide”: la progresión por grados conjuntos, el compás binario en tempo de marcha, el marcado ritmo de galope en la percusión –apoyado en este caso por las cuerdas- y el total protagonismo de los metales. ¿Principales diferencias? La tonalidad en Fa# menor, que Tiomkin no empleó en ninguno de sus temas para el western, y la utilización de las cuerdas como apoyo de la percusión en la línea rítmica (Fig. 13.9).

De todo ello podemos concluir que el western de Dimitri Tiomkin sigue tan vivo como el mismo género. Un género muerto tantas veces pero siempre vivo. Desfasado y repetitivo, pero siempre de actualidad y lleno de espectáculo, magnificencia y belleza. Rechazado, pero con millones de seguidores a lo largo y ancho del planeta.

¹⁵⁷⁹ CUETO, Roberto: “El folklore...”, op. cit., p. 102.

14. CONCLUSIONES

Dimitri Tiomkin es un compositor clave en la historia de la música cinematográfica. Sus innovaciones en este campo sobrepasan la mera contribución para alzarse como hito y punto de inflexión, no solo de la música, sino del cine en general. Dominador de todos los géneros cinematográficos, desde el melodrama hasta la ciencia ficción, y desde la superproducciones a las películas de serie B, destacó especialmente en el western, un género, paradójicamente, cuya evolución y desarrollo está protagonizado por compositores europeos. Esta circunstancia contribuye a reafirmar el mito por encima de la historia, así como la universalidad de un Oeste que ha traspasado el propio género para instalarse, en fondo y forma, en la frontera de la leyenda.

Para llegar a ese punto Tiomkin recorrió un largo camino. En el espacio: desde Ucrania a los Estados Unidos, pasando por Rusia, Alemania y Francia. Y en tiempo: pues aterrizó en el cine con treinta y seis años. Hombre de intereses y curiosidad perenne, nunca dejó de formarse, absorbiendo cuanto pudo de cada lugar y persona que se cruzó en su vida, de cuyas vivencias y enseñanzas obtuvo los conocimientos necesarios que le llevarían a convertirse en el compositor de westerns más famoso de Hollywood.

La versatilidad y carácter multidisciplinar e internacional de su formación da lugar a la división de su estilo en cuatro compartimentos, no estancos ni acotados en el tiempo, que hemos denominado: estilo de formación, estilo americanizante, estilo cinematográfico o dramático y estilo western; cada uno de los cuales tuvo su parte en el éxito del compositor y, más concretamente, en su propia conquista del Oeste.

Aunque pudiera parecer sorprendente, una parte importante de las habilidades y características que le permitieron desarrollar su música para el western provienen de sus años en Rusia. En primer lugar, la disciplina académica –reafirmada en su estancia en Berlín- que le permitiría trabajar con profesionalidad, eficacia y dando lo mejor de sí mismo durante la etapa clave de su carrera –coincidente con la cima de su música para el western-, donde llegó a sacar adelante hasta nueve proyectos en un mismo año. Y en segundo lugar, dos de los elementos clave de su éxito: el concepto de repetición con modificación y su aplicación a la música cinematográfica a través de una canción, y la capacidad para experimentar con los efectos de sonido y el color instrumental. Sin olvidar que fue en Rusia donde tuvo los primeros contactos con la música americana y con la literatura del Salvaje Oeste.

Este aprendizaje sería completado a su paso por París y definido en Estados Unidos. Por vías secundarias: Frank Capra y el folklore americano, cuya esencia se observa en su música a través de tonalidades, intervalos, instrumentación y evocación de canciones tradicionales –recordemos “The ballad of the Alamo” y “Calvary march”-; o Jester Hairston y la música negra, cuya intensidad y cualidad vocal fueron enormemente apreciadas por Tiomkin, y aplicadas al western en forma coral y otro tipo de vocalizaciones. Y por vías primarias: sus investigaciones en el campo de jazz, con el consecuente enriquecimiento en términos de improvisación y creatividad; y de la música de los indios, imprescindible en el cine del Oeste. Queda la incógnita de la música clásica americana, de cuyo estudio por parte del ucraniano no se tienen noticias más allá de las conclusiones que pueden extraerse de su vida y personalidad: un Tiomkin culto e informado no podía ignorar la tradición clásica americana, de la misma forma que, siempre a la última en lo que a música se refiere, debía conocer las obras de sus coetáneos. En cuanto a Copland, única pista de primera mano en este sentido, queda refutada su influencia, situándose como contemporáneo y rival, con un estilo y una estela diferentes. Nuestras indagaciones al respecto así lo atestiguan, desmintiendo las afirmaciones de aquellos autores que veían en sus primeros westerns el influjo del compositor americano.

En lo referente a las habilidades cinematográficas patentes en su música para el western, serían el cine silente soviético, su experiencia en el vaudeville y su matrimonio con la bailarina Albertina Rasch, los agentes determinantes. Todos ellos, en mayor o menor medida, le permitieron adquirir y perfilar la habilidad de adaptarse a la imagen y el movimiento, característica patente en sus partituras para el western. Además, y no

menos importante, le familiarizaron con el mundo del espectáculo y su potencial económico, de lo cual derivaría su especial olfato comercial, base de la revolución causada por la música de *Solo ante el peligro* en la música cinematográfica, la industria del cine y la industria discográfica.

Esta nueva característica de su personalidad será determinante a la hora de convertirse en el pionero de los músicos independientes. La búsqueda de libertad y de rendimiento económico le llevará a ser extremadamente exigente en las condiciones de sus contratos, preocupándose sobre todo por mantener los derechos y la originalidad de su música. Todo ello, en primera instancia, gracias al western, pues fue tras *Solo ante el peligro* cuando Hollywood le reconoció como un seguro de éxito.

Un éxito que reside tanto en la calidad de su música como en su saber hacer desde el punto de vista comercial. Sus testimonios y la documentación conservada atestiguan su participación absoluta, y con un enorme margen de libertad, en el proceso de creación: desde las investigaciones previas a la edición, pasando por la composición, el esbozo de la orquestación y la dirección. Algo que continuaba en la etapa de promoción, donde participaba tanto en los arreglos comerciales de sus canciones como en la organización de eventos sociales y publicitarios. Así mismo, la fidelidad a un equipo que le acompañó en prácticamente toda su carrera, fue determinante en la consecución de sus objetivos.

Su independencia le llevó a trabajar en estrecha relación con directores y productores. Una forma de colaboración más propia del cine europeo, cuya música cinematográfica destacaba por la libertad y la experimentación. Características ambas que Tiomkin, también europeo, practicó durante toda su carrera. Es por ello que muchas de sus obras deben describirse, en conjunción con el cineasta o productor concreto, como las de Fred Zinnemann o Howard Hawks, cuyas colaboraciones con Tiomkin en el western –y en otros géneros- siguen un patrón característico que engloba la personalidad de ambos: cineasta y compositor. En los casos en los que la relación fue de imposición, como con David O. Selznick o George Stevens, el ucraniano supo adaptarse hasta el punto de hacer suyo, para bien o para mal, cada elemento. Y es que, fuera quien fuese el hombre para el que trabajase, como hemos podido confirmar mediante los análisis cualitativos y cuantitativos, la marca de Tiomkin fue siempre evidente.

Una marca, el mal llamado “estilo Tiomkin”, que se ha relacionado erróneamente con la ampulosidad y con lo comercial. La ostentación y la propensión a sobremusical no aparecen reflejadas en los análisis como una característica sistemática.

Pocas son las películas que sobrepasan el 60% de música y, cuando lo hacen, responde a unas razones determinadas, como la presencia de David O. Selznick (*Duelo al sol* y *Jennie*), o el cine épico (*Tierra de faraones*, *El viejo y el mar*). La tendencia general es al equilibrio, no dándose muchos ejemplos de música innecesaria en términos de cantidad. Tampoco a un compositor como Tiomkin, tan presto a la experimentación con el color instrumental y pionero en romper con la norma de los *tutti* orquestales en *fortissimo* al inicio y final de las películas, se le puede culpar en términos generales de ampulosidad. En el caso del western, destacan casos muy concretos como el lujo y la pasión de *Duelo al sol*, o algunos proyectos de resultado fallido. Así mismo, y normalmente por decisión ajena, lo hacen aquellos en los que la fuerza de la tradición se impuso a la hora de los *tutti* finales.

Por otra parte, y con especial incidencia en el tema que nos ocupa, la tendencia creada por el western de Fred Zinnemann vio nacer una nueva etapa en la historia del cine de la que Tiomkin fue total protagonista. Sin embargo, lejos de identificarle como un compositor visionario, se le recuerda como aquel que introdujo el elemento comercial en la música cinematográfica. El impacto inmediato y la rápida difusión del nuevo concepto musical provocaron que su nombre se asociara directamente con la tipología de *Solo ante el peligro*, que hemos categorizado como una tipología con características propias dentro de la producción del compositor: altos porcentajes de música, una canción como base de la banda sonora, presentada a través de diversas formas y recursos, con un gran carácter narrativo y dramático, y con presencia preponderante al inicio y al final de la película. Sin embargo, a través del análisis de su obra hemos podido refutar dicha afirmación, pues únicamente diez de sus películas - gracias a documentación inédita hemos descubierto que *Río Bravo* pudo haber sido la número once- están concebidas mediante dicho sistema. Una cantidad ínfima si se compara con las más de ciento treinta composiciones que escribió para el cine. De entre esas diez, seis son westerns, lo cual, a pesar de colocar al cine del Oeste como principal difusor de dicha tipología, supone tan solo el 23% de su producción en el género. La mayor parte de sus westerns siguen un sistema jerárquico, siendo el sistema menos utilizado el del leitmotiv puro, tan solo contemplado en *Retaguardia*.

Junto a ello, creemos necesario aclarar el significado del concepto comercial en relación con su música, rechazando la acepción despectiva que se ha atribuido desde el principio en relación con el trabajo del ucraniano. En primer lugar, el cine es un medio que vive, por encima de todo, del público, de forma que la promoción siempre ha

jugado un papel fundamental, desde mucho antes de que Tiomkin trabajara en su primera película. En este sentido, las canciones no son más que otra forma de publicidad. Mucho más efectivas en cuanto a su condición sonora, su facilidad de difusión y su gran capacidad de evocación.

En segundo lugar, pese a que es incuestionable –como hemos podido comprobar a través del análisis de documentación inédita- que desde el principio Tiomkin fue muy celoso de los derechos comerciales de sus canciones y que participó activamente en todo el proceso relacionado con su promoción –elección de cantantes, colaboración en los arreglos, contacto con discográficas y agentes, etc.-, nunca dejó de lado la cuestión estética y artística. Dos cuestiones visibles en la observación del gusto imperante, la experimentación, la innovación y la adaptación a un medio tan interdisciplinar y en continua evolución como el cine, donde otorgó a la música un lugar determinante. Y lo fue no solo en cuanto a su función dentro, con y para el filme, sino en cuanto a la valoración de la música cinematográfica como una disciplina reconocida más allá de los especialistas y fervientes aficionados.

De esta forma, no siendo las suyas las primeras bandas sonoras editadas en formato comercial, fueron las primeras en llegar a un público mucho más numeroso e internacional y, lo que es más importante, a un público intergeneracional y de ambos sexos, con los consecuentes beneficios para un género como el western, con un acotado margen en este sentido.

A la vez que se le encasilla en un estilo que no es más que una pequeña parte de su producción, se cuestiona la novedad de su método. No solo a través de varios antecedentes, entre los que destacan *Laura* y *Encubridora*, sino debido a los testimonios de Stanley Kramer y Fred Zinnemann, que adjudican la idea al primero contradiciendo las palabras del propio Tiomkin. Si bien todo lo anterior es cierto, son varios los matices que otorgan a Tiomkin el privilegio de un sistema innovador y revolucionario, sin precedentes en cuestión de impacto e influencia a tantos niveles: la forma de presentar la canción dentro de la película, el cuidado simbolismo de cada elemento, la combinación explosiva de estética y comercialidad y las anotaciones personales al respecto del sistema en el *music timing*, aspecto este último inédito hasta el momento.

Solo ante el peligro, pues, se alza como punto de inflexión, al mismo tiempo, de la historia del cine y de la carrera de Tiomkin. En ella se conjugan varias de las mayores aportaciones del compositor ucraniano. Aparte de lo ya comentado, dicho western rompió con la tendencia de comenzar y empezar las películas con un *tutti* orquestal en

fortissimo, además de atreverse a eliminar casi por completo la sección de cuerdas. Ambas cuestiones, impensables en un ambiente de tradición tan arraigada como la industria hollywoodiense.

A partir de ella, no solo el western, sino todo tipo de géneros cinematográficos seguirán una misma estrategia, poniendo un énfasis especial en las canciones. Unas canciones que Tiomkin, sin embargo, venía cultivando desde sus primeras incursiones en el cine, y de forma concreta en los cuarenta, siendo precisamente el western uno de los géneros más prolíficos en este sentido. Y que, además, serán determinantes en la configuración de la música incidental, con la cual compartirá numerosas características.

Sus canciones western pueden dividirse en tres grupos de características diferenciadas, a los que hemos llegado tras su análisis pormenorizado no incluido anteriormente en ningún trabajo sobre un compositor cinematográfico, y hemos dado una denominación y particularidades propias: uno formado por aquellas que son obra de la colaboración del trío Tiomkin, Ned Washington y Frankie Laine; otro en el que entran aquellos westerns que contemplan más de una canción, y un último constituido por las canciones románticas. De ellos, las canciones más influyentes y exitosas fueron las del primer grupo. Junto a ellas, algunas de las canciones del segundo grupo, como “My rifle, my pony and me”, “Friendly persuasion” y “The green leaves of summer”. En cuanto al tercero, se trata de un grupo de poca eficacia comercial. Y es precisamente una canción de este tercer grupo la que presentamos de forma inédita, con un extenso análisis, al haber sido un hallazgo propio. Se trata la canción de *El último atardecer*: “Cassidy’s song”.

Aun con unas características propias y diferenciadas, todas las canciones para el western de Tiomkin comparten elementos comunes: su relación con la música incidental, su carácter dramático y narrativo, el simbolismo de los elementos y recursos musicales, y su adscripción, a partes iguales, a la música western y a la música popular, fusionadas con las características propias del estilo del compositor: innovación en cuestión de color instrumental, presencia de coros o tendencia a los matices suaves.

Pero no fue *Solo ante el peligro* el único hito del western en su carrera, ni estas todas sus aportaciones. Dos de sus primeros westerns, *Duelo al sol* y *Río Rojo*, figuran como dos de las bandas sonoras más importantes de la historia del cine. *Duelo de titanes* está considerado la culminación del estilo iniciado con el western de Zinnemann, conteniendo algunos de los recursos más interesantes del compositor, como el silbido o la división tripartita. Pero será, sin duda, *Río Bravo* su composición más influyente a

largo plazo, sin la cual no puede entenderse, entre otras cosas, la música del spaghetti western.

Junto a sus obras cumbre, en la producción western de Tiomkin podemos encontrar joyas menos conocidas o valoradas, y nunca antes estudiadas en profundidad, como *Río de sangre*, *El último tren de Gun Hill* o *Una bala en el camino*; y elementos enormemente significativos como el duelo musical de *Los que no perdonan*, la canción de aire español de *Dakota Lil*, el tema oriental de *Ataque al carro blindado* o el tema principal de *Ansiedad trágica*.

Estos ejemplos suponen tan solo una muestra de la riqueza que atesoran los westerns de Tiomkin, cuya personalidad se intuye en cada elemento y parte de las películas. Elementos que, como el propio género, conforman clichés y convenciones, y que Tiomkin, sin desviarse por completo, concibió de manera personal. Así, los elementos del western que adquieren una mayor personalidad en la música del ucraniano son los duelos, los indios y el paisaje.

En el caso de los duelos, la forma de concebir la música en base a una canción dio lugar a duelos y confrontaciones donde diferentes fragmentos de la canción se asociaban a cada uno de los agentes en liza: él héroe, el enemigo y la mujer – espectadora o intermediaria-. El simbolismo y la psicología jugaban, pues, un papel mucho más importante, que afectaba tanto a los propios personajes como al espectador ante una nueva tipología de western. Por otra parte, Tiomkin puso música a duelos cuyas especiales características requerían unos recursos fuera de lo convencional. Es el caso de *Solo ante el peligro*, donde la falsa diégesis y la fusión de la diégesis con lo incidental, en conjunción con el montaje, elevaron la tensión hasta un punto nunca más alcanzado. O el de *Los que no perdonan*, donde hemos encontrado el paralelismo con su experiencia personal a la hora de fusionar música clásica occidental con música de los indios, en un combate tan feroz como al que él había asistido entre su propia música y la de los indios de California.

Es precisamente esta experiencia con los nativos la que mejor ilustra su música en este sentido, acercándola todo lo posible a la realidad, sin olvidar las convenciones reconocibles por el público. Los temas “Magic medicin” de *Los que no perdonan*, y “Celebration” (“Amitola”) de *Río de sangre*, se colocan como los más realistas, siendo además los más representativos y elaborados a nivel de composición, algo que hemos podido comprobar a través del análisis de partituras inéditas. En el extremo contrario, *Retaguardia* o *Canadian Pacific*.

En el caso del paisaje, Tiomkin se diferencia claramente de sus compañeros americanos. La brillante sección de cuerdas tan típica de la americana es sustituida por un mayor protagonismo del viento metal, con especial presencia de trompas y trompetas, y la percusión. De la misma forma, el empleo mayoritario de los grados bajos y medios de la escala sustituye a los agudos; y los *tempi* más tranquilos a los temas trepidantes de compositores como Elmer Bernstein, Jerome Moross o Alfred Newman. Tiomkin, pues, propone paisajes majestuosos y tranquilos, cuya grandeza sobrepasa al ser humano, frente a los paisajes trepidantes y luminosos de los americanos, prestos a ser conquistados. Además de ello, el análisis de su música nos ha llevado a comprobar que Tiomkin diferencia claramente los paisajes según su localización geográfica –incluyendo el australiano-, y les aporta un gran sentido patriótico y simbólico, en el que también intervienen las canciones.

La música de las mujeres, por su parte, es la más convencional, acumulando muchas de las características que definen la música femenina en el cine. Sin embargo, Tiomkin también hace aportaciones personales, destacando el papel de sus temas en la jerarquía de la banda sonora –lo cual habla de sus cualidades de editor-, ya sea monotemática o jerárquica: por protagonismo femenino, por intervención determinante, o por triunfo final. En este sentido es interesante la forma en la que trata a cada personaje según sus características y situación, siendo ejemplar el caso de Sal Donnelly en *Soplo salvaje* –uno de los pocos detalles positivos de este trabajo-, a la que llega a despojar de música, dejando su descripción a la música preexistente de carácter diegético del bar del hotel. Junto a ello, son interesantes los temas de carácter exótico propuestos para mujeres como Helen Ramírez y Dakota Lil, donde se observa el dominio de las características de la música española –cuya relación no había sido tratada anteriormente-, patentes en otros temas incidentales de su obra; o el de las chicas orientales de *Ataque al carro blindado*.

La personalidad de su música para western queda confirmada no solo a través de las diferencias con el resto de compositores, sino mediante el análisis de su obra completa. De esta forma se comprueba cómo muchos de estos recursos y temas – algunos de los cuales presentamos de forma inédita-, fueron incorporados a producciones posteriores, ensayados anteriormente en otros trabajos, o vienen siendo una constante en su música todo ello sin caer en la repetición, redundancia o cansancio. No hay, pues, rastro de plagios, copias o citas más que de sí mismo, siendo el western el foco central en el que derivan y del que beben el resto de géneros de su filmografía.

Prueba de ello son recursos como el del reloj de *Solo ante el peligro*, utilizado posteriormente en *Crimen perfecto*; la tipología basada en una canción, cuya guinda sería la gran *Ciudad sin piedad*; el inicio y final mediante matices suaves; canciones como “Indiana holiday”, rescatada para *El fabuloso mundo del circo*; temas como el de *The Dude goes West*, utilizado posteriormente en la serie *Hotel de Pareé*; o *El Álamo* como antecedente directo de su etapa épica. Así mismo, y en dirección contraria, el reciclaje de temas y motivos de *Horizontes Perdidos*, *Con las horas contadas* o *Guilty bystander*, en *Duelo al sol*, *Solo ante el peligro* y *Ansiedad trágica*, respectivamente; un reciclaje que no se observa en la misma medida para otros géneros, a la vez que ninguno de ellos aportó tanto como el western.

Y no solo a su propia producción. El western de Tiomkin fue –como así lo atestiguan no solo sus trabajos, sino todos aquellos que quedaron en la lista de posibles-, y continúa siendo, un referente en todo el mundo. Ni las generaciones posteriores ni el predominio de la influencia de Elmer Bernstein en el terreno del Oeste a partir de los años ochenta ha conseguido acabar con su estela.

Además de su influencia inmediata en el western clásico americano, la cual sobrevivió, si bien con altibajos, hasta la década de los setenta, convirtiéndole en uno de los compositores más solicitados, presente en las listas de todos los grandes westerns de la historia, es determinante su influencia en el spaghetti western, en cuanto a que tuvo lugar vía Ennio Morricone. Así pues, uno de los compositores vivos más importantes de la historia del cine se presentó al mundo del western con un trabajo claramente inspirado en Tiomkin, y adquirió su fama gracias a la reelaboración personal de recursos anteriormente utilizados por el ucraniano, como el uso de la guitarra eléctrica –del que hemos encontrado testimonios en una fecha tan temprana como 1957, lo cual lo coloca junto a Harry Sukman, a quien se consideraba pionero-, los silbidos o el solo de trompeta previo a los duelos, cuya fuente principal es el “Degüello”. Todos ellos, recursos que se asociarían con el western italiano cuya música es, pues, consecuencia en segunda instancia de la música de Tiomkin. Y no solo el italiano. La influencia de Tiomkin adquirió carácter internacional. Prueba de ello son Martin Böttcher y las películas de la serie de Winnetou, el japonés Masaru Sato en sus colaboraciones con Akira Kurosawa, e incluso versiones autóctonas del género western en países como Hungría, Rusia y España, cuyo influjo del western de Tiomkin presentamos por primera vez en este trabajo.

Incluso en nuestros días seguimos encontrando pruebas de la alargada sombra de Tiomkin. Así lo aseguraba Carter Burwell de su tema “River crossing” para el remake de *Valor de ley*; así se aprecia en *Appaloosa*; o así podemos escucharlo en las numerosas citas a sus temas que han venido apareciendo en diferentes proyectos, tanto de cine como de televisión, donde la canción “Rawhide” y el tema de *Solo ante el peligro* han sido las más recurrentes. Además de ello, multitud de conciertos, reediciones de sus bandas sonoras, algunos libros sobre su vida y obra, y una página web oficial llevada por Warren Sherk, completan un recuerdo que, en 2017, continúa vivo.

Tras realizar nuestra Tesis Doctoral aún quedan abiertos a futuras investigaciones diferentes ámbitos y facetas de Dimitri Tiomkin cuyo estudio sería de gran interés para ampliar no solo el conocimiento de su figura, sino de la historia de la música cinematográfica. Entre ellos: trabajar en la misma medida sobre la música de Tiomkin para otros géneros cinematográficos, indagar en mayor profundidad en la relación de Tiomkin con diferentes directores, estudiar la influencia de su música para el cine de serie B en otras producciones, investigar sobre la relación del compositor con España, o ampliar el apartado relacionado con la censura cinematográfica, que presentamos como fuente de estudio inédita en esta Tesis Doctoral.

Así mismo, tanto el análisis de documentos extra-musicales –guiones, contratos y papeles pertenecientes a cuestiones económicas, no incluidos anteriormente en los estudios de la música de cine-, como la constatación de la eficacia del sistema de categorías para el análisis cualitativo y cuantitativo que hemos elaborado para el estudio de la música del western, se reafirman como útiles para estas futuras investigaciones, e incluso para su extrapolación al análisis de la música de otros géneros cinematográficos.

“It’s was good to be young then / To be close to the earth/ But the green leaves
of summer/ Are calling me home”.

FUENTES DOCUMENTALES

Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (AMPAS), Margaret Herrick Library, Department of Special Collections.

-George Steven papers

GIANT - music, Box 52, f. 651.

GIANT – contracts, Box 49, f. 602.

GIANT - accounting (check request, Warner Bros. Pictures), Box 41, f. 506.

Miscellaneous - submissions (correspondence), Box 290, f. 3375.

-Alfred Hitchcock papers

TORN CURTAIN - music, Box 78, f. 900.

-Clifford McCarthy collection

Tiomkin, Dimitri, Box 69, f. 3.

-Paramount Pictures contract summaries

Tiomkin, Dimitri (composer), Box 16, f. 1520.

-Fred Zinnemann papers

Dimitri Tiomkin - 1955-1979, undated, Box 137, f. 1858.

-Lester Cowan papers

H - miscellaneous, Box 30, f. 37.

-King Bros. Productions records

DRUMS IN THE DEEP SOUTH - Tiomkin, Dimitri, Box 17, f. 258.

University of Southern California (USC), Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection

-The Westerner

Music Box The Westerner.

-Duel in the Sun

Box 17A.

-The Dude Goes West

Music Box The Dude Goes West.

-Mister Universe

Box 45.

-Dakota Lil

Box 14.

-Bugles in the Afternoon

Music Box Bugles in the Afternoon.

-High Noon

Box 33.

-The Big Sky

Music Box The Big Sky.

-A Bullet is Waiting

Music Box A Bullet is Waiting.

-Rawhide

Box 50.

-Gunfight at O.K. Corral

Box 31.

-The Young Land

Box 74.

-The Unforgiven

Box 69.

-55 days at Pekin

Box 26.

University of Southern California (USC), Warner Bros. Archive

-The Command

Box 189, f. 1712.

Box 189, f. 1912.

Music Box The Command, f. 2201A, 2/2.

Music Box The Command, f. 1052B.

-Rio Bravo

Box 832, f. 1833.

Box 2, f. 1057.

Box 2, f. 2203.

Archivo General de la Administración (AGA)

-Expedientes de censura cinematográfica

“Río Rojo”, Caja 36, l. 03439-11421.

“Duelo al sol”, Caja 36, l. 03456-11849.

“Río de sangre”, Caja 36, l. 03500-13013.

“El Álamo”, Caja 36, l. 03813-21957

“Duelo al sol”, Caja 36, l. 03994-28059.

BIBLIOGRAFÍA

- 89th annual Academy Awards of merit for achievement during 2016. Academy of Cinematic Arts and Sciences, Los Angeles, 2016.
- IX Encuentro Internacional de Música Cinematográfica y Escénica. Diputación de Sevilla, Área de Cultura-Teatro de la Maestranza, Sevilla, 1995.
- AA.VV: *A literary history of the American West*. Texas Christian University Press, Fort Worth, 1987.
- AA.VV: *Documents of the 1913 Armory Show. The electrifying moment of modern art's American debut*. Hol Art Books, Tucson, 2009.
- ABRAHAM, Gerald: *On Russian music*. Faber & Faber, London, 2013.
- ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns: *El cine y la música*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1981.
- ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns: *Composing for the films*. Continuum, New York, 2005.
- AGNEW, Jeremy: *Entertainment in the Old West: theater, music, circuses, medicine shows prizefighting and other amusements*. McFarland & Company, Jefferson, 2011.
- AGUILAR, Carlos: *Sergio Leone*. Cátedra, Madrid, 1999.
- AGUILAR, Carlos: *Clint Eastwood*. Cátedra, Madrid, 2009.
- AQUILA, Richard: *Wanted dead or alive: the American West in popular culture*. University of Illinois Press, Illinois, 1996.
- ARNOLD, Edwin T: *Robert Aldrich: Interviews*. University of Mississippi Press, Jackson, 2004.
- ASCHIERI, Roberto: *Over the moon-La música de John Williams para el cine*. Editado por Roberto Aschieri, Chile, 1998.
- AUDISSINO, Emilio: *John William's film music: Jaws, Star Wars, Raiders of the lost ark and The return of the classical Hollywood music style*. The University of Wisconsin Press, Madison, 2014.
- AUGROS, Joël: *El dinero de Hollywood: financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. Paidós, Barcelona, 2000.
- AUSTIN, William W: "Copland, Aaron". En SADIE, Stanley: *New Grove dictionary of music & musicians*, Vol. 4. McMillan, London, 1995.

- AZZAM GÓMEZ, Marcos: *La música en el cine de Ingmar Bergman*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2013.
- BÁEZ, Christian y MANSON, Peter: *Zoológicos humanos: fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'acclimatation de París, siglo XIX*. Pehuén Editores, Santiago de Chile, 2006.
- BALIO, Tino: *United Artists: the company that changed the film industry*. The University of Wisconsin Press, Madison, 1987.
- BALIO, Tino: *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*. University of California Press, Berkeley, 1995.
- BANDY, Mary Lea y STOEHR, Kevin: *Ride, boldly ride: the evolution of the American Western*. University of California Press, Berkeley, 2012.
- BARRY, John y FOSTER, Davis: *Dances with wolves. The John Dunbar theme*. Hal Leonard Corporation, Milwaukee, 1990.
- BARTEL, Pauline: *The complete Gone with the wind trivia book: the movie and more*. Taylor Trade Publishing, New York, 2014.
- BARTON, Tom (Ed.): *A Musical biography of John Williams*. Mall Publications, Galway, 2013.
- BAZIN, André: "The evolution of the Western". En GRAY, Hugh (Comp.): *What is cinema?* Vol. II. University of California Press, Los Angeles, 1972, pp. 149-157.
- BAZIN, André: "The Western: or the American film par excellence". En GRAY, Hugh (Comp.): *What is cinema?* Vol. II. University of California Press, Los Angeles, 1972, pp. 140-148.
- BECKER, Jacques; RIVETTE, Jacques y TRUFFAUT, François: "Entrevista con Howard Hawks". En AA.VV: *Lang, Hawks, Hitchcock*. Editorial Fundamentos, Colección Arte, 1999, pp. 37-58.
- BERNSTEIN, Elmer: "On Film Music". *Journal of the University Film Association*, 28, 4, 1976, pp. 7-9.
- BICK, Sally: "Copland in Hollywood". En DICKINSON, Peter (Ed.): *Copland connotations: studies and interviews*. Boydell & Brewer, New York, 2002, pp. 39-56.
- BIERLEY, Paul Edmund: *The incredible band of John Philip Sousa*. Board of Trustees, Illinois, 2006.
- BINGEN, Steven: *Hollywood's ultimate backlot*. Taylor Trade Publishing, Lanham, 2014.

- BLACK, Gregory D: *Hollywood censurado*. Cambridge University Press, Madrid, 1999.
- BLACK, Gregory D: *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Cambridge University Press, Madrid, 1999.
- BLAKE, Michael: *Dances with wolves*. Screenplay. May 23, 1989.
- BLAKE, Michael F: *Hollywood and the O.K. Corral: portrayals of the gunfight and Wyatt Earp*. McFarland & Company, Jefferson, 2007.
- BLANCO, Lucio: "Música para el cine". *Trama y Fondo. Revista de Cultura*, 29, 2010, pp. 45-59.
- BLOCK, Adrienne Fried y STEART, Nancy: "Women in American music, 1800-1918". En PENDLE, Karin (Ed.): *Women and music: a history*. Indiana University Press, Bloomington, 2001, pp. 193-225.
- BOCK, Michael Hans y BERGFELDER, Tim: *The concise cinematograph. Encyclopaedia of German cinema*. Berghahn Books, New York, 2009.
- BOGDANOVICH, Peter: *John Ford*. University of California Press, Berkeley, 1968.
- BOGDANOVICH, Peter: *Who the devil made it?.* Alfred A. Knopf, New York, 1997.
- BOSCHI, Alberto: "Del mudo al sonoro". En BRUNETTA, Gian Piero (Dir.): *Historia mundial del cine: Estados Unidos I*. Akal, Madrid, 2011, pp. 391-408.
- BOWERS, David Q: *Encyclopedia of automatic musical instruments*. Vestal Press, New York, 1972.
- BRANT, Allan M.: *The cigarette century. The rise, fall and deadly persistence of the product that defined America*. Basic Books, New York, 2009.
- BREIVOLD, Scott: *Howard Hawks: interviews*. University Press of Mississippi, Jackson, 2006.
- BRIDGES, Herb: *"Frankly my dear-- ": Gone with the wind memorabilia*. Mercer University Press, Macon, 1995.
- BROWN, David: *Tchaikovsky: the crisis years, 1874-1878*. Norton, New York, 1983.
- BROWN, Dee: *Enterrad mi corazón en Wounded Knee*. Editorial Bruguera, Barcelona, 1973.
- BURKHOLDER, J. Peter; GROUD, Donald J. y PALISCA, Claude: *Historia de la música occidental*. Alianza Editorial, Madrid, 2015.
- BURLIUK, David; KRUCHENYKH, Alexander; MAYAKOVSKY, Vladimir y KHLEBNIKOV, Victor: *ōA slap in the face of public tasteö*. En LAWTON,

- Anna y EAGLE, Herbert: *Words in revolution. Russian Futurist manifestoes, 1912-1928*. New Academia Publishing, Washington D.C, 2005, pp. 51-52.
- BURR, Jessica: "Copland, the West and American identity". En DICKINSON, Peter (Ed.): *Copland connotations: studies and interviews*. Boydell & Brewer, New York, 2002, pp. 22-28.
- BURT, George: *The art of film music: special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin y Leonar Rosenman*. Northeastern University Press, Boston, 1994.
- BUSCH, Niven: *Duelo al Sol*. Ediciones Tesoro, Madrid, 1953.
- CANOVAS BELCHÍ, Joaquín: "Identidad nacional y el cine español: el género chico en el cine mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de *La verbena de la paloma* (José Buchs, 1921)". *Quintana*, 10, 2011, pp. 65-87.
- CANOVAS BELCHÍ, Joaquín y PÉREZ PERUCHA, Julio: *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cinema español*. Vicerrectorado de Cultura. Universidad de Murcia. Asociación Española de Historiadores del Cine, Murcia, 1991.
- CAPARRÓS LERA, José María: *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983.
- CAPARRÓS LERA, José María: *El cine de nuestros días. 1994-1998*. Ediciones Rialp, Madrid, 1999.
- CAPPS, John: "High Noon (1952) Dimitri Tiomkin". *Film Comment*, 39, 6, Nov/Dic 2003, p. 38.
- CAPPS, John: *Henry Mancini: reinventing film music*. University of Illinois Press, Champaign, 2012.
- CAPRA, Frank: *The name above the title. An autobiography*. Macmillan, New York, 1971.
- CARMONA, Luis Miguel: *Diccionario de compositores cinematográficos*. T&B Editores, Madrid, 2008.
- CARMONA, Luis Miguel: *Música & cine. Las grandes colaboraciones entre director y compositor*. T&B Editores, Madrid, 2012.
- CASAS, Quim: "Belicismo y pacifismo a 16 y 24 imágenes por segundo". *Nosferatu. Revista de Cine*, 7, 1991 pp. 4-11.
- CASAS, Quim: *Películas clave del Western*. Robinbook, Barcelona, 2007.
- CASSEY, Betty: *Dance across Texas*. University of Texas Press, Austin, 2010.

- Catalog of Copyright entries: third series. Vol. 4, Part. 5, No. 1. Published music January-June 1954.* The Library of Congress, Washington, 1954.
- CASTIGLIONE, Baldassare: *Los cuatro libros del cortesano. Compuestos en italiano por el Conde Baltasar de Castellón; y agora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscan.* Edición de Antonio María Fabié, Madrid, 1873.
- CAWELTI, John G: *The six-gun mystique sequel.* Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1999.
- CENTENO, José Luis: “Presencia e influencia de la música culta del siglo XX en el cine”. En AA.VV: *C.I.N.E.M.A.: composición e investigación en la música audiovisual.* Visión Libros, Madrid, 2014, pp. 301-343.
- CHASE, Gilbert: *America's music, from the pilgrims to the present.* University of Illinois Press, Illinois, 1992, pp. 395-412.
- COHEN, Norm: *Folk music: a regional exploration.* Greenwood Press, Westport, 2005.
- COLÓN PERALES, Carlos: *Rota-Fellini,* Ediciones Universidad de Sevilla, Sevilla, 1981.
- COLÓN PERALES, Carlos: *VII Encuentro Internacional de Música de Cine, Sevilla 1992.* Fundación Pública Luis Cernuda, Diputación de Sevilla y Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla 1992, Sevilla, 1992.
- COLÓN PERALES, Carlos: *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música.* Ed. Alfar, Sevilla, 1993.
- COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL; Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y teoría de la música de cine. Presencias afectivas.* Alfar, Sevilla, 1997.
- “Complete appointment of special committees in preparation for 32nd annual ‘Oscar’ Awards”. *Academy Report*, 4, 3, October 1959, pp. 1-4.
- CONEJO, Juan Manuel: “La voz como instrumento musical en la banda sonora cinematográfica”. En AA.VV: *C.I.N.E.M.A.: composición e investigación en la música audiovisual.* Visión Libros, Madrid, 2014, pp. 51-94.
- COLPI, Henri: *Defense et illustration de la musique dans le film.* Serdoc, Lyon, 1963.
- COOKE, Mervyn: *A history of film music.* Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- COOKE, Mervyn (Ed.): *The Hollywood film music reader.* Oxford University Press, Oxford, 2010.

- COPLAND, Aaron: *Cómo escuchar la música*. Breviario del Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- COURRIER, Kevin: *Randy Newman's American dream*. ECW Press, Toronto, 2005.
- CREEKMUR, Corey K: "The cowboy chorus. Narrative and cultural functions of the western title songs". En KALINAK, Kathryn (Ed.): *Music in the Western: notes from the frontier*. Routledge, New York, 2012, pp. 21-36.
- CRIST, Elizabeth B. y SHIRLEY, Wayne: *The selected correspondence of Aaron Copland*. Yale University Press, New Haven, 2008.
- CUETO, Roberto: "El folklore imaginario". *Nosferatu. Revista de Cine*, 41, 2002, pp. 99- 117.
- CUMBOW, Robert C: *The films of Sergio Leone*. Scarecrow Press, Plymouth, 1982.
- CURESES DE LA VEGA, Marta: "Ramón Alís: recuperación de la música cinematográfica española". En CARAMÉS LAGE, José Luis; ESCOBEDO DE TAPIA, Carmen y BUENO ALONSO, José Luis (Eds.): *El cine, otra dimensión del discurso artístico*. Vol. I. Universidad de Oviedo, Oviedo, 1999, pp. 141-172.
- CURTIS-BURLIN, Natalie: *The Indian's book. An offering by the American Indians of Indians lore, musical and narrative, to form a record of the song and legends of the race*. Dover Publications, New York, 1968.
- CUSIC, Don: *The cowboy in country music: an historical survey with artist profiles*. McFarland & Company, Jefferson, 2011.
- DARBY, William y DU BOIS, Jack: *American film music: major composers, techniques, trends, 1915-1990*. McFarland & Company, Jefferson, 1999.
- DAVIS, Ronald L: *John Ford: Hollywood's old master*. University of Oklahoma Press, Norman, 1995.
- DEAVILLE, James: *Music in television: channels of listening*. Routledge, New York, 2011.
- DE CANDÉ, Roland: *Nuevo diccionario de la música. (I: términos musicales)*. Manontropo, Barcelona, 2002.
- DENSMORE, Frances: "Chippewa music". *Bureau of American Ethnology, Bulletin* 45, 1910, (Monográfico).
- DENSMORE, Frances: "Teton Sioux music". *Bureau of American Ethnology, Bulletin* 61, 1918, (Monográfico).

- DENSMORE, Frances: "Nootka and quileute music". *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 124, 1929, (Monográfico).
- DÍAZ MAROTO, Carlos: "Un apache llamado Winnetou: la saga cinematográfica". *Westernworld*, 3, 2016, pp. 243-290.
- DIBELIUS, Ulrich: *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal, Madrid, 2004.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia social del cine en España*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2003.
- DIXON, Wheeler W: *American cinema of the 1940s: themes and variations*. Rutgers University, New Jersey, 2003.
- DOVAL HUECAS, Gregorio: *Breve historia del Salvaje Oeste: pistoleros y forajidos*. Nowtilus, Madrid, 2009.
- DRINKER, Sophie: *Music and women: the story of women in their relation to music*. The Feminist Press at the City University of New York, New York, 1995.
- EISENSTEIN, Sergei; PUDOVKIN, Vsevolod y ALEXANDROV, Grigori: "A statement". En WEIS, Elisabeth y BELTON, John (Ed.): *Film sound. Theory and practice*. Columbia University Press, New York, 1985, pp. 83-85.
- EISENSTEIN, Sergei: *Nonindifferent nature*. Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- ELLEY, Derek (Ed.): *Dimitri Tiomkin. The man and his music*. The National Film Theatre, Dossier no.1, London, 1986.
- EURÍPIDES: *Tragedias II*. Ediciones Gredos, Madrid, 2006.
- EWEN, David: *American songwriters: an H.W. Wilson biographical dictionary*. H. W. Wilson, New York, 2006.
- EYMAN, Scott: *John Wayne: the life and legend*. Simon & Schuster, New York, 2014.
- FALCONER, Pete: "A solitary theme song from a twenty-first-century western". En *Critical perspectives on the western: from A fistful of dollars to Django unchained*. Rowand & Littlefield, Lanham, 2016, pp. 121-135.
- FARINELLI, Gian Luca y POZZI, Davide: "Restauración cinematográfica. Tierra de nadie". *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 56, diciembre 2005, pp. 42-57.
- FERBER, Edna: *Gigante*. Torres de Papel, Madrid, 2015.
- FIELDS, Armand: *Fred Stone: circus performer and musical comedy star*. McFarland & Company, Jefferson, 2002.
- FINLER, Joel W: *The Hollywood story*. Wallflower, London, 1988.

- FLETCHER, Alice: "Indian songs-Personal studies of indian life". *Century Magazine*, 47, 1894, pp. 421-431.
- FLETCHER, Alice C: *A study of Omaha music*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1994.
- FLINT, Richard y FLINT, Shirley Cushing: *Documents of the Coronado expedition, 1539-1542*. UNM Press, México, 2012.
- FÜLÖP, Rebeca Naomi: *Heroes, dames, and distress: constructing gender types in classical Hollywood film music*. Dissertation, University of Michigan, 2012.
- GALINDO BENÍTEZ, María Yolanda: "'Españolismo', fuente de inspiración musical utilizada por compositores de diferentes países y épocas". *Intermezzo*, 50, 2012, pp. 8-10.
- GARCÍA FONT, J: "La llamada del Oeste". En AA.VV: *Historia del Oeste*, Tomo I. Editors S.A., Barcelona, 1991, p. 6.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*. Red Ediciones, Barcelona, 2017.
- GEORGE-WARREN, Holly: *Public cowboy nº 1: the life and times of Gene Autry*. Oxford University Press, New York, 2002.
- GIDDINS, Gory: *Warning shadows: home alone with classic cinema*. W. W. Norton & Company, New York, 2010.
- GILI, Jean A.: *Los grandes directores del cine*. Manontropo, Barcelona, 2006.
- GINER, Juan; SARDÁ, Joan y VÁZQUEZ, Enric: *Guía universal del jazz moderno*. Manntropo, Barcelona, 2006.
- GIRONA, Ramón: *Frank Capra*. Cátedra, Madrid, 2008.
- GÓMEZ TARÍN, Javier: "Enunciación fílmica: algunas notas sobre el punto de vista de los narradores". En GARCÍA GARCÍA, Francisco y RAJAS, Mario: *Narrativas audiovisuales: el relato*. Icono14 Editorial, Madrid, 2011, pp. 267-290.
- GONZÁLEZ, José Félix: *El héroe del western crepuscular: dinosaurios de Sam Peckinpah*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2007.
- GORBMAN, Claudia: "Narrative film music". *Yale French Studies*, 60, *Cinema/Sound*, 1980, pp. 183-203.
- GORBMAN, Claudia: *Unheard melodies: narrative film music*. BFI Publishing, London, 1987.
- GORBMAN, Claudia: "Scoring the indian: music in the liberal Western". En BORN, Georgina y HESMONDHALGH, David (Ed.): *Western music and its others*:

- difference, representation, and appropriation in music*. University of California Press, Los Angeles, 2000, pp, 234-253.
- GRABNER, Herman: *Teoría general de la música*. AKAL, Madrid, 2001.
- GRAFF, Peter A: *Indian identity: case studies of three John Ford narrative westerns films*. Dissertation, Pennsylvania State University, State College, 2013.
- GREEN, Paul: *Jenifer Jones: the life and films*. McFarland & Company, Jefferson, 2011.
- GRIMAL, Pierre: *Diccionario de Mitología*. RBA, Madrid, 2009.
- GUIOL, Fred y MOFFAT, Ivan: *Final screenplay of George Stevens' production of Edna Ferber's novel Giant*. April 4, 1955.
- HACQUARD, Georges: *La musique et le cinema*. Press Universitaires de France, Paris, 1959.
- HANDZO, Stephen: "The golden age of film music". *Cineaste*, 21.1, Jan 1, 1995, pp. 48-55.
- HANNAN, Brian: *The making of The magnificent seven*. McFarland & Company, Jefferson, 2015.
- HARTMAN, Gary: *The history of Texas music*. Texas A&M University Press, College Station, 2008.
- HAUPERT, Michael J: *The entertainment industry*. Greenwood Press, Westport, 2006.
- HAYES, Kevin J: *Conversations with Jack Kerouack*. University Press of Mississippi, Jackson, 2005.
- HENDERSON, Sanya Shoilevska: *Alex North, film composer: a biography with musical analyses of A streetcar named desire, Spartacus, The misfits, Under the volcano, and Prizzi's honor*. McFarland & Company, Jefferson, 2003.
- HERZBEG, Bob: *Hang 'em high: law and disorder in western films and literature*. McFarland & Company, Jefferson, 2013.
- HERZOG, George: "A comparison of Pueblo and Pima musical style". *Journal of American Folklore*, 49, 194, 1936.
- HESIODO: *Obras y fragmentos*. Biblioteca Gredos, Madrid, 2006.
- HISCHAK, Thomas S: *The encyclopedia of film composers*. Rowan & Littlefield, New York, 2015.
- "Hollywood Foreign Press Association. Golden Globe Awards eligibility descriptions". *Hollywood Foreign Press Association*, 2016, pp. 1-11.
- HOMERO: *Odisea*. Editorial Gredos, Madrid, 2005.

- HOWE, Blake; JENSEN-MOULTON, Stephanie; LERNER, Neil y STRAUSS, Nathan (Ed.): *The Oxford handbook of music and disability studies*. Oxford University Press, Oxford, 2016.
- HUGHES, Howard: *Stagecoach to Tombstone: the filmgoers' guide to the great Westerns*. I. B. Tauris, New York, 2008.
- HURST, Richard M: *Republic Studios: beyond poverty row and the majors*. Scarecrow Press, Maryland, 2007.
- JACKSON, Richard y COLLINS, Stephen: *Stephen Foster song book: original sheet music of 40 songs*. Dover Publications, Mineola, 1974.
- JACOBS, Lea: *Film rhythm after sound: technology, music and performance*. University of California Press, Oakland, 2015.
- JAÚREGUI, Jesús: *El mariachi. Símbolo musical de México*. Santillana Ediciones Generales, México D.F., 2007.
- JIN, Jie: *Chinese music*. Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- JOACHIMIDES, Christos M; ROSENTHAL, Norman y SEROTA, Nicholas: *A New Spirit in Painting*. Royal Academy of Arts, London, 1981.
- JOYNER, C. Courtney: *The westerners: interviews with actors, directors, writers and producers*. McFarland & Company, Jefferson, 2009.
- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Del Japón feudal al planeta Akir: Estudio comparativo de la música en “Los siete samuráis” y sus remakes americanos”. En AA.VV: *AVANCA CINEMA 2015*. Edições Cine-Clube de Avanca, Avanca, 2015, pp. 159-166.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía y JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: “Harry Sukman y Sam Fuller. Música para un western de culto: Cuarenta pistolas (1957)”. *Pasaje a la Ciencia*, 18, 2016, pp. 9-19.
- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Influencias de la música para western de Dimitri Tiomkin en el spaghetti western”. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 4, Córdoba, 2015, pp. 93-112.
- KALINAK, Kathryn: *Settling the score: music and the classical Hollywood film*. University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1992.
- KALINAK, Kathryn: *How the West was sung: music in the westerns of John Ford*. University of California Press, Los Angeles, 2007.
- KALINAK, Kathryn: *Film music: a very short introduction*. Oxford University Press, Oxford, 2010.

- KALINAK, Kathryn (Ed.): *Music in the western: notes from the Frontier*. Routledge, New York, 2012.
- KALINAK, Kathryn: "Scoring the West: Dimitri Tiomkin and Howard Hawks". En BROOKS, Ian (Ed.): *Howard Hawks. New perspectives*. Palgrave, 2016, pp. 157-171.
- KARLIN, Fred: *Listening to movies*. Schirmer Books, New York, 1994.
- KARLIN, Fred y WRIGHT, Rayburn: *On the track. A guide to contemporary film scoring*. Schirmer Books, New York, 1990.
- KINGSBURY, Paul; MCCALL, Michael y RUMBLE, John W: *The encyclopedia of country music*. Oxford University Press, New York, 2012.
- KONIGSBERG, Ira: *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid, 2004.
- KOSTELANETZ, Richard: *Aaron Copland. A reader. Selected writings 1923-1972*. Routledge, New York, 2004.
- KUROSAWA, Akira: *Autobiografía (o algo parecido)*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1989.
- LACKMANN, Ronald W: *Women of the Western Frontier in fact, fiction and film*. McFarland & Company, Jefferson, 1997.
- LAING, Heather: *The gendered score. Music in 1940s melodrama and the woman's film*. Ashgate, Hampshire, 2007.
- LANG, Edith y WEST, George: *Musical accompaniment of moving pictures. A practical manual for pianist and organist. And exposition of the principles underlying the musical interpretation of moving pictures*. The Boston Music Company, New York, 1920.
- LARSEN, Peter e IRONS, John: *Film music*. Reaktion Books, London, 2005.
- LARSON, Randall D: *La musique fantastique: a survey of film music in the fantastic cinema*. Scarecrow Press, Plymouth, 1985.
- LATORRE, José María: *Nino Rota: la imagen de la música*. Montesinos editor, Barcelona, 1989.
- LEE, David R: "Music and landscape: a comparison of the experience". *The California Geographer*, 31, 1991, pp. 5-18.
- LEINBERGER, Charles: *Ennio Morricone's The Good, the Bad and the Ugly: a film score guide*. Scarecrow Press, Maryland, 2004.

- LEÓN AGUINAGA, Pablo: *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2010.
- LEÓN, Víctor: *Las notas del olvido. Introducción a la música de cine*. Cáceres, 2002.
- LEV, Peter: *Transforming the screen. 1950-1957. History of the American cinema*, Vol. 7. University of California Press, Berkeley, 2003.
- LEVY, Beth E: “‘In the glory of sunset’: Arthur Farwell, Charles Wakefield Cadman, and Indianism in American music”. *Repercussions*, 5, 1-2, 1993, pp. 28-183.
- LEVY, Beth E: *American music and the mythology of the American West*. University of California Press, Los Angeles, 2012.
- LEVY, Bill: *John Ford: a bio-bibliography*. Greenwood Press, Westport, 1998.
- LOBRUTTO, Vincent: *Martin Scorsese: a biography*. Greenwood Publishing Group, Westport, 2008.
- LONDON, Kurt: *Film music*. Faber & Faber, London, 1936.
- LORRAINE, Renée Cox: “Recovering jouissance. Feminist aesthetics and music”. En PENDLE, Karin (Ed.): *Women & music: an history*. Indiana University Press, Bloomington, 2001, pp. 3-18.
- LUSTED, David: *The Western*. Pearson Education, Nueva Jersey, 2003.
- MACCLINTOCK, Walter: *The old north trail, or, life, legends and religion of the blackfeet Indians*. McMillan and Co., London, 1910.
- MACLAINE, Shirey: *Mis estrellas de la suerte*. Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1996.
- MANN, Anthony: “Music and the cinema”. *Music Journal*, 22.3, March 1, 1964, p. 66.
- MARKS, Martin Miller: *Music and the silent film. Contexts and case studies 1895-1924*. Oxford University Press, New York, 1997.
- MARMORSTEIN, Gary: *Hollywood rhapsody. Movie music and his makers. 1900 to 1975*. Schirmer Books, New York, 1997.
- MAST, Gerald: *Howard Hawks, storyteller*. Oxford University Press, New York, 1982.
- MCBRIDE, Joseph: *Hawks según Hawks*. University Press of Kentucky, Lexington, 2013.
- MCCARTHY, Todd: *Howard Hawks: the grey fox of Hollywood*. Grove Press, New York, 1997.
- MCDONALD, Laurence E.: *The invisible art of film music: a comprehensive history*. Scarecrow Press, Plymouth, 2013.

- MCGIVERN, Carolyn: *John Wayne. La sombra de un gigante*. Ediciones Jaguar, Madrid, 2015.
- MEIER, Marilyn Anne: *Chopin twenty-four preludes opus 28*. Doctor of Creative Arts thesis, School of Creative Arts, University of Wollongong, 1993.
- MEREGHETTI, Paolo: *El libro de Orson Welles*. Cahiers du Cinema. Colección Grandes directores, Madrid, 2008.
- MEUEL, David: *The noir western: darkness on the range, 1943-1962*. McFarland & Company, Jefferson, 2015.
- MEYER, Leonard B: *La emoción y el significado en la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- MEYERS, Jeffrey: *Gary Cooper: American hero*. Cooper Square Press, New York, 1998.
- MICELI, Sergio: *La musica nel film*. Discanto, Bagnacavallo, 1982.
- MILLER, Gabriel: *William Wyler: the life and films of Hollywood's most celebrated director*. University Press of Kentucky, Lexington, 2013.
- MILLER, Cynthia J. y VAN RIPER, A. Bowdoin: *Undead in the west: vampires, zombies, mummies and ghosts on the cinematic frontier*. The Scarecrow Press, Plymouth, 2012.
- MILLER, Cynthia J. y VAN RIPER, A. Bowdoin: *International westerns: re-locating the Frontier*. Scarecrow Press, Lanham, 2014.
- MÍNGUEZ GONZÁLEZ, Marta: "El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: un cine bajo palio". En RABADÁN, Rosa: *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985: estudio preliminar*. Universidad de León, León, 2000, pp. 61-86.
- MIRISCH, Walter: *I thought we were making movies, not history*. The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2008.
- MONELLE, Raymond: *The musical topic: hunt, military and pastoral*. Indiana University Press, Bloomington, 2006.
- MORGAN, Robert P: *La música del siglo XX*. Akal, Madrid, 1999.
- MORRICONE, Ennio y MICELI, Sergio: *Composing for the cinema*. Scarecrow Press, Plymouth, 2013.
- MORRISON, Samuel Eliot y COMAGER, Henry Steele: *Historia de los Estados Unidos de Norteamérica*. Vol. II. Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

- MUNN, Michael: *John Wayne: the man behind the myth*. New American Library, New York, 2003.
- MUNN, Michael: *Jimmy Stewart: the truth behind the legend*. Skyhorse Publishing, New York, 2013.
- NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y NAVARRO ARRIOLA, Sergio: *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2005.
- NEIBAUR, James L: *The Clint Eastwood westerns*. Rowan & Littlefield, Lanham, 2015.
- NEUMEYER, David: *The Oxford handbook of film music studies*. Oxford University Press, Oxford, 2014.
- Nueva Biblia de Jerusalén*. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1975.
- OVIDIO: *El arte de amar*. Editorial EDAF, Madrid, 2007.
- PADROL, Joan: *Pentagramas de película: entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Nuer, Madrid, 1998.
- PADROL, Joan: *Diccionario de bandas sonoras*. T&B Editores, Madrid, 2007.
- PALMER Christopher: *Miklós Rózsa: a sketch of his life and work*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1975.
- PALMER, Christopher: *Dimitri Tiomkin: a portrait*. T. E. Books, London, 1984.
- PALMER, Christopher: "Dimitri Tiomkin". *Sight and Sound*, 55, 2, Spring 1986, pp. 78-79.
- PALMER, Christopher: *The composers in Hollywood*. Marion Boyars Publishers, London, 1993.
- PARISH, James Richard y PITTS, Michael R: *Hollywood songsters: Garland to O'Connor*. Taylor & Francis, Oxford, 2003.
- PARYZ, Marek y LEO, John: *The post-2000 film western. Contexts, transnationality, hybridity*. Palgrave MacMillan, Hampshire, 2015.
- PAYMER, Marvin E: *Sentimental journey: intimate portraits of America's great popular songs 1920-1945*. Two Bytes Publishing, Darien, 1999.
- PAYRI, Blas y PRÓPER, José: "Aplicación de la música para estructurar el montaje: fundidos y cadencias musicales en Desayuno con diamantes". *Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia*, 6, 10, Enero-Junio 2011, pp. 20-33.

- PEARY, Gerald: *Quentin Tarantino: interviews, revised and updated*. University Press of Mississippi, Jackson, 2013.
- PERALTA FISCHER, Juan Jesús: “Los estudios de Chopin”. *Intermezzo*, 57, 2015, pp. 11-16.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Play it again...Victor Young. Análisis de la música de Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)”. *Westernworld*, 2, 2016, pp. 50-58.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Las canciones en el eurowestern”. *Westernworld*, 3, 2016, pp. 59-68.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía: “Pervivencias del western en la música de Brokeback Mountain (Ang Lee, 2005)”. *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, Tagus-Atlanticus Associação Cultural, Lisboa, 2016, pp. 700-711.
- PISANI, Michael V: *Imagining Native American in music*. Yale University Press, New Haven, 2005.
- PLASTINO, Goffredo: “Provisionally popular. A conversation with Ennio Morricone”. En FABRI, Franco y PLASTINO, Goffredo: *Made in Italy: studies in popular music*. Routledge, New York, 2014, pp. 223-233.
- PLATÓN: *La República*. Alianza Editorial, Madrid, 2008.
- PLATTE, Nathan R: *Musical collaboration in the films of David O. Selznick, 1932-1957*. Dissertation, University of Michigan, Michigan, 2010.
- POAGE, Leland A: *Frank Capra: interviews*. University of Mississippi Press, Jackson, 2004.
- POIRIER, Pierre: *Musique cinématographique*. Maison Ferdinand Larcier, Brussels, 1941.
- POLLACK, Howard: *Aaron Copland: the life and work of an uncommon man*. University of Illinois Press, Urbana, 2000.
- POMERANCE, Murray: *American cinema of the 1950s: themes and variations*. Rutgers University Press, New Jersey, 2005.
- PROKHOROV, Vadim: *Russian folk songs: musical genres and history*. The Scarecrow Press, London, 2002.
- RADIGALES, Jaume: *La música en el cine*. Editorial UOC, Barcelona, 2008.
- RAKSIN, David: “Raksin on film music”. *Journal of the University Film Association*, 26, 4, 1974, pp. 68-70 y 79.
- RAKSIN, David: *David Raksin remembers his colleges, Hollywood composers*. Stanford Theatre Foudation, Palo Alto, 1995.

- RANDEL, Michael: *the Harvard biographical dictionary of music*. The Belknap Press of Harvard University Press, London, 1996.
- RAPEE, Erno: *Erno Rapee's encyclopaedia of music for pictures*. Belwin, New York, 1925.
- REID, John Howard: *Best western movies: winning pictures, favorite films and Hollywood B entries*. Lulu.com, Morrisville, 2006.
- RIELAGE, Dale C: *Russian supply efforts in America during the First World War*. McFarland, Jefferson, 2002.
- ROBINS, Gay: *Las mujeres en el Antiguo Egipto*. Akal, Madrid, 1996.
- ROBINSON, Harlow: *Russians in Hollywood, Hollywood's Russian: biography of an image*. Northeastern University Press, Boston, 2007.
- ROCA, Daniel y MOLINA, Emilio: *Vademécum musical. Metodología IEM*. Enclave Creativa Ediciones, 2006.
- RODRÍGUEZ VILLAR, Miguel Ángel: "Confrontación. Más allá del duelo leoniano". *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 7, 2013, pp. 99-136.
- ROMÁN, Alejandro: *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión Libros, Madrid, 2008.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim: *El lenguaje cinematográfico: gramática, género, estilos y materiales*. Ediciones De la Torre, Madrid, 1999.
- Rules, 1953 (26th) Academy Awards*. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles, 1953.
- Rules, 1955 (28th) Academy Awards*. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles, 1955.
- Rules, 1960 (33rd) Academy Awards*. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles, 1960.
- Rules, 1961 (34th) Academy Awards*. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles, 1961.
- RUSS, Patrick; HENNING, Paul y SHERK, Warren: *Dimitri Tiomkin. Anthology*. Hal Leonard, Milwaukee, 2008.
- RYALL, Tom: "Hawks and the western". En BROOKES, Ian (Ed.): *Howard Hawks. New perspectives*. Palgrave, London, 2016, pp. 97-109.
- SADOUL, Georges: *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Siglo XXI Editores, Coyoacán, 2004.

- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Obras maestras del cine negro*. Ediciones Mensajero, Bilbao, 1998.
- SANDBURG, Carl: *The American songbag*. Harcourt, Brace & Company, New York, 1927.
- SANJEK, Russell: *American popular music and his business: the first four hundred years*. Vol. III. From 1900-1984. Oxford University Press, Oxford, 1988.
- SASOON, Donald: *Cultura*. Editorial Crítica, Madrid, 2006.
- SABANEEV, Leonid: *Music for the films*. Sir Isaac Pitman & Sons Ltd., London, 1935.
- SCHIMMEL, Paul: *Helter Skelter: L.A. Art in the 1990s*. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1992.
- SCHREIBMAN, Mirl A: "On gone with the wind, Selznick and the art of Mickey-Mousing. An interview with Max Steiner". *Journal of Film and Video*, 56.1, 2004, pp. 41-45.
- SCHREIER, Margit: *Qualitative Content Analysis in Practice*. SAGE, London, 2012.
- SCHROEDER, David: *Hitchcock's ear, music and the director's art*. Continuum, New York, 2012.
- SCHUMACH, Murray: "The music between". *High Fidelity*, April, 1957, p. 85.
- SCORSESE, Martin y WILSON, Michael Henry: *Martin Scorsese. Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Akal, Madrid, 2001.
- SELCER, Richard F: *Legendary watering holes: the saloons that made Texas famous*. Texas A&M University Press, College Station, 2004.
- SERNA, David: "IV: La década de los 60. La caída de los estudios. Viejas orquestas y nuevos ritmos". En AA.VV: *Tócala otra vez, Oscar. Un recorrido por la historia de la música de Hollywood a través de sus nominados y premiados*. Ilarion Ediciones, Madrid, 2011, pp. 61-76.
- SHERK, Warren: *Film and television music*. Scarecrow Press, Plymouth, 2011.
- SILBER, Irving y SILVERMAN, Jerry: *Songs of the Civil War*. Dover Publications, New York, 1960.
- SIMMON, Scott: *The invention of the western film: a cultural history of the genre's first*. Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- SINYARD, Neil: *Fred Zinnemann: films of character and conscience*. McFarland & Company, Jefferson, 2003.
- SLONIMSKY, Nicolas: *Nicolas Slonimski writing on music. Volume II. Russian and Soviet music and composers*. Routledge, New York, 2004.

- SMITH, Steven C: *A heart at fire's center: the life and music of Bernard Herrmann*. University of California Press, Berkeley, 1991
- SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*. Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 2011.
- SOURIAU, Étienne: *Diccionario Akal de Estética*. Akal, 1998.
- SPENCER, Kristopher: *Film and television scores, 1950-1979. A critical survey by genre*. McFarland & Company, Jefferson, 2008.
- SPERLING, Cass W; MILLNER, Cork y WARNER, Jack Jr: *Hollywood by the name: the Warner Brothers story*. The University Press of Kentucky, Lexington, 1998.
- STEMPEL, Tom: *Framework: a history of screenwriting in the American film*. Syracuse University Press, Syracuse, 2000.
- STEVENS, George Jr: *Conversations at the American Film Institute with the great moviemakers. The next generation. From the 1950s to Hollywood today*. Alfred A. Knopf, New York, 2012.
- STOKES, Jordan C: "The western as national epic: musical persona and narrative distance in High Noon". En MEYER, Stephen C: *Music in epic film: listening to spectacle*. Routledge, New York, 2016, pp. 210-235.
- STONE, David E. y AMENT, Vanessa T: *Hollywood sound, desing and moviesound newlester*. Routledge, New York, 2017.
- SULLIVAN, Jack: *Hitchcock's music*. Yale University Press, New Haven, 2006.
- TAVERNIER, Bertrand y COURSDON, Jean-Pierre: *50 años de cine norteamericano*. Vol. I. Akal, Madrid, 2006.
- TAGG, Phillip: *Music's meanings. A modern musicology for non-musos*. MMMSP, New York, 2013.
- TAN, Siu-Lan; SPACKMAN, Matthew P. y BEZDEK, Matthew A: "Viewers' interpretations of film characters' emotions: effects of presenting film music before or after a character is shown". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 25, 2, 2007, pp. 135-152.
- TEJERO, Juan: *¡Este rodaje es la guerra! -Lo que el viento se llevó y otras batallas campales*. T & B Editores, Madrid, 2003.
- THOMAS, Anthony: "Hollywood music". *Sight and Sound*, 16.63, Fall 1947, pp. 97-98.
- THORP, N. Howard: *Songs of the cowboys*. Applewoods Books, Carlisle, 1989.

- TIOMKIN, Dimitri: "The music in Hollywood". *Music Journal*, 20.8, Nov 1, 1951, pp. 7-8.
- TIOMKIN, Dimitri: "Composing for films". *Films in Review*, 2.9, 1951, pp. 17-22.
- TIOMKIN, Dimitri: "Writing symphonically for the screen". *Music Journal*, 17.1, Jan 1, 1959, pp. 26 y 106.
- TIOMKIN, Dimitri: "In response to Shostakovich". *Music Journal*, 21.8, Nov. 1, 1963, p. 29.
- TIOMKIN, Dimitri: "No boundaries in music". *Music Journal*, 27.4, April 1, 1969, pp. 25 y 69.
- TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't hate me*. Doubleday & Company, New York, 1959.
- TIRRO, Frank: *Historia del jazz clásico*. Robinbook, Barcelona, 2005.
- TRUMBO, Christopher y CEPLAIR, Larry: *Dalton Trumbo: the blacklisted Hollywood radical*. The University Press of Kentucky, Lexington, 2015.
- TSIVIAN, Yuri: *Early cinema in Russia and his cultural reception*. Routledge, New York, 1994.
- TYLER, Don: *Hit songs, 1900-1955: American popular music of the pre-rock era*. McFarland & Company, Jefferson, 2007.
- VALVERDE, Andrés: *John Williams: vida y obra*. Editorial Berenice, Córdoba, 2013.
- VERSWIJVER, Leo: *öMovies were always magicalö: interviews with 19 actors, directors and producers of the Hollywood of the 1930s through the 1950s*. McFarland & Company, Jefferson, 2003.
- VIETH, Errol y MORAN, Albert: *Historical dictionary of Australian and New Zealand cinema*. Scarecrow Press, Lanham, 2005.
- WALKER, Elsie: *Understanding sound tracks through film theory*. Oxford University Press, Oxford, 2015.
- WAYNE, Aissa y DELSOHN, Steven: *John Wayne: my father*. Taylor Trade Publishing, Maryland, 1998.
- WEGELE, Peter: *Max Steiner: composing Casablanca, and the golden age of film music*. Rowman and Littlefield, Maryland, 2014.
- WHITMER, Mariana: *Jerome Moross's The big country: a film score guide*. Scarecrow Press, Maryland, 2012.
- WHORT, Michael A: *Tim Pan Alley: an encyclopedia of the golden age of American song*. Routledge, New York, 2003.

- WIERZBICKI, James E: *Film music: a history*. Routledge, New York, 2009.
- WILLIAM, Michael: *The essential It's a wonderful life*. Chicago Review Press, Chicago, 2006, p 44.
- WILLIAMS, Elmo: *Elmo Williams: a Hollywood memoir*. McFarland & Company, Jefferson, 2006.
- WINKLER, Martin M: *Classical myth & culture in the cinema*. Oxford University Press, New York, 2001.
- WINTERS, Ben: "Silencing the truth. Music and identity in *The unforgiven*". En KALINAK, Kathryn (Ed.): *Music in the Western: notes from the Frontier*. Routledge, New York, 2012, pp. 76-92.
- WISTER, Owen: *The Virginian*. McMillan, New York, 1902, pp. 280-281.
- WISTER, Owen: *The West of Owen Wister: selected short stories*. The University of Nebraska Press, Lincoln, 1972.
- WOOD, Robin: *Rio Bravo*. Bfi Film Classics, Vol. 72. British Film Institute, London, 2003.
- WORK, James, C: "Variations on the gunfight in western short stories". *HGP*, 28, 1, pp. 21-29.
- WRIGHT, Stephen H: "Soundtracks and other recordings of film music". En WRIGHT, Stephen H. y POOL, Jeannie G (Eds.): *A research guide to film and television music in the United States*. Scarecrow Press, Lanham, 2011, pp. 71-88.
- WROBER, William: "Television Works of Bernard Herrmann". *Film Score Rundowns*, 2002, pp. 1-50.
- XALABARDER, Conrado: *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Grupo Zeta, Barcelona, 1997.
- XALABARDER, Conrado: *Música de cine. Una ilusión óptica. Método de análisis y creación de las bandas sonoras*. Versión digital de Libros en Red, 2006.
- XALABRADER, Conrado: *El guion musical*. Createspace Independent Publishing Platform, 2013,
- YÑIGUEZ, Eusebio: *Ofensas y desafíos*. Ed. Evaristo Sánchez, Madrid, 1890.
- YOGGY, Gary A: *Back in the saddle: essays on western film and television actors*. McFarland & Company, Jefferson, 1998.
- ZAMECNICK, J. S: *Sam Fox moving picture music*, Vol. 1. Sam Fox Publishing Co, Cleveland, 1913.

ZAMECNICK, J. S: *Sam Fox moving picture music*, Vol. 3. Sam Fox Publishing Co, Cleveland, 1913.

ZINNEMANN, Fred: "The choreography of a gunfight". *Sight and Sound*, 22.1, Jul 1, 1952, pp. 16-17.

HEMEROGRAFÍA

- A.W: "Movie Review: The Big Sky (1952) Howard Hawks 'The Big Sky,' Saga of the pioneer West, opens at the Criterion". *The New York Times*, August 20, 1952. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D0CE5D9123AE23BBC4851DFB E668389649EDE> (Consultada el 5/10/2016).
- BARRA, Allen: "Film: 'Rio Bravo', Still popular and hit at 50". *Wall Street Journal, Eastern edition*, March 26, 2009, p. 29. <https://www.wsj.com/articles/SB123802062186941663> (Consultada el 9/11/2016).
- BENNET, Joan: "Comment The talk of the town". *The New Yorker*, December 3, 1979, p. 33. <http://www.newyorker.com/magazine/1979/12/03/comment-5865> (Consultada el 9/11/2016).
- "Best Sellers". *Billboard*, December 20, 1952, p. 29.
- BUNDY, June: "Academy's song nominations set off scramble for ballots". *Billboard*, March 6, 1961, p. 3.
- "Colgems Maps total expansion based on successful pasties". *Billboard*, December 9, 1967, p. 3.
- COLLINS, Robbie: "Tommy Lee Jones interview for The Homesman: don't call my new film a western". *The Telegraph*, Nov 20, 2014. <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/11237915/Tommy-Lee-Jones-interview-for-The-Homesman-dont-call-my-new-film-a-western.html> (Consultada el 28/12/2015).
- COPLAND, Aaron: "The aims of music for films". *The New York Times*, March 10, 1940. <http://www.nytimes.com/books/99/03/14/specials/copland-aims.html> (Consultada el 18/03/2017).
- CRESPO, Pedro: "Dimitri Tiomkin, músico cinematográfico". *ABC*, 15 de noviembre, 1979, p. 55. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1979/11/15/071.html> (Consultada el 10/12/2016).
- CROWTHER, Bosley: "THE SCREEN". *The New York Times*, May 20, 1949. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9407E7D9103CE23BBC4851DFB3 668382659EDE&partner=Rotten%2520Tomatoes> (Consultada el 15/12/2015).
- CROWTHER, Bosley: "THE SCREEN; a very busy Miss!". *The New York Times*, March 3, 1950.

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B0DE6DC1E3AE532A25750C0A9659C946192D6CF> (Consultada el 22/10/2015).

CROWTHER, Bosley: "Blowing Wild (1953). THE SCREEN IN REVIEW; 'Blowing Wild,' Adventure Tale at the Paramount, Stars Gary Cooper, Barbara Stanwyck", *The New York Times*, October 8, 1953. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9403E7DF1031E53BBC4053DFB6678388649EDE> (Consultada el 22/03/2015).

CROWTHER, Bosley: "Screen: Large Subject; The Cast". *The New York Times*, October 11, 1956. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B07E2D61F38E13BBC4952DFB667838D649EDE> (Consultada el 3/10/2016).

CROWTHER, Bosley: "Screen: 'Gunfight at the O.K. Corral'; New Film at Capitol Builds to Climax". *The New York Times*, May 30, 1957. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9801E2DC1731E63ABC4850DFB366838C649EDE> (Consultada el 11/06/2015).

CROWTHER, Bosley: "Screen: 'The Unforgiven': Huston Film Stars Miss Hepburn, Lancaster". *The New York Times*, April 7, 1960. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9800E2DD123AEF3ABC4F53DFB266838B679EDE> (Consultada el 24/05/2015).

CROWTHER, Bosley: "Screen: John Wayne's 3-Hour Remembrance of 'The Alamo': He Produces and Stars in Film at Rivoliö. *The New York Times*, October 27, 1960. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C02E7D91731EF3ABC4F51DFB667838B679EDE> (Consultada el 18/05/2016).

"Dimitri Tiomkin, a new Broadway personality". *The New Leader*, April 9, 1932, p. 4.

DONAHUE, Ann: "Independent Spirit. As major movie studios play it safe, indie films expose new music". *Billboard*, Enero 2010, p. 18.

Jones back to Hollywood after scoring a film in England". *Billboard*, June 8, 1968, p. 48.

LOMBARDO, Manuel J.: "La trompeta toca a degüello". *Diario de Cádiz*, 9 de marzo, 2015. <http://www.diariodecadiz.es/article/mapademusicas/1979056/la/trompeta/toca/de/guello.html> (Consultada el 23/05/2015).

- LOMBARDO, Manuel, J.: “Bruce Brouhgton. Compositor cinematográfico”. *Diario de Sevilla*, 1 de julio, 2015.
- MASSET, Josep: “La Vanguardia analiza el arte de la primera década del siglo XXI”. *La Vanguardia*, 30/12/2009. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20091230/53856932111/la-vanguardia-analiza-el-arte-de-la-primera-decada-del-siglo-xxi.html> (Consultada el 1/01/2016).
- MOLINO, Fabian: “El cine en televisión”. *ABC de Sevilla*, 5 de diciembre, 2016, p. 94.
- “Nat Cole sings theme music in new film”. *Jet*, Mach 11, 1954, p. 62.
- “Quentin Tarantino”. *The Independent*, Friday 15 January 1993. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/film--directors-cut-when-men-were-men-quentin-tarantino-chooses-a-scene-from-howard-hawks-classic-western-rio-bravo-1478616.html> (Consultada el 19703/2015).
- “RCA Victor least list of Grammy nominations”. *Billboard*, May 5, 1962, pp. 4 y 32.
- “Reviews of new pop records”. *Billboard*, Oct, 23, 1954, p. 34.
- “Reviews of this week’s LP’s”. *Billboard*, April 4, 1960, p. 35.
- “Robert Weitman, 84; Innovator in Era of Big Bands”. *Los Angeles Times*, January 23, 1989. http://articles.latimes.com/1989-01-23/news/mn-569_1_big-bands (Consultada el 15/04/2017).
- “Tchaikovsky pone de acuerdo a rusos y norteamericanos”. *ABC, Blanco y Negro*, 30 de diciembre, 1967, pp. 96-97. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1967/12/30/096.html> (Consultada el 10/12/2016).
- “The Billboard’s music popularity charts”. *Billboard*, April 16, 1955, p. 28
- “The Billboard’s music popularity charts”. *Billboard*, June 4, 1955, p. 28.
- “The Billboard reviews. This week’s singles”. *Billboard*, March 16, 1959, p. 52.
- “The Billboard’s music popularity charts...POP RECORDS. Reviews of this week’s singles”. *Billboard*, April 11, 1960, p. 44.
- “The Billboard’s music popularity chart”. *Billboard*, July 1, 1957, p. 36.
- THOMPSON, Howard: “Screen: On Japanese Idea: 'Magnificent Seven,' a U.S. Western. Opens”. *The New York Times*, November 24, 1960. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9402E4D91F31EF3ABC4C51DFB767838B679EDE> (Consultada el 3/10/2016).
- “Tiomkin berates musical snobbism”. *Billboard*, 1 December, 1956, p. 18.

TRILLO, Manuel: “Lo que Hollywood oculta: el desconocido origen español de los cowboys americanos”. *ABC*, 16 de septiembre, 2016. http://www.abc.es/cultura/abci-hollywood-oculta-desconocido-origen-espanol-cowboys-americanos-201609160052_noticia.html (Consultada el 15/01/2017).

WEBGRAFÍA

- 50 años sin John Farrow. *Días de cine*, RTVE, 1 de febrero de 2013. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-50-anos-sin-john-farrow/1680301/> (Consultada el 23/9/2016).
- ALLISON, Deborah: "Do not forsake me: 'The ballad of High Noon' and the rise of the movie theme song". *Senses of Cinema*, October 2003. http://sensesofcinema.com/2003/cinema-and-music/ballad_of_high_noon/ (Consultada el 26/10/2016).
- ALLISON, Deborah: "Beyond Saul Bass: a century of American film title sequences". *Film International*, January 30, 2011. <http://filmint.nu/?p=202> (Consultada el 23/10/2016).
- Bass on titles* (Saul Bass y Stan Hart, 1977). <https://www.youtube.com/watch?v=HSwm-Vr9D7c> (Consultada el 23/10/2016).
- Behind the score with Marco Beltrami -The homesman*. Varèse Sarabande Records, 2015. <https://youtu.be/0cTq0E7gZMA>
- BERRY, Margaret C: "EYES OF TEXAS". *Handbook of Texas Online*, June 30, 2012. <http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/xec01> (Consultada el 15/04/2015).
- "Billboard hot 100 chart history. Friendly Persuasion (Thee I Love) Pat Boone". *Song Database*, (s.f.). <http://song-database.com/chhist.php?sid=21574&type=ht> (Consultada el 11/05/2015).
- Bing Crosby at the 27th Annual Academy Awards (1955)*. <https://www.youtube.com/watch?v=mdMYGGhBijc> (Consultada el 2/11/2015).
- BROXTON, Jonathan: "Appaloosa- Jeff Beal". *Movie Music UK*, September 19, 2008. <https://moviemusicuk.us/2008/09/19/appaloosa-jeff-beal/> (Consultada el 23/12/2016).
- BURLINGAME, Jon: "Dimitri Tiomkin & The Wild Wild West: The Untold Story". *Film Music Society*, October 4, 2004. http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2004/083004.html (Consultada el 5/05/2016).
- BURWELL, Carter: "True Grit. Carter Burwell's notes". *CarterBurwell.com*, 2010. <http://www.carterburwell.com/main/home.shtml> (Consultada el 29/05/2016).
- "Carne de horca". *Fotogramas*, (s.f.). <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Carne-de-horca> (Consultada el 6/12/2016).

- “Carta del Jefe del Estado Español. Generalísimo de los Ejércitos Nacionales, a Dimitri Tiomkin. 24 de Diciembre de 1966” *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. <http://www.dimitritiomkin.com/photo-gallery2/documents/nggallery/image/1695> (Consultado el 20/11/2015).
- “Cowboys and Presidents”. *The Official Website of Gene Autry*, April 4, 2008. <http://www.autry.com/news/2008/cowboyspresidents.html> (Consultada el 10/07/2015).
- DEL POZZO, María Laura: “Al Claro de Luna (I)”. *Sinfonía Virtual. Revista de música clásica y reflexión musical*, abril, 2010. http://www.sinfoniavirtual.com/revista/015/debussy_claro_de_luna_1.php (Consultada el 29/9/2016).
- FABER, Harold: “ROOSEVELT'S CENTENNIAL CELEBRATED AT HYDE PARK”. *The New York Times*, January 31, 1982. <http://www.nytimes.com/1982/01/31/nyregion/roosevelt-s-centennial-celebrated-hyde-park-he-needed-now-more-than-ever-carey.html> (Consultada el 10/07/2015).
- FLAUM, Marshall: *The Selznick Years* (1969). <https://archive.org/details/hollywoodtheselznickyears> (Consultada el 30/01/2016).
- HALL, Roger: “Dimitri Tiomkin’s golden decade”. *Soundtrack. The Cinemascore and Soundtrack Archive*. January 17, 2015. <http://www.runmovies.eu/?p=6062> (Consultada el 4/11/2016).
- HARRIS, Robert: “The reconstruction and restoration of John Wayne’s ‘The Alamo’”. *In70mm.com*. http://in70mm.com/news/2009/the_alamo/index.htm (Consultada el 19/5/2016).
- Jack Writes Song. The Jack Benny Program* (1961) <https://youtu.be/jaX1GfEmFfQ> (Consultada el 16/12/2015).
- KANSAS, Jack: “The top 100 western songs”. *American Cowboy*, November 8, 2010. <http://www.webcitation.org/6RjFQXqGy> (Consultada el 5/06/2015).
- LALLY, Kathy: “Olympics close with tribute to Russian artists and a little self-deprecating humor”. *The Washington Post*, February 23, 2014. http://www.washingtonpost.com/world/olympics-close-with-tribute-to-russian-artists-and-a-little-self-deprecating-humor/2014/02/23/a8589f32-9cce-11e3-ad71-e03637a299c0_story.html (Consultada el 22/05/2015).

- “Letter from the U.S. War Department referencing The Battle of Russia, October 5, 1943”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.
<http://www.dimitritiomkin.com/photo-gallery2/documents/nggallery/image/1695>
 (Consultada el 20/11/2015).
- LOCHNER, Jim: “CD review: The Alamo”. *Film Score Click Track*, July 5, 2010.
<http://filmscoreclicktrack.com/2010/07/cd-review-the-alamo/>
- LOCHNER, Jim: “CD review: Champion”. *Film Score Click Track*, July 15, 2010.
<http://filmscoreclicktrack.com/2010/07/cd-review-champion/>
- LÓPEZ, Nacho: “Hablamos con Raúl Arévalo con motivo del estreno de 'Tarde para la ira’”. *Blog de Cine*, 2 de septiembre, 2016.
<https://www.blogdecine.com/entrevistas/hablamos-con-raul-arevalo-con-motivo-del-estreno-de-tarde-para-la-ira> (Consultada el 18/03/2017).
- Martin Scorsese´s Favourite, 1993*. <https://www.youtube.com/watch?v=-TJKf70Tpf>
- NUGENT, Frank S: “THE SCREEN; A Ford-powered 'Stagecoach' opens at Music Hall; Mickey Rooney plays Huck Finn at the Capitol”. *The New York Times*, March 3, 1939.
<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9801E1DB173BE533A25750C0A9659C946894D6CF> (Consultada el 20/12/2015).
- “Orden de Isabel la Católica”. October, 2014. *Dimitri Tiomkin The Official Website*.
<http://www.dimitritiomkin.com/7973/october-2014-orden-de-isabel-la-catolica/>
 (Consultada el 20/11/2015).
- “Pandora, the Flying Dutchman, and Tiomkin?”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, March, 2016. <http://www.dimitritiomkin.com/12649/march-2017-pandora-the-flying-dutchman-and-tiomkin/> (Consultada el 15/04/2017).
- PARKER, Roger: “Film music: the western transcript”. Conference at Gresham College, London, Jun 21, 2008. <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/film-music-the-western> (Consultada el 26/03/2016).
- PINILLA, Johan: “‘La Folía’ Un fenómeno sin precedentes en la historia de la música, una de las bases musicales del renacimiento”. *Musicaantigua.com*, 1 de agosto, 2013. <http://www.musicaantigua.com/la-foliaun-fenomeno-sin-precedentes-en-la-historia-de-la-musica-una-de-las-bases-musicales-del-renacimiento/>
 (Consultada el 30/05/2016).

- PS: "A fitting tribute to Dimitri Tiomkin". *Score Magazine*, 169, August 29, 2012.
<http://www.score-magazine.nl/modules.php?name=News&file=article&sid=1060>
- RAMOS PINTADO, Nicolás: "Los discos single nº 1 en España de 1940 a 2014".
Valencia Magazine, 1 diciembre 2009.
<https://nicolasramospintado.wordpress.com/2009/12/01/los-discos-n%C2%BA1-en-espana-de-1950-a-2010/> (Consultada el 24/04/2015).
- "Ray Turner and Dimitri Tiomkin", *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, August, 2015.
<http://www.dimitritiomkin.com/10866/august-2015-ray-turner-and-dimitri-tiomkin/> (consultada el 27/05/2016).
- "Remembering Bob Grabeau (1928-2008)". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, October, 2008.
<http://www.dimitritiomkin.com/2862/october-2008-remembering-bob-grabeau-1928-2008/> (Consultada el 9/11/2016).
- RUHLMANN, William: "Review Appaloosa". *Allmusic*, (s.f).
<http://www.allmusic.com/album/appaloosa-original-motion-picture-soundtrack-mw0001262457> (Consultada el 23/12/2016).
- SHERK, Warren M: "Dimitri Tiomkin's score for Resurrection (1931)". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, May, 2006.
<http://www.dimitritiomkin.com/301/may-2006-dimitri-tiomkins-score-for-resurrection-1931/> (Consultada el 9/07/2015).
- SHERK, Warren M: "Fascinating rhythms: Dimitri Tiomkin, African American music and early jazz". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, March, 2007.
<http://www.dimitritiomkin.com/319/march-2007-fascinating-rhythms-dimitri-tiomkin-african-american-music-and-early-jazz/> (Consultada el 1/05/2016).
- SHERK, Warren M: "National Train Day". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, May 2010.
<http://www.dimitritiomkin.com/399/may-2010-national-train-day/> (Consultada el 10/02/2016).
- SHERK, Warren M: "The Moon and Sixpence". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, August, 2007.
<http://www.dimitritiomkin.com/328/august-2007-the-moon-and-sixpence/> (Consultada el 5/10/2016).
- SHERK, Warren M: "Alexander Glazunov: mentor, teacher, Petrogradezt". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, January, 2010.
<http://www.dimitritiomkin.com/3604/january-2010-alexander-glazunov-mentor-teacher-petrogradezt/> (Consultada el 2/11/2015).

- SHERK, Warren M: “Last Train soundtrack released by Counterpoint”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, June, 2011. <http://www.dimitritiomkin.com/1228/june-2011-last-train-soundtrack-released-by-counterpoint/> (Consultada el 29/05/2016).
- SHERK, Warren M: “Tiomkin and all that jazz”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, May, 2013. <http://www.dimitritiomkin.com/4401/tiomkin-and-all-that-jazz-may-2012/> (Consultada el 17/12/2015).
- “The Lime Juice Tub”. *Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music*. <https://mainlynorfolk.info/lloyd/songs/thelimejuicetub.html> (Consultada el 30/05/2015).
- “The magnificent adventure of the abandoned Marco Polo”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, February, 2016. <http://www.dimitritiomkin.com/11124/february-2016-the-magnificent-adventure-of-the-abandoned-marco-polo/> (Consultada el 15/04/2017).
- “Tiomkin tries to bring Azef to the big screen”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. March, 2016. <http://www.dimitritiomkin.com/11162/march-2016-tiomkin-tries-to-bring-azef-to-the-big-screen/> (Consultada el 15/04/2017).
- “Top 30 1952”. *UK.Charts.Top-Source.info*. <http://www.uk-charts.top-source.info/top-30-1952.shtml> (Consultada el 5/06/2015).
- VARIETY STAFF: “Review: ‘The Command’”. *Variety*, December 31, 1953. <http://variety.com/1953/film/reviews/the-command-1200417615/> (Consultada el 24/09/2015).
- WALLACE, Jack: “Dimitri Tiomkin as I remember him”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, April 24. <http://www.dimitritiomkin.com/5427/may-2013-dimitri-tiomkin-as-i-remember-him/> (Consultada el 26/01/2016).
- “Welcome to Hard Times”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, July 2015. <http://www.dimitritiomkin.com/10850/july-2015-welcome-to-hard-times/> (Consultada el 15/04/2017).
- “Wild Is the Wind issued by La-La Land Records”. *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, September 14, 2014. <http://www.dimitritiomkin.com/7863/september-2014-wild-is-the-wind-issued-by-la-la-land-records/> (Consultada el 27/05/2016).
- XALABARDER, Conrado: “La música de Mel Gibson”. *Mundobso*, 9 de diciembre, 2016. <http://www.mundobso.com/editorial/la-musica-de-mel-gibson> (Consultada el 10/03/2017).

XALABARDER, Conrado: "El tema principal". *Mundobso*, 8 de febrero, 2017.
<http://www.mundobso.com/agoras/el-tema-principal> (Consultada el 8/02/2017).
Young People's Concerts. What Does Music Mean. Leonard Bernstein, January 18, 1958. <https://www.youtube.com/watch?v=rxwWIONGeKE>

Páginas web de consulta

American Music Preservation.

<http://www.americanmusicpreservation.com/sammys2009.htm>

Durango & Silverton. Narrow Gauge Railroad & Museum.

<http://www.durangotrain.com/>

Filmaffinity. <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>

International Film Music Critics Association. <http://filmmusiccritics.org/>

Internet Movie Database. <http://www.imdb.com/>

Jimmy Stewart On The Air. The radio and recording career of actor Jimmy Stewart.

<http://www.jimmystewartontheair.com/night-passage-soundtrack-music/>

National Cowboy & Western Heritage Museum. <http://nationalcowboymuseum.org/>

Official Website Pat Boone. <http://www.patboone.com/about>

The Frankie Laine. <http://www.frankielaine.com/>

FILMOGRAFÍA

BUTTLE, David: *Retaguardia* (1955). DVD Llamentol, 2013.

BROOKS, Richard: *Hombres de infantería* (1953). DVD Impulso Records, 2011.

CAPRA, Frank: *Caballero sin espada* (1939). DVD Sony Pictures, 2013.

CAPRA, Frank: *Juan Nadie* (1941). DVD Sotelysa, 2011.

CAPRA, Frank: *Horizontes perdidos* (1937). DVD Sony Pictures, 2001.

CAPRA, Frank: *¡Qué bello es vivir!* (1946). DVD Resen, 2015.

CAPRA, Frank: *Vive como quieras* (1938). DVD Sony Pictures, 2003.

CASTLE, William: *When strangers marry* (Betrayed) (1944) DVD Warner Bros, 2010.

CRUP, Owen: *Cease fire!* (1953). <https://www.youtube.com/watch?v=1paqosv25Sw>

CUKOR, George: *Viento salvaje* (1958). DVD Resen, 2015.

DIETERLE, William: *Jennie* (1948). DVD Sotelysa, 2009.

DMYTRYCK, Edward: *Motín* (1952). DVD Producciones JRB, 2007.

FARROW, John: *California* (1947). DVD Llamentol, 2013.

FARROW, John: *Hondo* (1953). DVD Paramount Home Entertainment, 2008.

FARROW, John: *Solo una bandera* (1951): DVD Llamentol, 2016.

FARROW, John: *Una bala en el camino* (1954). DVD Impulso Records, 2013.

FARROW, John: *Una vida por otra* (1953). DVD Impulso Records, 2010.

FLEISCHER, Richard: *So this is New York* (1948). Blu Ray Olive Films, 2014.

FLOREY, Robert: *Tarzán y la sirena* (1948). DVD Warner Bros. entertainment, 2008.

GORDON, Michael: *Cyrano de Bergerac* (1950). DVD Sotelysa, 2013.

FREGONESE, Hugo: *Soplo salvaje* (1953). DVD Resen, 2013.

HASKIN, Byron: *Su majestad de los mares del sur* (1954). DVD Impulso Records, 2008.

HATHAWAY, Henry: *El fabuloso mundo del circo* (1964). DVD Producciones Movierecord, 1992.

HATHAWAY, Henry: *Lobos del norte* (1938). DVD Llamentol 2011.

HAWKS, Howard: *El Dorado* (1967). DVD Paramount Home Entertainment, 2010.

HAWKS, Howard: *El enigma de otro mundo* (1951). DVD Manga Films, 2000.

HAWKS, Howard: *Río Bravo* (1959). DVD Warner Bros. Entertainment, 2007.

HAWKS, Howard: *Río de sangre* (1952). DVD Versus Entertainment, 2010.

HAWKS, Howard: *Río Rojo* (1948). DVD 20th Century Fox Home Entertainment Española, 2010.

HAWKS, Howard: *Río Lobo* (1970). DVD Paramount Home Entertainment, 2013.

HAWKS, Howard: *Solo los ángeles tienen alas* (1939). DVD Sony Pictures, 2005.

HAWKS, Howard: *Tierra de faraones* (1955). DVD Impulso Records, 2008.

HITCHCOCK, Alfred: *Crimen perfecto* (1954). DVD Warner Bros. Entertainment España, 2009.

HITCHCOCK, Alfred: *Extraños en un tren* (1951). DVD Warner Home Video Española, 2001.

HITCHCOCK, Alfred: *Yo confieso* (1953). DVD Warner Bros. Entertainment España, 2009.

HUSTON, John: *The unforgiven* (1960). DVD Metro Goldwyn Mayer Home Entertainment, 2004.

KENNEDY, Burt: *Ataque al carro blindado* (1967). DVD La casa del cine, 2012.

LEE, Rowland V: *El puente de San Luis Rey* (1944). DVD Llamentol, 2011.

LERNER, Joseph: *Guilty bystander* (1950). DVD Film Classics, 2004.

LEROY, Mervin: *La pelirroja indómita* (1955). DVD Resen, 2014.

LEWIN, Albert: *Soberbia (The moon and sixpence)* (1942). DVD Producciones JRB, 2015.

LITVAK, Anatole: *La noche eterna* (1947). DVD Llamentol, 2004.

MANN, Anthony: *La caída del Imperio Romano* (1964). DVD Producciones Movirecord, 1992.

MARIN, Edwin L: *Canadian Pacific* (1949). DVD Suevia Films, 2006.

MARQUIS WARREN, Charles: *Ansiedad trágica* (1956). DVD Regasa Films, 2015.

MATÉ, Rudolph: *Con las horas contadas* (1949). DVD Sotelysa, 2009.

MCDONALD, Frank: *Flying blind* (1941). DVD Alpha Video, 2011.

MCLEOD, Norman C: *Alicia en el país de las maravillas* (1933). DVD Universal, 2010.

MAYO, Archie: *El diablo y yo* (1946). DVD Savor Ediciones Emon, 2008.

MOGUY, Leonide: *Señal de parada* (1946). DVD Resen 2013.

NEILSON, James: *Las última bala* (1957). DVD Universal Pictures, 2004.

NOSSECK, Max: *Dillinger* (1945). DVD Impulso Records, 2009.

POPKIN, Leo C. y RUSSELL, Rouse: *El pozo de la angustia* (1951). DVD Absolute, 2014.

PREMINGER, Otto: *Cara de ángel* (1952). DVD MPO Ibérica, 2000.

PREMINGER, Otto: *El proceso de Billy Mitchell* (1955). DVD Nacadith Video, 2007.

RAY, Nicholas: *55 días en Pekín* (1963). DVD Divisa, 2011.

REINHARDT, Gottfried: *Ciudad sin piedad* (1961). DVD Sotelysa, 2008.

ROBSON, Mark: *El ídolo de barro* (1949). DVD Sotelysa, 2013.

ROBSON, Mark: *Clamor humano* (1949). DVD Olive Films, 2014.

SEATON, George: *36 horas* (1965). DVD Impulso records, 2009.

SELANDER, Lesley: *Dakota Lil* (1950). DVD Resen, 2014.

SIODMAK, Robert: *A través del espejo* (1946). DVD La Casa del Cine, 2013.

STEVENS, George: *Annie Oakley* (1935). DVD La Casa del Cine, 2012.

STEVENS, George: *Gigante* (1956). DDV Warner Bros. Entertainment, 1999.

STEVENS, George: *Raíces profundas* (1953). DVD Paramount Home Entertainment, 2003.

STURGES, John: *Astucia de mujer* (1953). DVD Impulso, 2010.

STURGES, John: *El sexto fugitivo* (1956). DVD Suevia Films, 2009.

STURGES, John: *El último tren de Gun Hill* (1957). DVD Paramount Home Entertainment, 2004.

STURGES, John: *El Viejo y el mar* (1958). DVD Sotelysa, 2009.

STURGES, John: *Fort Bravo* (1953): DVD Warner Bros. Entertainment, 2008.

STURGES, John: *Gunfight at O.K. Corral* (1957). DVD Paramount Pictures, 2009.

STURGES, John: *La hora de las pistolas* (1967). DVD La Casa del Cine, 2011.

STURGES, John: *The walking hills* (1949). DVD Columbia Pictures, 2010.

TETZLAFF, Ted: *The young land* (1959). DVD Pegasus Entertainment, 2012.

THOMPSON, J. Lee: *Los cañones de Navarone* (1961). DVD Sony Pictures, 2010.

VIDOR, King: *Duel in the sun* (1946). DVD Metro Goldwyn Mayer Home Entertainment, 2004.

VIDOR, King: *Duelo al sol* (1946). DVD Manga Films, 2009.

WAYNE, John: *The Alamo* (1960). DVD Metro Goldwyn Mayer Home Entertainment, 2004.

WEIS, Don: *Amazonas negras* (1954). DVD Twentieth Century Fox, 2011.

WELLMAN, William A: *Escrito en el cielo* (1954). DVD La Casa del Cine, 2008.

WHORF, Richard B: *Champagne for Caesar* (1950). DVD Image Entertainment, 2002.

WILES, Gordon: *Forced landing* (1941). DVD Alpha Video, 2013.

WYLER, William: *Horizontes de grandeza* (1957). DVD Impulso Records, 2016.

WYLER, William: *La gran prueba* (1956). DVD Regia Films, 2011.

WYLER, William: *The westerner* (1940). DVD Metro Goldwyn Mayer Home Entertainment, 2008.

ZINNEMANN, Fred: *High Noon* (1952). DVD Sotelysa, 2010.

ZINNEMANN, Fred: *Hombres* (1950). DVD Suevia Films, 2010.

ZINNEMANN, Fred: *Tres vidas errantes* (1960). DVD Warner Home Video Española,
2007.

BANDAS SONORAS

AA.VV: *Songs from William Wyler's "Friendly Persuasion"*. Unique Records, 1956.

TIOMKIN, Dimitri: *High noon*. SAE, 2007.

TIOMKIN, Dimitri: *Red River*. Marco Polo, 2003.

TIOMKIN, Dimitri: *The Alamo. The essential film music collection*. Silva Screen Records, 2004.

TIOMKIN, Dimitri: *The Unforgiven*. MGM Music, 2008.

TIOMKIN, Dimitri: *Duel in the sun*. Vintage Music, 2011.

TIOMKIN, Dimitri: *The Alamo*. Vintage Music, 2011.

TIOMKIN, Dimitri: *The big sky*. Classic Soundtracks, 2012.

TIOMKIN, Dimitri: *The last train from Gun Hill*. Classic Soundtrack Collector, 2013.

TIOMKIN, Dimitri: *Rio Bravo*. Intrada Special Collection Volume, 2015.

ANEXOS

PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS A LOS WESTERNS DE DIMITRI TIOMKIN¹⁵⁸⁰

“Señoras y señores, debido a que estado trabajando en esta ciudad durante veinticinco años, me gustaría hacer algún tipo de reconocimiento a un factor importante que me ha llevado al éxito, muchos de mis colegas en esta ciudad. Me gustaría darle las gracias a Johannes Brahms, Johann Strauss, Richard Strauss, Beethoven, Mozart, George Gershwin, Jerome Kern, Wagner, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov. Gracias”¹⁵⁸¹.

Tiomkin siempre se dejó la piel en agenciarse las mejores películas y convirtió la carrera por el Oscar en una lucha encarnizada¹⁵⁸²: “El gran nombre de Hollywood es Oscar. Nadie es más queridamente amado, más ardientemente deseado [...] Creo que la gente del cine cometería asesinato para ganar un Oscar si el asesinato ayudase. Probablemente, yo lo haría”¹⁵⁸³. Al igual que su ambición reconocida por el dinero, los premios fueron una de sus debilidades. El trabajar como independiente, muchas veces para productores modestos, le hacía más difícil el acceso a este tipo de reconocimientos. Pero aquello no le frenó. Si los estudios no tenían dinero suficiente para una buena campaña publicitaria, él la buscaría. No solo a través de su ya conocida faceta comercial, sino mediante la organización de fiestas y actos en los que poder darse a conocer y dar a conocer su trabajo. Su ingenio y cabezonería a la hora de alcanzar sus metas eran inagotables. Ello, unido a su talento, su capacidad de trabajo y un carácter especial que resaltaron todos los que le conocieron, dio como fruto una larga lista de premios y reconocimientos entre

¹⁵⁸⁰ Para confeccionar la lista de premios y reconocimientos hemos utilizado dos fuentes principales de información: *Internet Movie Database*: http://www.imdb.com/name/nm0006323/awards?ref=nm_awd (Consultada el 30/05/2016).y *Dimitri Tiomkin Official Website*: <http://www.dimitritiomkin.com/awards/> (Consultada el 30/05/2016).

¹⁵⁸¹ Dimitri Tiomkin. Discurso de aceptación del Oscar a mejor banda sonora por *Escrito en el cielo*, en la gala de los 27 premios de la Academia, 1954. Véase *Bing Crosby at the 27th Annual Academy Awards (1955)*. <https://www.youtube.com/watch?v=mdMYGGhBijc> (Consultada el 2/11/2015).

¹⁵⁸² SERNA, David: “La caída de los estudios. Viejas orquestas y nuevos ritmos”. En *Tócala otra vez, Oscar. Un recorrido por la historia de la música de Hollywood a través de sus nominados y premiados, IV: La década de los 60*. Ilarión Ediciones, Madrid, 2011, p. 71.

¹⁵⁸³ TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper: *Please don't...*, op. cit., p. 234.

los que destacan, además de los del mundo cinematográfico, la Legión de Honor francesa y La Cruz de Isabel la Católica concedida por el Gobierno de España.

14.1. *Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas*

Los Oscar están considerados los premios más importantes del mundo cinematográfico. Son entregados cada mes de enero por los miembros de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas a aquellos que han destacado de forma especial en sus respectivas categorías. Entre ellas se encuentran, desde 1934, la de mejor banda sonora original, y desde 1935, la de mejor canción original¹⁵⁸⁴. Categorías que por aquel entonces llevaban los títulos de mejor música de película dramática o comedia, mejor música de película musical y mejor canción. Durante la historia de los premios, pues, vemos cómo el reglamento –junto con el contexto histórico y la situación del cine- ha ido cambiando diferentes aspectos. Por ello no podemos aplicar los criterios actuales a las participaciones de Tiomkin.

Los reglamentos de 1953, 1957, 1960 y 1961, años en los que Tiomkin fue galardonado por su música western, son menos específicos que el actual en cuanto a requisitos por parte de la producción¹⁵⁸⁵. En ellos no se expone ninguna condición previa para ser elegida, sino que se explica el proceso seguido por el jurado –formado por miembros del cuerpo musical de la Academia¹⁵⁸⁶- para elegir la ganadora. Si bien, el de 1961 es un poco más concreto, especificando que todos los miembros del jurado deben ver las películas en las mismas condiciones, y que las películas elegibles deben presentar los créditos al completo¹⁵⁸⁷. Una circunstancia que contrasta con las

¹⁵⁸⁴ DÍAZ NODA, Manuel E.: “Adaptaciones musicales. Las canciones. Visibilidad y modernidad”, *Tócala otra vez, Oscar!*, op. cit., p. 142. Existe una tercera categoría destinada a premiar la música de las películas de género musical, que si bien tiene una historia de gran recorrido, actualmente no presenta la suficiente calidad en cuanto a candidaturas como para ser reconocida en la gala de premiación final.

¹⁵⁸⁵ El reglamento actual especifica varios puntos para cada categoría musical:

1. Canción original: letra y música escritas específicamente para la película. Deben ser claramente audibles, inteligibles, presentar una buena interpretación y ser utilizadas en el cuerpo de la película o en los créditos –actualmente es necesario que, al menos, aparezca en primer lugar en los créditos finales-.
2. Banda sonora original: fondo musical dramático compuesto específicamente para la película.

Véase *89th annual Academy Awards of merit for achievement during 2016*. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles, 2016, pp. 20-22.

¹⁵⁸⁶ Tiomkin formó parte del mismo para la gala de los 32 premios de la Academia, celebrada en 1960. Véase “Complete appointment of special committees in preparation for 32nd annual ‘Oscar’ Awards”. *Academy Report*, 4, 3, October 1959, pp. 1 y 4.

¹⁵⁸⁷ Primero cada miembro debe elegir diez entre la lista de candidatas elegibles. Tras un visionado en el que deben estar presentes todos los miembros del jurado, la lista se reduce a cinco, entre las cuales, la más

numerosas exigencias que se piden en la categoría de mejor canción, muchas de las cuales coinciden con los criterios actuales¹⁵⁸⁸:

-Debe llevar música y letra.

-Debe utilizarse de forma completa en la película, excepto donde la acción dramática lo impida.

-Melodía y letra deben aparecer de forma vocal, aunque no necesariamente dentro de la diégesis¹⁵⁸⁹.

-Debe aparecer en la película antes de ser explotada comercialmente en otro medio: radio, televisión, teatro, club nocturno, material literario, grabaciones discográficas o partituras disponibles para la venta pública.

-No saldrá a la venta hasta que no haya sido grabada, inicialmente, para su uso en la película.

-No puede ser elegida si ha sido eliminada de la película antes de su pase comercial, o si toda, o parte de ella, ha sido utilizada previamente en otra película o medio.

Las cuales son completadas en las siguientes ediciones¹⁵⁹⁰:

-Debe ser perfectamente audible y comprensible.

-Si es interrumpida por la acción dramática, debe escucharse una porción considerable de ella en algún momento de la película.

-El acompañamiento musical no es esencial.

votada será la ganadora. Véase *Rules, 1953 (26th) Academy Awards*. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles, 1953, pp. 13-14; y *Rules, 1961 (34th) Academy Awards*. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles, 1961, pp. 13.

¹⁵⁸⁸ *Rules, 1953 (26th) ...*, op. cit., p. 14.

¹⁵⁸⁹ Esta regla sería utilizada en contra de Tiomkin en la edición de 1955, cuando le llovieron algunas quejas sobre el uso de la canción "The high and the mighty" de la película *Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954). El letrista Sammy Cahn, ganador a la postre junto a Jule Styne por "Three Coins in the Fountain" de *Creemos en el amor* (Jean Negulesco, 1954), comentaba: "La disputa entre Tiomkin y yo empezó el año en el que él escribió el tema para *Escrito en el cielo*. Durante los primeros pases previos alguien, arbitrariamente, quitó la letra de la película. Esto lo hace inelegible como mejor canción, porque las reglas de la Academia especifican que una canción debe escucharse en el área de Los Ángeles durante una semana durante el año académico. Pero esto no es el final, pues Tiomkin volvió a poner la letra en solo una copia que fue proyectada localmente durante una semana, aunque el resto de copias iban sin letra". Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 216.

Tiomkin se defendía argumentado que: "El cuerpo musical de la Academia insistía en que la canción era un tema. Estaba escrita como canción, y la letra de Ned Washington estaba originalmente en la película. Pero el director hizo un buen plano del avión en el cielo, y quitaron la letra". Citado por KARLIN, Fred: *Listening...*, op. cit., p. 212.

La reglamentación de ese año, efectivamente, especifica que la canción no puede ser eliminada de la película antes de su distribución comercial, incluso si en los pases previos la ha llevado. Véase *Rules, 1955 (28th) Academy Awards*. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles, 1955, p.15.

¹⁵⁹⁰ *Rules, 1955 (28th) Academy Awards*. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles, 1955, pp. 13-14; *Rules, 1960 (33rd) Academy Awards*. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles, 1960, pp. 13-14; *Rules, 1961 (34th) ...*, op. cit., pp. 13-14.

-Debe escucharse en los créditos o en el cuerpo de la película.

-Si se presenta en otro idioma que no sea el inglés, el adaptador no será considerado para los premios, a menos que la adaptación suponga algo totalmente diferente.

Las dos primeras estatuillas de Tiomkin correspondieron a un western, *Solo ante el peligro* (Fig. 13.1), cuya música escapaba a los esquemas tradicionales, en una época donde la Academia seguía premiando las composiciones de estilo clásico¹⁵⁹¹. Es más, con ella se adelanta a uno de los criterios esenciales en la normativa actual: la interacción creativa entre director y compositor.



Figura 14.1: Alfred Newman, Ned Washington, Dimitri Tiomkin (con los dos Oscar por *Solo ante el peligro*) y Walt Disney, en el Pantages Theater de Hollywood, el 19 de marzo de 1953. Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

Nunca antes se había premiado una película del género, aunque la música del western había sido reconocida con varias nominaciones, destacando las cuatro de Victor Young¹⁵⁹². Por todo ello, el Oscar de Tiomkin –a una música que era cuerpo y alma de una película innovadora y casi experimental- supone un hito importantísimo en la historia de la música cinematográfica.

¹⁵⁹¹ SAIZ, Juan Ángel: “Nuevos horizontes...”, op. cit., p. 48.

¹⁵⁹² Antes de *Solo ante el peligro*, otras bandas sonoras de películas del Oeste fueron nominadas en esta categoría. Ninguna de ellas resultó ganadora: *Laurel y Hardy en el Oeste* (James W. Horne, 1937), compuesta por Marvin Hatley; *El vaquero y la dama* (H.C. Potter, 1938), de Alfred Newman; el musical *Camino hacia el sur* (Bernard Vorhaus y Leslie Goodwins, 1939), *El hombre de la conquista* (George Nichols Jr., 1939), *Arizona* (George Marshall, 1939) y *Mando siniestro* (Raoul Walsh, 1940) con música de Victor Young; y *En el viejo Oklahoma* (Albert S. Rogell, 1943) con música de Walter Scharf.

Volvería a ser nominado en cuatro ocasiones por sus westerns. Dos en 1957, donde Victor Young conseguiría al fin la estatuilla –a título póstumo- con por *La vuelta al mundo en 80 días* (Michael Anderson, 1956), derrotando a *Gigante* de Tiomkin, *Anastasia* (Anatole Litvak, 1956) de Alfred Newman, *El farsante* (Joseph Anthony, 1956) de Alex North y *Los diablos del Pacífico* (Richard Fleischer, 1956) de Hugo Friedhofer. En ese mismo año ganaría, en el apartado de mejor canción, la famosa “Wherever will be, will be” de *El hombre que sabía demasiado* (Alfred Hitchcock, 1956), venciendo a la no menos exitosa en su momento –aunque mucho menos recordada en la actualidad- “Friendly persuasion”.

De nuevo sería nominado en 1960, donde “Stranger are the ways of love” no consiguió imponerse a “High Hopes” de *Millonario de ilusiones* (Frank Capra, 1959). Y una última vez en 1961. Una de las ediciones con más categoría, donde la grandiosa música de *El Álamo* se quedó en el camino, en feroz competencia con –nada más y nada menos- *Los siete magníficos* (John Sturges, 1960) de Elmer Bernstein, que pese a desbancar a Tiomkin del puesto referencial del western, no consiguió vencerle en este apartado; *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960) de Alex North, *El fuego y la palabra* (Richard Brooks, 1960) de André Previn y el ganador, Ernest Gold con la épica *Éxodo* (Otto Preminger, 1960).

1938	<i>Horizontes perdidos</i>	Nominado a mejor banda sonora de drama o comedia
1940	<i>Caballero sin espada</i>	Nominado a mejor banda sonora adaptada
1943	<i>Justicia corsa</i>	Nominado a mejor banda sonora dramática
1944	<i>La luna y seis peniques</i>	Nominado a mejor banda sonora de drama o comedia
1945	<i>El puente de San Luis Rey</i>	Nominado a mejor banda sonora de drama o comedia
1950	<i>El ídolo de barro</i>	Nominado a mejor banda sonora de drama o comedia
1952	<i>Solo ante el peligro</i>	Ganador a mejor banda sonora de drama o comedia Ganador a mejor canción original
1955	<i>Escrito en el cielo</i>	Ganador a mejor banda sonora de drama o comedia Nominado a mejor canción original
1956	<i>Gigante</i> <i>La gran prueba</i>	Nominado a mejor banda sonora de drama o comedia Nominado a mejor canción
1958	<i>El viejo y el mar</i>	Ganador a mejor banda sonora de drama o comedia
1959	<i>The Young land</i>	Nominado a mejor canción original
1960	<i>El Álamo</i>	Nominado a mejor banda sonora de drama o comedia
1961	<i>Ciudad sin piedad</i>	Nominado a mejor canción original
1963	<i>55 días en Pekín</i>	Nominado a mejor banda sonora de drama o comedia Nominado a mejor canción original
1964	<i>La caída del Imperio Romano</i>	Nominado a mejor banda sonora de drama o comedia
1970	<i>Tchaikovsky</i>	Nominado a mejor banda sonora adaptada

Tabla 14.1: Nominaciones y premios concedidos a Dimitri Tiomkin por la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas. En negrita, los premios correspondientes a películas pertenecientes al género western. Fuente: elaboración propia.

14.2. Globos de Oro

Los Globos de Oro son los premios entregados cada mes de enero, desde 1944, por la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood (HFPA). En cuanto a los criterios a seguir a la hora de premiar una canción o una banda sonora, se debe tener en cuenta los aspectos comentados en el apartado de los Oscar. Si bien en este caso las categorías no han cambiado de nomenclatura, hay que añadir que los premios a mejor banda sonora se crearon en 1948, mientras que en el caso de las canciones, la primera vez fue en 1961, siendo precisamente la canción “Town without pity” de Tiomkin, la ganadora.

1. Canción original: letra y música deben ser originales y escritas específicamente para la película. La canción debe ser estrenada como parte de la banda sonora, antes del estreno de la película. Optarán al premio el compositor y el letrista.

2. Banda sonora original: una banda sonora original es aquella que sirve como fondo dramático de la película. La mayor parte de la música debe ser original y escrita específicamente para la película, no siendo eclipsada por música preexistente. Por lo que el trabajo debe ser grabado para su uso dentro del filme antes que para cualquier otro fin. Solo el responsable principal de la concepción y ejecución del trabajo optará al premio¹⁵⁹³.

Tiomkin consiguió dos premios con su música para western: *Solo ante el peligro* y *El Álamo*. Hitos esenciales de su carrera que fueron reconocidos por multitud de instituciones. En importante añadir que, al igual que ocurría en los Oscar, *Solo ante el peligro* fue el primer western en ver premiada su música en unos premios de esta categoría. Durante la década de los cincuenta, la labor creativa de Tiomkin –siempre con centro en el western- sería premiada en dos ocasiones. Este especial reconocimiento no se había otorgado anteriormente a ningún compositor¹⁵⁹⁴, siendo Tiomkin nuevamente pionero, y confirmando así su importancia dentro de la historia de la música cinematográfica.

1951	<i>El pozo de la angustia</i>	Nominado a mejor banda sonora
1952	<i>Solo ante el peligro</i>	Ganador a mejor banda sonora

¹⁵⁹³ “Hollywood Foreign Press Association. Golden Globe Awards eligibility descriptions”. *Hollywood Foreign Press Association*, 2016, p. 2.

¹⁵⁹⁴ Tan solo otro compositor ha conseguido dicho reconocimiento: Hugo Friedhofer, en 1958. Fuente *Golden Globe Awards*. <http://www.goldenglobes.com/winners-nominees/special-achievement-award> (Consultada el 3/12/2016).

1955	Premio especial	Contribución creativa a la música cinematográfica
1957	Premio especial	Reconocimiento por su música cinematográfica
1961	<i>El Álamo</i>	Ganador a mejor banda sonora
1962	<i>Los cañones de Navarone</i> <i>Ciudad sin piedad</i>	Ganador a mejor banda sonora Ganador a mejor canción
1965	<i>La caída del Imperio Romano</i> <i>El fabuloso mundo del circo</i>	Ganador a mejor banda sonora Ganador a mejor canción

Tabla 14.2: Nominaciones y premios concedidos a Dimitri Tiomkin por la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood. En negrita, los premios correspondientes a películas pertenecientes al género western. Fuente: elaboración propia.



Figura 14.2: Ned Washington, la cantante Polly Bergen y Dimitri Tiomkin posando con los Globos de Oro conseguidos por la canción “Town without pity” de *Ciudad sin piedad* (Gottfried Reinhardt, 1961) y la banda sonora de *Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson, 1961). Fuente: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

14.3. Laurel Awards

El Laurel de Oro era concedido por la revista Motion Picture Exhibitor a la película, productor, director, actor y compositor que habían destacado durante el año, según los lectores de Estados Unidos y Canadá. Otorgándolos por primera vez en 1948, la revista continuó su labor hasta 1971, publicando anualmente los nombres de los premiados, sin celebración alguna de gala de premiación¹⁵⁹⁵.

¹⁵⁹⁵ Fuente: IMDb. <http://www.imdb.com/event/ev0000394/overview> (Consultada el 2/12/2016).

La música de *El Álamo* conseguía alzarse con el favor de los lectores –y, por consiguiente, del público- por encima de *Los siete magníficos*. Bernstein quedaba relegado al cuarto lugar por detrás de Tiomkin, *La escalera oscura* (Delbert Mann, 1960) de Max Steiner, y *Su grata compañía* (George Seaton, 1961) de Alfred Newman. De nuevo, Tiomkin demostró que su música está por encima de toda moda y referencia histórica.

1959	<i>El viejo y el mar</i>	2ª plaza en la categoría de mejor banda sonora
1961	<i>El Álamo</i>	Ganador en la categoría de mejor banda sonora
1962	<i>Ciudad sin piedad</i>	Nominado en la categoría de mejor canción
1964	<i>55 días en Pekín</i>	2ª plaza en la categoría de mejor canción

Tabla 14.3: Nominaciones y premios concedidos a Dimitri Tiomkin por la revista Motion Picture Exhibitor. En negrita, los premios correspondientes a películas pertenecientes al género western. Fuente: elaboración propia.

14.4. Grammy

Los Grammy son los premios más prestigiosos de la industria discográfica. Son equiparables a los Oscar en música. En este caso, Tiomkin solo apareció en la lista de nominados en una ocasión, y por partida doble (Figura 13.3). No fue precisamente por un western, pero es importante hacer notar el hecho de obtener un premio tan importante por la edición comercial de una banda sonora. Quizás esta categoría no existiría sin él, y sin su *Solo ante el peligro*.

The image shows three pages from a 1962 Billboard magazine. The left page lists Grammy nominations for 1962, with 'El Álamo' and 'Ciudad sin piedad' highlighted in bold. The middle page is a 'BREAKDOWN OF AWARDS BY LABEL' table showing RCA Victor leading with 41 nominations, followed by Capitol (26), Columbia (26), Decca (9), and others. The right page is an advertisement for RCA Victor's Grammy nominations, listing categories like 'Best Record of the Year', 'Best Instrumental Theme', and 'Best Solo Vocal Performance' with various nominees.

Figura 14.3: Relación de nominados a los premios Grammy de 1962. Fuente *Billboard*, May 5, 1962, pp. 4 y 32.

1962	<i>Los cañones de Navarone</i>	Ganador de mejor álbum o grabación de banda sonora de cine o televisión Nominado a mejor tema instrumental o versión instrumental de una canción.
------	--------------------------------	--

Tabla 14.4: Nominaciones y premios concedidos a Dimitri Tiomkin por la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Grabación. En negrita, los premios correspondientes a películas pertenecientes al género western. Fuente: elaboración propia.

14.5. *International Film Music Critics Award (IFMCA)*

Los premios de la Asociación Internacional de Críticos de Música comenzaron su andadura en 2004. Cuentan con gran variedad de categorías: desde el cine y la televisión hasta los videojuegos, pasando por reediciones y recopilatorios discográficos. Para su valoración, los miembros de la institución consideran como principales dos criterios: efectividad y mérito técnico e intelectual¹⁵⁹⁶.

A pesar de tratarse de unos premios tan alejados a la época de Tiomkin, su significado es muy importante, en cuanto a que el factor comercial que tanto valoraba, y que explotó la industria desde su propia persona y creación en el campo del western, sigue teniendo vigencia en nuestros días.

2005	<i>Los cañones de Navarone</i>	Nominado a mejor lanzamiento, relanzamiento o regrabación de una banda sonora existente
2007	<i>The Unforgiven: Classic Western Scores from United Artists</i>	Nominado a mejor álbum recopilatorio
2010	<i>El Álamo</i>	Mejor lanzamiento de archivo o banda sonora existente
2011	<i>La caída del Imperio Romano</i>	Mejor lanzamiento de archivo o banda sonora existente

Tabla 14.5: Nominaciones y premios concedidos a Dimitri Tiomkin por la Asociación Internacional de Críticos de Música. En negrita, los premios correspondientes a películas pertenecientes al género western. Fuente: elaboración propia.

14.6. *Otros*

Son numerosas las instituciones internacionales que han premiado a Tiomkin por su labor en el cine. El western ha sido un campo de referencia a la hora de considerarlo para los distintos galardones y reconocimientos. Entre ellos, podemos destacar el

¹⁵⁹⁶ Para una mayor información véase la página web oficial de IFMCA: <http://filmmusiccritics.org/> (Consultada el 2/12/2016).

premio concedido por el National Cowboy & Western Heritage Museum en 1974, una institución que premia aquellos trabajos de literatura, música, cine y televisión que reflejen la importante y significativa historia del Oeste americano¹⁵⁹⁷.

No podemos olvidar la concesión por parte del gobierno español de la Cruz de la Orden de Isabel la Católica (Figura 13.4). España no es ajena a la carrera del compositor ucraniano. Tampoco Tiomkin era ajeno a nuestro país. Testigo de esta relación es la correspondencia con el general Francisco Franco, quien le agradecía el haberle obsequiado con diversas partituras¹⁵⁹⁸; así como el hecho de que algunas de las películas para las que trabajó fueran rodadas aquí –entre Madrid, Barcelona, Valencia y Castilla la Mancha-, como es el caso de las producciones de Samuel Bronston: *55 días en Pekín*, *El fabuloso mundo del circo* y *La caída del Imperio Romano*.

Dicha relación queda reafirmada en la carta de agradecimiento con motivo de la condecoración, donde Tiomkin se expresaba en los siguientes términos: “El país (España) me es muy querido. No solo porque he estado como invitado en Madrid en varias ocasiones, sino por su rica herencia cultural. Me encanta, por ejemplo, Don Quijote y Sancho Panza, y el museo de El Prado y las cuerdas de la guitarra. Ningún país en el mundo es tan vibrante y emocionante como España”¹⁵⁹⁹.

Un cariño que le fue devuelto con creces, y del que periodista Pedro Crespo se hacía eco en el diario *ABC* en la fecha de su muerte:

“Aunque quizás, de todas sus músicas, la que mayor recuerdo haya dejado en el público –más aún que todas las mencionadas <<Jennis>>, <<Gigante>>, <<Duelo al sol>>, <<Dillinger>> o <<Caballero del Oeste>>- sea la de <<El Álamo>>, aquella película que dirigiese John Wayne partitura absolutamente modélica, llena de inspiración y con una canción, <<La hojas verdes>>, cuyo recuerdo bien pudiera servir de corona de laurel al enorme compositor y al hermoso legado que nos deja”¹⁶⁰⁰.

¹⁵⁹⁷ Para una mayor información sobre la institución y los premios véase la página web oficial: <http://nationalcowboymuseum.org/> (Consultada el 2/12/2016).

¹⁵⁹⁸ Carta del Jefe del Estado Español. Generalísimo de los Ejércitos Nacionales, a Dimitri Tiomkin. 24 de Diciembre de 1966. *Dimitri Tiomkin The Official Website*. <http://www.dimitritiomkin.com/photo-gallery-2/documents/nggallery/image/1695> (Consultado el 20/11/2015).

¹⁵⁹⁹ “Orden de Isabel la Católica”. October, 2014. *Dimitri Tiomkin The Official Website*. <http://www.dimitritiomkin.com/7973/october-2014-orden-de-isabel-la-catolica/> (Consultado el 20/11/2015).

¹⁶⁰⁰ CRESPO, Pedro: “Dimitri Tiomkin, músico cinematográfico”. *ABC*, 15 de noviembre, 1979, p. 55.

Dichas palabras sirven de conclusión para un capítulo que no hace más que justificar y reafirmar lo que venimos exponiendo a lo largo del presente trabajo: el western dio a Tiomkin lo que Tiomkin dio al western.

1943	Departamento de Guerra de los Estados Unidos: Citación de la división de Servicios Especiales	Por su servicio distinguido como director musical por componer y dirigir las películas propagandísticas de la armada de los Estados Unidos.
1955	Foreign Society of Composers (París) Universidad de Loyola (Niza) Independent Church Sacred Music Award	Miembro honorario vitalicio. Reconocimiento de sus contribuciones a la amistad y la comprensión internacional a través de sus aportaciones musicales. Premio del Departamento Musical Premio
1956	Foreign Trade Association of Southern California	Por su extraordinaria contribución al comercio mundial
1957	Dot Records Revista <i>Downbeat</i> Radio-Television Daily Universidad de Loyola (L. A.)	Disco de oro: <i>õFriendly persuasionö</i> Plaque Mejor canción original por <i>õFriendly persuasionö</i> Canción del año por <i>õFriendly Persuasionö</i> Premio del Departamento Musical
1959	<i>Downbeat</i> magazine Greater Los Angeles Press Club The Christophers	Mejor banda sonora por <i>El viejo y el mar</i> Apreciación Christopher Award por <i>El viejo y el mar</i>
1960	Ministerio de Cultura de Francia Revista <i>Boxoffice</i> Universidad de Santa María (San Antonio, Texas)	Caballero de la Orden de la Legión de Honor: por sus contribuciones a la cultura francesa, incluyendo la difusión de compositores franceses, introduciendo sus trabajos en EE.UU., e introduciendo la música americana en Francia. Premio a mejor compositor Doctor en Música
1961	B'nai B'rith Revista <i>Boxoffice</i> National Cowboy Hall of Fame	Hombre del año en música Mejor compositor Banda sonora: <i>El Álamo</i>
1963	Revista <i>Boxoffice</i>	Mejor compositor
1964	Gobierno de España Instituto Americano de Bellas Artes	Cruz de Caballero de la Orden de Isabel la Católica Diploma de miembro vitalicio
1965	SACEM (París)	Maurice Ravel gold medal
1969	Ministerio de Cultura de Francia	Medallón de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras
1972	Desert Symphony (Palm Desert, California)	Miembro vitalicio honorario
1974	Western Heritage Awards	Por su contribución a la música del western
1975	Ministerio de Cultura de Francia	Oficial de la Orden Nacional de la Legión de Honor

1977	Max Steiner Music Society	Por su contribución distinguida a la música cinematográfica
1999	Servicio Postal de Estados Unidos	Sello de la serie de compositores de Hollywood

Tabla 14.6: Otras nominaciones y premios concedidos a Dimitri Tiomkin. En negrita, los premios correspondientes a películas pertenecientes al género western. Fuente: elaboración propia.




Figura 14.4: Dimitri Tiomkin siendo condecorado con la Cruz de la Orden de Isabel la Católica, por el cónsul Eduardo Todá. Madrid, 1964. Fotografía de Gyenes. Fuente: de *Dimitri Tiomkin. The Official Website*.

ANÁLISIS DETALLADO DE LOS WESTERNS DE DIMITRI TIOMKIN

	Página
<i>El forastero</i> í ..	758
<i>Duelo al sol</i> í .	768
<i>The Dude goes West</i> í ..	784
<i>Río Rojo</i> í	793
<i>Canadian Pacific</i> í	808
<i>Dakota Lili</i> í	816
<i>Drums in the Deep South</i> í ..	824
<i>El ultimo baluarte</i> í ..	843
<i>Río de sangre</i> í ..	851
<i>Solo ante el peligro</i> í	832
<i>Soplo salvaje</i> í	864
<i>Retaguardia</i> í .	875
<i>Una bala en el camino</i> í ..	894
<i>La pelirroja indómita</i> í .	886
<i>Ansiedad trágica</i> í	944
<i>Gigante</i> í .	915
<i>La gran prueba</i> í ...	904
<i>La última bala</i> í .	954
<i>Duelo de titanes</i> í ..	934
<i>El último tren de Gun Hill</i> í	963
<i>The Young land</i> í ...	973
<i>Río Bravo</i> í .	981
<i>Tres vidas errantes</i> í	994
<i>Los que no perdonan</i> í .	1006
<i>El Álamo</i> í .	1015
<i>Ataque al carro blindado</i> í .	1031

ANÁLISIS DE LOS WESTERNS DE DIMITRI TIOMKIN

EL FORASTERO (THE WESTERNER, 1940)¹

<p>SINOPSIS:</p> <p>1884, Texas. Ganaderos y agricultores luchan por la tierra. El juez Roy Bean, y el forastero Cole Harden junto a la joven Jane Ellen Mathews, jugarán un papel principal como representantes de cada colectivo. De su lucha y coraje nacerá el futuro estado de Texas.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	William Wyler	
Productora:	The Samuel Goldwyn Company	
Productor:	Samuel Goldwyn	
Distribuidora:	Unites Artist	
Guion:	Jo Swerling Niven Busch Historia: Stuart N. Lake	
Fotografía:	Gregg Toland	
Dirección de arte:	James Basevi	
Vestuario:	Irene Saltern	
Sonido:	Fred Lau	
Efectos especiales:	Paul Eagler	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin Alfred Newman (sin acreditar)	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Editor:	-	
-Coros	Jester Hairston	
-Orquestación:	Hugo Friedhofer George Parrish Edward B Powell. Conrad Salinger	
Reparto:	Gary Cooper Walter Brennan Doris Davenport Fred Stone Forrest Tucker Paul Hurst Chill Wills Lilian Bond	Cole Harden Juez Roy Bean Jane Ellen Mathews Calipheth Mathews Wade Harper Pata de Pollo Southeast Lily Langtry

¹Aunque la mayor parte de los temas están basados en canciones tradicionales, o son arreglos de las mismas, se han considerado como originales. También se ha considerado la totalidad de la música obra de Tiomkin, ya que es éste quien figura en los créditos como compositor y director, si bien buena parte de la misma fue arreglada por Alfred Newman, quien compuso los temas: “Fire sequence part 1”, “Fire sequence part 2” y “Desolation scene”. “Westerner, The (Film) 1940”. USC, Cinematic Arts Library, Doheny Library, The Westerner, Music Box The Westerner. Cues by Dimitri Tiomkin and Alfred Newman

	Dana Andrews Charles Halton Trevor Bardette Tom Tyler Lucien Littlefield	Hod Johnson Mort Borrow Shad Wilkins King Evans The Stranger
--	--	--

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>El forastero</i> 99.33min 5.973sg	51.90% 51.40min 3.100sg	48.10% 47.53min 2.873sg	11.00% 5.16min 316sg	-	89.00% 42.10min 2.557sg	10.37% 4.58min 298sg	9.50% 4.33min 273sg
1ª mitad 45.23min 2.723sg	67.98%	32.02%	-	-	100%	-	-
2ª mitad 54.10min 3.250sg	38.43%	61.57%	15.79%	-	84.21%	14.89%	13.64%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (89.63%)	Música preexistente (10.37%)
-Harden -Nell -Agricultores/colonos -Main Titles -Fight -Hangingc -Harden arrested -Dean chases Cooper -The man -Dinner -We need him -I'll see you in the morning	-Look after -Nell Hair -Lie -Nell memories -Prayer farmers -Fire secuencia part 1 -Fire secuencia part 2 -Desolation scene -Sad farmers -Death of judge -Return -End titles
	-Diversos temas basados en: -Buffalo skimmers -Whoopee ti yi get along little doggie -Little Joe the wrangler -Sweet Betsy from Pyke -Dixie -Old scotch reel (Autor desconocido) -Portland fancy (Paul De Ville) -Mexican music (Tradicional mexicana) -Joaquín (Durant) -Pachuca (Durant) -Hidalgo (Durant) -Helena (Durant)

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (11.00%)	Música incidental (89%)
-Old scotch reel (Autor desconocido) -Portland fancy (Paul De Ville) -Mexican music (Tradicional mexicana) -The show	-Harden -Nell -Main titles -Fight -Hangingc -Harden arrested -Dean chases cooper -The man -Dinner -We need him -I'll see you in the morning -Look after
	-Nell Hair -Lie -Nell Mmmories -Prayer farmers -Fire secuencia part 1 -Fire secuencia part 2 -Desolation scene -Sad farmers -Death of judge -Return -End titles

TEMAS Y MOTIVOS

Harden

	Mínuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	06.15-06.54	Tensión	Traen a Harden detenido.	I	Banjo Guitarra Violín	<i>pp</i>
2	31.12-34.00	Comedia	Harden aprovecha la borrachera de Roy Bean para escaparse. Persecución.	I	Orquesta -Metal y percusión para Roy Bean -Cuerdas y madera para Harden.	<i>p</i>
3	39.39-40.17	Travieso	Harden se presenta en casa de Jane Ellen.	I	Banjo Guitarra	<i>p</i>
4	41.45-42.49	Travieso	Los Mathews traman un plan para que Harden les ayude.	I	Banjo Guitarra Violín	<i>p</i>
5	45.13-45.23	Travieso	Harden se despide de Jane Ellen.	I	Banjo Guitarra	<i>p</i>
6	1.02.17-1.01.12	Travieso Melancólico	Harden engaña a Roy Bean con la historia de Lily y el mechón falso.	I	Armónica Banjo Guitarra	<i>pp</i>

Temas en los que aparece insertado

I	00.00-00.58	Simpático	Main title: créditos iniciales.	I	Banjo Guitarra Violín	<i>f</i>
I I	46.46-47-34	Tensión	Alarm II: plano de Harden cabalgando para avisar al juez de la amenaza de Wade.	I	Orquesta	<i>mp</i>
I I I	47.41-48.48	Tensión	Alarm III: plano de Harden.	I	Orquesta	<i>mp</i>
I V	58.35-1.02.17	Romántico	Nell hair: Harden se ha llevado el mechón de Jane Ellen y ella se queda pensativa.	I	Banjo Guitarra Violín	<i>p</i>

Fotogramas



Nell

	Mínuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
--	--------	------	--------------------------	-----	-----------------	------

1	42.49-45.13	Romántico	Dejan Jane Ellen a solas con Harden.	I	Violín, Banjo	<i>p</i>
2	1.04.12-1.07.00	Romántico Melancólico	Harden recuerda a Jane Ellen al darle el mechón al juez.	I	Violín Banjo	<i>p</i>
3	1.08.33-1.10.40	Romántico	Harden y Jane Ellen sueñan con una casa en el campo.	I	Cuerdas Solo violín	<i>p</i>
4	1.18.53-1.20.54	Triste	Jane Ellen entierra a su padre.	I	Cuerdas	<i>p</i>
5	1.38.34-1.39.33	Romántico Épico	Lo han conseguido. Beso.	I	Orquesta	<i>f</i>

Temas en los que aparece insertado

I	58.35-1.02.17	Romántico	Nell hair: Jane Ellen escucha la llamada de Harden. Harden mete el mechón en la cartera.	I	Violín Arpa	<i>p</i>
---	---------------	-----------	---	---	----------------	----------

Fotogramas



Agricultores/colonos

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	01.00-01.36	Tradición	Una caravana en el camino.	I	Orquesta Banjo Piano	<i>f</i>
2	38.19-39.39	Tensión	Los agricultores disgustados.	I	Cuerdas Percusión	<i>pp</i>
3	40.17-41.20	Cordialidad	Invitan a cenar a Harden.	I	Cuerdas Banjo	<i>p</i>
4	1.15.55-1.16.31	Tristeza	El campo ha quedado arrasado por las llamas.	I	Cuerdas	<i>p</i>
5	1.17.37-1.18.53	Tristeza	Harden observa con tristeza como se van los agricultores.	I	Cuerdas Orquesta	<i>p</i> <i>f sub</i>
6	1.38.05-1.38.34	Alegría	Jane Ellen ve volver las carretas.	I	Orquesta Banjo Guitarra	<i>fp</i>



Temas en los que aparece insertado

I	46.46-47-34	Tensión	Alarm II: Cuando enfocan a Wade y sus hombres. Piensan linchar al juez.	I	Orquesta	<i>mp</i>
I I	47.41-48.48	Tensión	Alarm III: Cuando enfocan a Wade y sus hombres.	I	Orquesta	<i>mp</i>



Fotogramas




ÉNFASIS EMOCIONAL

<p>Oración por la cosecha: el coro femenino, en compañía de la oración y la visión de la comunidad en fusión con su tierra y su paisaje, dan a la escena un sentido ritual y sagrado.</p>	
<p>Besos: los solos de violín y el incremento del volumen son recursos propios de este tipo de escenas románticas.</p>	



MICKEY MOUSING

<p>Un sgricultor se esconde entre el maíz durante el ataque de los ganaderos. -Arpegio de oboe</p>	
<p>Roy Bean abre la puerta de golpe y aparece con dos pistolas. -Acento de percusión: recurso propio de los sucesos inesperados.</p>	





ÉNFASIS EN LA CÁMARA

<p>El juez Roy Bean ve a Lily Langtry. -Solo de violín: la melodía de un solo isntrumento transmite un sentimiento íntimo. En este caso, el amor platónico de Roy Bean por la cantante. El violín alude al personaje femenino hacia el que siente admiración. En este caso, la focalización interna es dada por la música, ya que la cámara muestra un grado de ocularización cero. -Violonchelos tras la muerte: el timbre del violonchelo transmite tristeza y melancolía. Ya no es un único instrumento, pues el sentimiento atañe también al resto de personajes, e incluso al espectador.</p>	
--	---

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

<p>Oración por la cosecha: es la única escena en la que la tierra es la total protagonista. El coro y al oración, junto a los distintos planos del paisaje, aportan la grandeza que corresponde a este elemetno en un western.</p>	
<p>En la escena final, se cierra el telón del teatro y se abre la cortina de la ventana del nuevo hogar de Harden y Jane Ellen: el tema “Last long trail” une ambos momentos con dos diferentes variaciones.</p>	

SILENCIO

<p>Conversaciones importantes</p> <p>Juicio de Harden y primera aparición de Jane Ellen: se exponen los principales conflictos.</p>	
<p>Solemnidad</p> <p>Bendición de la mesa en casa de los Marthews.</p>	
<p>Espectación:</p> <p>Unos segundos antes del encuentro de Roy Bean con Lily Langtry.</p>	
<p>Tensión</p> <p>Duelo de Harden y el juez Roy Bean en el teatro.</p>	

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

<p>Interrupciones:</p>	<p>-Un Roy Bean resacoso se percata de que Harden ha escapado.</p> <p>-Roy Bean abre la puerta de golpe, amenazando a los agricultores con dos pistolas.</p> <p>-El incendio en el beso de Harden y Jane Ellen.</p>
<p>Volumen:</p>	<p>No significativo.</p>

RUIDO

No significativo.


ANÁLISIS

Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-01.00 (60)	Tradición	Main title: créditos iniciales. Exposición de los temas.	I	O	
01.00-01.36 (36)	Tradición	Last long trail: Cartelas introductorias.	I	O	Voz en off en la versión en español.
01.36-03.23 (107)	Tensión Acción	Fight: Lucha entre agricultores y ganaderos.	I	O	Piano para crear tensión.
03.23-04.02 (39)	Tensión	Hanginc: los ganaderos llevan a un agricultor a la horca.	I	O	
04.02-04.22 (20)		Silencio			
04.22-04.50 (28)	Ocio	Little joe the wrangler: en la casa de justicia del juez Roy Bean.	D	P	
04.50-06.31 (101)	Comedia	Silencio: charla sobre la famosa Lily Langtry (1853-1929), musa de pintores y escritores, y amante de personajes tan famoso con el rey Eduardo VII de Inglaterra.			
06.31-07.10 (39)	Tensión	Harden arrested: traen a Harden detenido.	I	O	Primera aparición del tema de Harden. Las cuerdas aportan tensión y el banjo ya nos habla de Harden.
07.10-31.12 (1442)	Comedia	Silencio: Juicio de Harden por el robo del caballo de Pie de Pollo. Queja de Jane Ellen Mathews. Condena de Harden.			Silencio más largo en los westerns de Tiomkin.
31.12-34.00 (168)	Comedia	Harden: Harden aprovecha la borrachera de Roy Bean para escaparse.	I	O	<i>Mickey-Mousing.</i>
34.00-38.19 (259)	Comedia	Silencio: Roy Bean da alcance a Harden, pero se le escapa. Los agricultores discuten su situación.			
38.19-39.39 (80)	Tensión	The man: Los agricultores hablan en el granero. Buscan venganza. Alguien ronda la casa de Jane Ellen.	I	O	
39.39-40.17 (38)	Simpatico	Harden: Harden se presenta en la casa de Jane Ellen.	I	O	El banjo relaja la tensión a al entrada de Harden, hablando de sus buenas intenciones.
40.17-41.20 (63)	Amable	Dinner: los Mathews invitan a cenar al forastero.	I	O	
41.20-41.49 (29)	Solemne	Silencio: bendición de la mesa			
41.49-42.49 (60)	Comedia	We need him: los Mathews tramam un plan para que Harden les ayude.	I	O	
42.49-45.13 (144)	Romántico	Nell: dejan a Harden y Nell a solas.	I	O	Primera aparición del tema del Nell. Las cuerdas le dan una

					visión femenina a la escena.
45.13-45.23 (10)	Travieso	I'll see you in the morning: se despide.	I	O	El banjo nos devuelve al punto de vista de Harden.
45.23-46.07 (44)		Silencio: Harden espanta a una vaca y luego cabalga con Jane Ellen.			
46.07-46.46 (39)	Tensión	Alarm: Calipheth Mathews informa que Wade y sus amigos van a linchar al juez Bean.	I	O	Entrada súbita de la orquesta. El trémolo de cuerdas aporta tensión.
46.46-47.34 (48)	Tensión	Alarm II: Harden corre a avisar al juez de la amenaza.	I	O	La percusión nos habla de peligro.
47.34-47.41 (7)	Tensión	Silencio: Harden advierte a Roy Bean.			
47.41-48.48 (67)	Tensión	Alarm III: Wade y sus hombres llegan al juzgado de paz. Harden les está esperando.	I	O	
48.48-58.05 (557)	Tensión	Silencio: Consiguen evitar la disputa. Harden quiere mediar entre agricultores y ganaderos. Pelea de Harden y Wade.			
58.05-58.35 (30)	Amable	Look after: Jane Ellen cuida a Wade.	I	O	
58.35-1.02.17 (222)	Romántico	Nell hair: Harden le roba un mechón de pelo a Jane Ellen.	I	O	Arpegio de piano. El viento madera alude al lado juguetón y sinvergüenza de Harden. Las cuerdas conciernen a los dos personajes. El banjo final refleja el pensamiento de Nell cuando se va Harden.
1.02.17-1.04.12 (115)	Travieso Melanc.	Lie: Harden engaña a Roy Bean con la historia de Lily y el mechón falso.	I	O	La armónica aporta melancolía. Solo guitarra y banjo. Son dos hombres sencillos y al fin y al cabo parecidos.
1.04.12-1.07.00 (168)	Romántico Melanc.	Nell Memories: Harden recuerda a Jane Ellen al darle el mechón a Roy Bean.	I	O	El violonchelo aporta melancolía, a la vez que, al pertenecer a la sección de cuerdas, alude a Nell.
1.07.00-1.07.55 (55)	Solemne	Prayer farmers: oración de la cosecha.	I	O	Coro.
1.07.55-1.08.08 (13)		Silencio: los agricultores se preparan para la fiesta			
1.08.08-1.08.33 (25)	Alegre	Old scotch reel/ portlan fancy: fiesta de la cosecha. Banda y baile dirigido.	D	P	Acordeón, armónica, violín, y guitarra.
1.08.33-1.10.40 (127)	Romántico	Dreams: Harden y Jane Ellen sueñan con un futuro juntos.	I	O	Cuerdas.

1.10.40-1.10.58 (18)	Alarma	Fire secuence part 1: Harden y Jane Ellen ven humo a lo lejos. Los ganaderos prenden fuego al maíz.	I	O	Entrada súbita de la orquesta.
1.10.58-1.11.07 (9)	Anemp.	Old scotch reel/ Portlan fancy: fiesta de la cosecha.	D	P	Acordeón, armónica, violín y guitarra.
1.11.07-1.15.55 (288)	Acción Tensión	Fire Sscuence part 1: arde todo el campo.	I	O	Orquesta.
1.15.55-1.16.31 (36)	Triste	Desolation scene: El campo ha quedado arrasado por las llamas.	I	O	Violonchelos en alusión a la soledad, tristeza y desolación de los agricultores.
1.16.31-1.17.31 (60)	Alegre	Silencio: El juez bautiza a su ciudad como Langtry: “Una ciudad de ganaderos, para ganaderos y gobernada por ganaderos”.			
1.17.31-1.17.37 (6)	Alegre	Mexican music: celebran la inauguración de la ciudad con uan banda de música.	D	P	Violín, acordeón, guitarra y cantante
1.17.37-1.18.53 (76)	Triste	Sad farmers: Harden observa con tristeza como se van los agricultores.	I	O	
1.18.53-1.20.54 (121)	Triste	Funeral: Jane Ellen entierra a su padre.	I	O	Aunque es una escena triste, el tema aporta algo de esperanza en la figura de Nell.
1.20.54-1.25.18 (264)	Anemp.	Mexican music: Harden obliga a Bean a confesar que todo fue culpa suya y le amenaza.	D	P	Violín, acordeón y guitarra.
1.25.18-1.31.20 (362)	Tensión	Silencio: Harden se hace nombrar diputado del sheriff para combatir a Bean. Bean y sus hombres se dirigen al teatro de Fort Davis.			
1.31.20-1.31.38 (18)	Emoción	The show	D	P	Orquesta.
1.31.38-1.34.58 (200)	Tensión	Silencio: aparece Harden en el escenario. Duelo.			
1.34.58-1.36.49 (111)	Triste	Death of judge: Harden lleva a Roy Bean al camerino de Lily.	I	O	El tema habla a la vez de muerte y esperanza.
1.36.49-1.36.55 (6)	Emoción	Silencio: espectación segundos antes de entrar en el camerino.			
1.36.55-1.38.05 (70)	Emoción Triste	Lily: Roy Bean ve a Lily antes de morir.	I	O	Solo violín.
1.38.05-1.38.34 (29)	Alegoría Triunfal	Return: Ellen ve a los agricultores volver desde la ventana de su nuevo hogar.	I	O	Se imponen las cuerdas y el tema de Nell.
1.38.34-1.39.33 (59)	Romántico Épico	End titles: Beso. Créditos finales.	I	O	Orquesta.

DUELO AL SOL (DUEL IN THE SUN, 1946)

<p>SINOPSIS:</p> <p>Perla, una chica mestiza de madre india, llega a Pequeña España, la hacienda del senador McCandles, marido de una antigua amante de su padre. Allí conocerá a Lewt, el hijo del senador, con quien vivirá un apasionado y trágico romance.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	King Vidor Otto Brower William Dieterle Sidney Franklin William Cameron Menzies David O. Selznick Josef von Sternberg	
Productora:	The Selznick Studio	
Distribuidora:	Selznick Releasing Organization	
Productor:	David O. Selznick	
Guion:	Ben Hecht David O. Selznick Oliver HP Garrett Novela: <i>Duel in the Sun</i> , Niven Busch	
Fotografía:	Lee Garmes Harold Rosson Ray Rennahan	
Dirección de arte:	James Basevi	
Vestuario:	Walter Plunkett	
Sonido:	James G. Stewart	
Efectos especiales:	Clarence Slifer	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Editor:	George C. Emick	
-Orquestación:	Herschel Burke Gilbert Paul Marquardt Joseph Nussbaum George Parrish David Tamkin	
Reparto:	Jennifer Jones Joseph Cotton Gregory Peck Lionel Barrymore Lillian Gish Walter Huston	Perla Chávez Jesse McCandles Lewton McCandles Senador Jackson McCandles Laura Belle McCandles The Sinkiller

	Chales Bickford Harrey Carey Joan Tetzal Tilly Losch Butterfly McQueen Scott McKay Otto Kruger Sidney Blackmer Charles Dingle	Sam Pierce Lem Smoot Helen Langford Mrs. Chávez Vashti Sid Mr. Langford The Lover Sheriff Hardy
--	---	---

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Duelo al sol</i> 144min 8.659sg	29.29% 42.16min 2.536sg	70.71% 82.03min 6.123sg	15.45% 15.46min 946sg	1.70% 1.44min 104sg	82.85% 84.33min 5.073sg	10.42% 11.36min 696sg	1.08% 1.12min 72sg
1ª mitad 72.03min 4.323sg	33.84%	66.16%	21.44%	-	85.56%	6.22%	-
2ª mitad 72.16min 4.336sg	24.75%	75.25%	16.33%	3.19%	80.48%	17.87%	2.02%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (89.58%)		Música preexistente (10.42%)
-Spanish Bit -Pearl-Lewt love theme -Pearl's humillation -Bordetown jail -Road to Spanish Bit -Arrival at Spanish Bit -Laura Belle's room -Minnie Ha Ha -Smoke rings -Horse triks -The ruunnaway -The ride back -Round up -First stump -Sid's message -Riding cavalade -Colum letf buggle /Calvary to the rescue	-Returning cavalcade -Sam's proposal -Jesse and Helen -Squaw's head rock -Senators room -Risky visit -Sheriff visit Laura Belle -Sheriff close shave -Mrs. McCanles death -Jesse and Vasthy -Jesse and Pearl -Grand Hotel -Helen meets Pearl -Meet at rock -Trek to the sun -Duel	-Beautiful dreamer (Stephen foster) -Tales of the Vienna woods (Johann Strauss) -Gotta get me somebody to love (Allie Wrubel) -First party music (Arreglo de Frank Perkins) -Ford schottische (Arreglo de Frank Perkins) -Cowboy's dream (Arreglo de Frank Perkins) -Heel and toe polka (Arreglo de Frank Perkins) -Varsoviana (Arreglo de Frank Perkins) -I've been working on the railroad (Tradicional americana) -The rye waltz (Mac Laughlin) -The bonnie blue flag (Harry McCarthy)

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (17.15%)	Música incidental (82.85)
---------------------------	---------------------------

-Bolero -Casino dance -Beautiful dreamer (Stephen foster) -Tales of the Vienna woods (Johann Strauss) -Gotta get me somebody to love (Allie Wrubel) -First party music (Arreglo de Frank Perkins) -Ford schottische (Arreglo de Frank Perkins) -Cowboy's dream (Arreglo de Frank Perkins) -Heel and toe polka (Arreglo de Frank Perkins) -Varsoviana (Arreglo de Frank Perkins) -I've been working on the railroad (Tradicional americana) -The rye waltz (Mac Laughlin) -The bonnie blue flag (Harry McCarthy)	-Spanish Bit -Pearl-Lewt love theme -Gotta get me somebody to love -The rize waltz -Pearl's humillation -Boprdetown Jjil -Road to Spanish Bit -Arrival at Spanish Bit Laura Belle's room -Minnie Ha Ha -Smoke rings -Horse triks -The ruunnaway -The ride back -Round up -First stump -Sid's message -Riding cavalade	-Colum left bugle /Calvary to the rescue -Returning cavalcade -Sam's proposal Jesse and Helen -Squaw's head rock -Senators room -Risky visit -Sheriff visit Laura Belle -Sheriff close shave -Mrs. McCanles death Jesse and Vasthy -Jesse and Pearl -Grand Hotel -Helen meets Pearl -Meet at rock -Trek to the sun -Duel
---	--	---

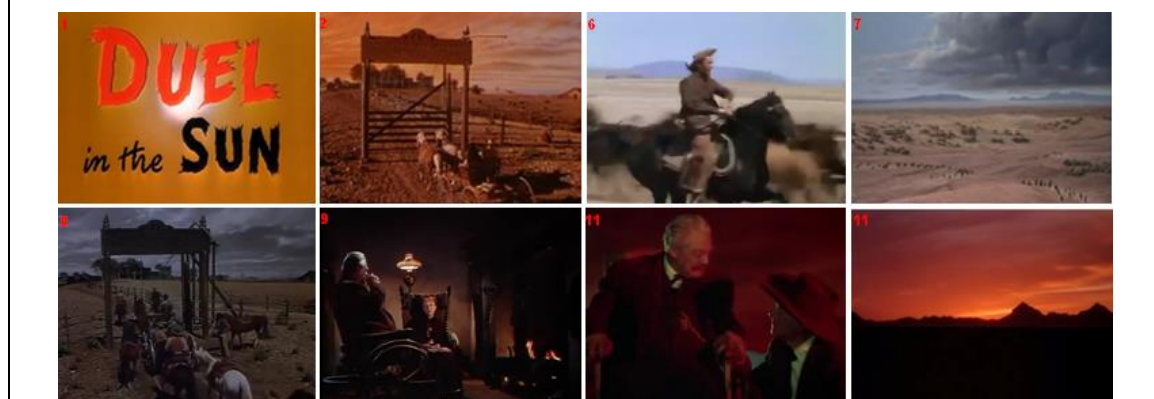
TEMAS Y MOTIVOS

Spanish Bit

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	12.00-13.22	Épico	Créditos iniciales	I	Orquesta	<i>ff</i>
2	26.36-28.27	Épico	Camino de Pequeña España	I	Orquesta	<i>pf</i>
3	28.41-28.55	Épico	Llegada a Pequeña España	I	Cuerdas	<i>p</i>
4	29.05-30.37	Tensión	Recibimiento de McCanles	I	Orquesta	<i>pp</i>
5	33.12-33.26	Melanc.	Laura Belle recuerda lo que no pudo ser, y lo que es realmente	I	Cuerdas	<i>p</i>
6	49.32-50.17	Épico	Round up	I	Orquesta	<i>ff</i>
7	1.00.25-1.01.37	Épico	Riding cavalcade	I	Orquesta	<i>ff</i>
8	1.12.03-1.12.20	Derrota	Returning cavalcade	I	Orquesta	<i>p</i>
9	1.43.35-1.45.57	Tensión Triste	El Senador y Laura Belle hablan sobre sus hijos y el futuro.	I	Orquesta	<i>p</i>
10	1.58.00-1.58.03	Tensión	Jesse regresa a Pequeña España	I	Orquesta	<i>p</i>
11	2.07.30-2.09.24	Melanc.	Lonely senator	I	Orquesta	<i>p</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	36.27-37.47	Cariñoso	Smoke rings: Jesse aconseja a Perla.	I	Cuerdas	<i>p</i>
I I	1.14.14-1.15.17	Tensión	Jesse's discovery: Decepción de Jesse.	I	Cuerdas	<i>p</i>

I I I	1.15.58-1.18.28	Triste	Jesse goodbye: Jesse se va de Pequeña España.	I	Cuerdas	<i>p</i>
I V	1.39.11-1.40.10	Ilusión	Jesse and Helen: hablan de su futuro.	I	Cuerdas	<i>p</i>
V	2.01.23-2.04.01	Cariñoso	Jesse y Perla: Jesse le presenta un buen futuro.	I	Cuerdas	<i>p</i>
V I	2.09.36-2.11.13	Melanc.	Helen meets Perla: hablan sobre Jesse.	I	Cuerdas	<i>p</i>

Fotogramas



Pearl - Lewt love theme

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	30.37-31.10	Travieso	Primer encuentro Perla y Lewt	I	Cuerdas Flauta	<i>p</i>
2	32.45-33.12	Tensión	Laura Belle previene a Perla de Lewt.	I	Cuerdas	<i>p</i>
3	37.47-39.22	Violencia Pasión	Beso pasional	I	Cuerdas (in crescendo)	<i>p-f</i>
4	50.17-50.29	Travieso	Lewt va detrás de Perla	I	Cuerdas	<i>p</i>
5	1.18.08-1.18.32	Violencia	Tortazo de Jesse a Lewt	I	Orquesta	<i>p-f</i>
6	1.19.47-1.20.05	Venganza	Perla decide vengarse	I	Cuerdas	<i>p</i>
7	1.23.48-1.24.37	Romántico	Perla y Lewt en la alberca	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
8	1.49.09-1.49.28	Tensión	Lewt posesivo ante Perla	I	Cuerdas (in crescendo, in diminuendo)	<i>p-f</i>
9	1.53.07-1.54.36	Violencia Pasión	Pelea de Perla y Lewt	I	Orquesta (in crescendo)	<i>p-f</i>
1 0	2.15.02-2.15.20	Tristeza Impotencia	Perla llora	I	Cuerdas	<i>p</i>
1 1	2.17.54-2.21.12	Tensión Pasión Violencia Romántico	Duelo final	I	Orquesta	<i>ff</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	1.18.32-1.19.38	Pasión Rabia	Perla se revuelca de rabia en la cama, pero no puede olvidar a Lewt.	FD	Guitarra	<i>p</i>



Squaw's head rock

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	1.43.21-1.43.35	Furia	Funeral de Sam Pearce.	I	Orquesta	<i>f</i>
2	1.12.04-2.14.47	Furia	Trek to the Sun: camino a la roca de la cabeza de india.	I	Orquesta	<i>ff</i>
3	2.16.16-2.16.24	Furia	Duelo final.	I	Orquesta	<i>p</i>
4	2.17.42-2.17.54	Furia	Duelo final.	I	Orquesta	<i>p</i>



Beautiful dreamer

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Dinámica
1	20.20-21.18	Triste	Scott Chávez confiesa la verdad a Perla.	I	Cuerdas	<i>p</i>
2	28.27-28.35	Alegre	Recibimiento de Laura Belle a Perla	I	Cuerdas	<i>p</i>
3	28.55-29.05	Alegre	-	I	Cuerdas	<i>p</i>
4	31.10-31.43	Melanc.	Laura Belle toca el piano	D	Piano Voz	<i>p</i>
5	33.26-33.50	Melanc.	Laura Belle toca el piano. Perla: "Yo quiero ser como tú"	D	Piano	<i>p</i>
6	1.12.20-1.13.24	Melanc.	Jesse se despide de su madre.	I	Cuerdas (tono menor)	<i>p</i>
7	1.51.22-1.51.30	Melanc.	Laura Belle mira la foto de sus hijos de pequeños.	I	Cuerdas	<i>p</i>
8	1.54.48-1.55.05	Triste	Visita del Senador a Laura Belle	I	Cuerdas	<i>p</i>
9	1.56.48-1.58.00	Triste	Mrs. McCanles death:	I	Cuerdas	<i>f</i>

			Confesión del Senador y muerte de Laura Belle.		Coro	
10	1.59.19-1.59.45	Triste	Jesse toca el piano recordando a su madre.	D	Cuerdas Piano	<i>p</i>
11	2.04.01-2.04.11	Melanc.	Jesse le da a Perla un camafeo con la foto de Laura Belle.	I	Cuerdas	<i>p</i>

Fotogramas



ÉNFASIS EMOCIONAL

La entrada de Jesse y Perla en Pequeña España se acompaña del tema "Spanish Bit" en *fortissimo*, con carácter *Majestic*.

"Y ahora, hacia la fortaleza, y la felicidad"





El tortazo de Jesse a Lewt por deshonrar a Perla y llevarla a su terreno, es el momento clave en el que se desencadena la furia de Lewt y su futuro comportamiento. "Pearl-Lewt love theme" en progresiva aceleración. Tras el tortazo, la orquesta al completo desvela en cinco acordes lo que está por venir.



Muerte de Laura Belle. Con ella muere lo que de puro podía quedar en Perla. La entrada de un coro celestial, en progresivo incremento de volumen, acompañan la muerte fuera de campo de la señora McCandles.





<p>Camino de Perla a la Roca de cabeza de india. Hacia el duelo final. La música deja salir su parte salvaje en un <i>fortissimo</i>, por momento <i>in crescendo</i> progresivo, por momentos súbito, del tema “Squaw’s head rock”.</p>	
<p>Duelo final: juego de múltiples matices y dinámicas con los temas “Pearl-Lewt love theme” y “Squaw’s head rock”. Tiomkin nos cuenta, sin necesidad casi de palabras, lo que están sintiendo los personajes. Desde las ansias de venganza hasta la impotencia. Desde el odio al amor apasionado.</p>	

MICKEY-MOUSING

<p>Lewt juguetea con su caballo, Dado, delante de Perla: Relincho y piruetas. -Clarinete.</p>	
<p>Perla y Lewt en la alberca: simulación de los ruidos del agua y la naturaleza. -Clarinete -Arpeggios de arpa</p>	

ÉNFASIS EN LA CÁMARA




<p>Perla: Selznick se empeñó en dar una imagen de su chica como una mujer atractiva, sensual e impulsiva, muy lejos de aquella Bernadette que le diera el Oscar a la mejor actriz en 1943. Los primeros planos de Perla suelen acompañarse de subidas repentinas de volumen e intensidad, añadiéndose la impulsividad mediante el incremento de la velocidad.</p>	
---	--

<p>Marca de Pequeña España: con la que, según Jesse, su padre los tiene marcados también a ellos. En el momento en el que Jesse y Perla entran en la hacienda, se ofrece un plano detalle del mojón que marca los límites de la hacienda, en el cual vemos el símbolo. Más tarde lo vemos en el carro. Ambos se enfatizan con percusión.</p>	
--	--

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

<p>En varias ocasiones se produce la transición entre dos escenas mediante un trémolo o mediante percusión, para propiciar la tensión que deriva de una en la otra. La música también interviene en el caso de las conversaciones, cambiando de tema o tono a la vez que se habla de tal o cual personaje en cuestión, o se enfoca a uno de los interlocutores.</p>

SILENCIO

<p>Tensión Beso apasionado y violento de Perla y Lewt.</p>	
<p>Muerte de Sam</p>	
<p>No aparece en todas las versiones, y supone el momento de silencio más aterrador: el plano final de los amantes caídos. En la mayoría de las versiones se sustituye por una música de tono épico que resta gravedad al momento y no aporta dramatismo. En el caso de la versión reducida, la eliminación de la música supone todo un acierto. Tras la muerte de Perla, se escucha una campana, símbolo de muerte, y nos envuelve un silencio casi aterrador, que nos revuelve el estómago y nos deja con los pelos de punta. En la soledad y el calor sofocante del desierto, dos amantes yacen abrazados con sus rifles apuntando directamente al corazón, no sabemos muy bien si a los suyos o al del espectador.</p>	

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

Interrupciones:	-Disparo: cuando Scott Chávez mata a su mujer o en los distintos disparos del duelo final. -Gritos y golpes del Senador McCandles: cada vez que Laura Belle toca el piano. Símbolo de la melancolía y la incomprensión que sufre la señora McCandles.
Volumen:	Subidas y bajadas repentinas o progresivas para reflejar las emociones, tan enfatizadas y apasionadas en estos personajes.

RUIDO

Agua - Lo usará luego en <i>Río Rojo</i> (Howard Hawks, 1948), en la pelea del personaje de John Wayne con el indio.	Arpegios de arpa
Relincho de caballo	Clarinete
Tormenta	Percusión Cuerdas Piano

ANÁLISIS

Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-09.40 (580)	Épico	Prelude: varios temas.	I	O	Orquesta. <i>Tutti</i> , <i>Maestoso</i> .
09.40-11.50 (130)	Épico	Overture: varios temas. Narración voz en off.	I	O	Orquesta
11.50-12.00 (10)	Épico	David O'Selznick trademark	I	P	Compuesto por Alfred Newman
12.00-13.22 (82)	Épico	Spanish Bit: créditos iniciales.	I	O	Sonido real de una pistola.
13.22-14.30 (68)	Misterio	Legend: introducción voz en off.	I	O	Novachord.
14.30-15.00 (30)	Alegre	El bolero: Perla baila en la plaza delante del pueblo, mientras los niños de la calle cantan.	D	P	Guitarra, violín, flauta y palmas
15.00- 15.18 (18)	Tensión	Silencio			
15.18-18.21 (183)	Alegre Tensión	Casino dance: la madre de Perla baila en la cantina.	D	O	Timbal, metal, violín y guitarra
18.21-19.44 (83)	Misterio	Pearl's humiliation: Perla habla con su padre y le persigue.	I	O	La aceleración aporta tensión.
19.44-20.20 (36)	Tensión	Silencio: Scott Chávez acepta el castigo por el asesinato.			
20.20-21.18 (58)	Melanc. triste	(Enlaza las escenas mediante unos acordes descendentes de metal) Beautiful Dreamer: Scott Chavez cuenta su verdadera historia a Perla.	I	P	Primera aparición del tema en relación con Laura Belle.
21.18-23.44 (146)	Triste Tensión	Bordertown Jail: continúa la conversación.	I	O	El violonchelo transmite la tristeza de Perla, mientras que el solo de violín acompaña la esperanza de las palabras de su padre.

					Subraya con percusión la palabra “juzgada” de la frase: “El alma perdura para ser juzgada por Dios”.
23.44-24.04 (20)	Alegre	The buggy ride: Perla emprende el viaje a su nueva vida.	I	P	Tema western.
24.04-26.22 (138)	Tensión	Silencio: Perla llega a Texas. Primer encuentro con Jesse.			
26.22-26.36 (14)	Alegría.	The Buggy ride: Camino a Pequeña España con Jesse.	I	P	
26.36-28.27 (111)	Épico	Road to Spanish Bit: hablan por el camino.	I	O	Orquesta. <i>Magestic</i> en los momentos más enfáticos en alusión a la tierra.
28.27-28.35 (8)	Alegre	Beautiful dreamer: Laura Belle sale a recibirlos.	I	P	Cuerdas.
28.35-28.41 (6)	Ocio	The buggy ride: llegada a la hacienda.	I	P	
28.41-28.55 (14)	Alegría	Arrival at Spanish Bit: Jesse baja a Perla del carro.	I	O	
28.55-29.05 (10)	Alegre Melanc.	Beautiful dreamer: recibimiento de Laura Belle.	I	P	
29.05-30.37 (92)	Tensión Triste	Spanish Bit: recibimiento del Senador McCandles.	I	O	
30.37-31.10 (30)	Travieso	Pearl- Lewt love theme: primer encuentro con Lewt.	I	O	Arpegio de clarinete cuando aparece Lewt. Recurso utilizado por Tiomkin para el engaño. Primera aparición del tema de Perla y lewt.
31.10-31.43 (33)	Melanc.	Beautiful dreamer: Laura Belle toca el piano.	D	P	Piano y voz.
31.43-32.18 (35)	-	Silencio: Laura Belle y Vashty.			
32.18-32.45 (27)	-	Laura Belle’s Room: Laura Belle aconseja a Perla.	I	O	Cuerdas
32.45-33.12 (27)	Tensión	Pearl- Lewt love theme: Laura Belle previene a Perla contra Lewt.	I	O	
33.12-33.26 (14)	Melanc. Tensión	Spanish Bit: Laura Belle recuerda al padre de Perla.	I	O	
33.26-33.50 (24)	Melanc.	Beautiful dreamer: Laura Belle toca el piano. Perla: “Yo soy una buena chica. Yo quiero ser como tú”.	D	P	Piano.
33.50-34.07 (17)		Silencio			
34.07-34.12 (5)	Alegre Tensión	Tales of the Vienna woods: Laura Belle toca el piano y canta. Interrupción: el senador interrumpe la música dando un golpe desde el piso de abajo: “¿Quieres hacer el favor de dejar ese infernal instrumento?”	D	P	Piano y voz.
34.12-35.43 (86)		Silencio: Lewt y el Senador			
35.43-36.27	Tensión	Minnie Ha Ha: el Senador insulta	I	O	

(44)		a Perla.			
36.27-37.47 (80)	Romántico Tensión	Smoke rings: Perla y Jesse Interrupción: 3sg. Jesse rechaza las insinuaciones de Perla: “Trataremos de tu instrucción en otro momento”.	I	O	Solo violín. No transmite amor, sino cariño.
37.47-39.22 (95)	Tensión Pasión	(Enlaza con el tema anterior mediante un trémolo de cuerdas) Pearl- Lewt love theme: Lewt besa apasionada y violentamente a Perla. Interrupción: Portazo de Perla.	I	O	Tremolos y percusión para dar tensión. Aceleración. <i>Tutti</i> cuando Lewt besa a Perla.
39.22-39.30 (8)	Ocio	Sometimes I feel Like a motherless child: Vashty canta una canción.	D	O	Voz.
39.30-40.27 (57)	Tensión	Silencio: Perla y Vasthy. Lewt llama a la criada.			
40.27-40.49 (22)	Travieso	Horse tricks: Lewt llama la atención de Perla con su caballo.	I	P	<i>Mickey-Mousing.</i> Clarinete.
40.49-41.26 (37)		Silencio: Jesse y Lewt hablan sobre Perla.			
41.26-44.00 (154)	Travieso Tensión	The runaway: Perla, Lewt y el caballo. Perla se escapa galopando. Juega con la intensidad y el tempo.	I	O	Tema “Last long trail” hasta que el caballo se desboca. Entonces entra la orquesta, y el peligro.
44.00-45.24 (84)	Romántico	It’s yours: Lewt le regala el caballo a Perla.	I	O	De nuevo “Last long trail”, de nuevo al tranquilidad.
45.24-46.08 (44)	Travieso	The ride back: Perla y Lewt regresan a la casa. El juego de gestos e insinuaciones simula musicalmente un vals.	I	O	“Pearl-Lewt love theme”. Aceleración cuando Perla escapa corriendo de nuevo.
46.08-48.36 (148)	Tensión	Silencio: Jesse y su padre. Jesse y Perla.			
48.36-49.32 (54)		Gotta Get Me Somebody to Love: Lewt canta, pero no lo vemos hasta que Jesse nos lo dice y la cámara lo enfoca de lejos. Cuando el plano se cierra, aumenta el volumen.	D	P	Guitarra y voz.
49.32-50.17 (45)	Épico	Round up: Spanish Bit.	I	O	“Spanish Bit” <i>Tutti</i> .
50.17-50.29 (12)	Travieso	Pearl- Lewt love theme: Lewt ve a Perla a lo lejos y va detrás.	I	O	
50.29-51.33 (64)	Travieso	First stump: Perla y Lewt en la alberca.	I	O	<i>Mickey-Mousing.</i> Incluye acordes de “Gotta get me somebody to love”.
51.33-51.37 (4)	Travieso	Gotta get mes somebody to love	D	P	Voz.
51.37-58.38 (421)	Travieso Tensión	Silencio: Perla y Lewt vuelven de la alberca. Matapecados. Problemas con los del ferrocarril.			
58.38-59.03 (25)	Tensión	Sid’s message: el senador le envía un mensaje a Sid.	I	O	La tensión se marca con acordes mantenidos de las

					cuerdas.
59.03-59.54 (51)	Alarma	Bells: toque de campanas para que todos acudan a la puerta de la hacienda. Transición con sirena del ferrocarril.	D	O	Campanas.
59.54-1.00.25 (31)	Tensión	Silencio: llegan los ferroviarios en el tren.			
1.00.25-1.01.37 (72)	Épico	Riding cavalcade: cabalgan hacia el ferrocarril. Planos generales de las praderas de Texas.	I	O	“Spanish Bit” <i>Tutti, fortissimo.</i>
1.01.37-1.06.25 (288)	Tensión	Silencio: se crea tensión tan solo con los ruidos de los caballos galopando y el tren acercándose. Se alternan planos de uno y otro, como en un duelo.			
1.06.25-1.09.20 (175)	Acción Triste	Column left bugle call + Calvary to the rescue: marcha militar. Llega la caballería. Un hombre corta los alambres de la hacienda.	I	O	Orquesta. Cuerdas cuando el senador se rinde al ver la bandera que un día defendió. Orquesta cuando el senador se ve arrastrado por su caballo (luego descubriremos que la caída del caballo supone un trauma para él, porque se cayó de un caballo cuando, joven y celoso, fue detrás de su mujer).
1.09.20-1.09.45 (25)		Silencio: viento			
1.09.45-1.10.04 (19)	Ocio	Sometimes I feel like a motherless child: Vashti canta mientras limpia.	D	O	Voz.
1.10.04-1.12.03 (119)	Tensión	Silencio: Lewt busca a Perla. Beso apasionado.			
1.12.03-1.12.20 (17)	Triste	Returning cavalcade: traen al Senador herido.	I	O	Variación triste de “Spanish Bit”.
1.12.20-1.13.24 (64)	Triste Melanc.	Beautiful dreamer: Jesse consuela a su madre. Interrupción: 2sg. grito del Senador.	I	P	Violines y vientosmadera.
1.13.24-1.14.40 (76)	Tensión	Silencio: Jesse encuentra a Perla con Lewt.			
1.14.40-1.15.17 (37)	Triste	Jesse’s Discovery: Jesse decide irse.	I	O	Cuerdas.
1.15.17-1.15.49 (32)	Tensión	Silencio: aparece Lewt.			
1.15.49-1.15.53 (4)		Gotta Get Me Sombdy to Love: Lewt	D	P	Voz.
Lewt)		Silencio			
1.15.58-1.18.08 (130)	Triste	Jesse’s Goodbye: Jesse se declara a Perla. Perla llora.	I	O	Cuerdas, siempre conservan la esperanza.

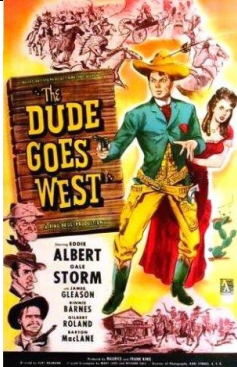
1.18.08-1.18.32 (24)	Tensión	Pearl- Lewt Love Theme: tortazo de Jesse a Lewt.	I	O	
1.18.32-1.19.38 (66)	Anemp.	Gotta get me somebody to love/ Pearl-Lewt love theme: Perla escucha a Lewt desde su cuarto. Se revuelca de rabia en la cama.	FD	O	Guitarra y voz. Variación para guitarra del tema de Perla y Lewt en alusión a Lewt y su guitarra, y la obsesión de Perla con él.
1.19.38-1.19.47 (9)	Tensión	Silencio: Perla se vengará.			
1.19.47-1.20.05 (18)	Maldad	Pearl- Lewt love theme: Perla decide vengarse.	I	O	Cuerdas
1.20.05-1.20.12 (7)	Ocio	Guitarra: Lewt toca la guitarra.	D	O	Guitarra.
1.20.12-1.23.43 (211)	Travieso	Silencio: Lewt doma un caballo delante de Perla.			
1.23.43-1.23.48 (5)	Travieso	Gotta get me somebody to love: Perla invita a Lewt a la alberca.	D	P	Voz .
1.23.48-1.24.37 (49)	Travieso Tensión	Pearl- Lewt love theme: Perla y Lewt en la alberca. Le quita el colgante que simbolizaba su pureza. Simulación agua.	I	O	Arpegui arpa para el agua.
1.24.37-1.26.25 (108)	Alegre	First party music: fiesta en la hacienda. Plano secuencia de 58sg.	D	P	Violín, acordeón, banjo, violín y contrabajo
1.26.25-1.26.58 (33)		First party music: Laura Belle le da otra medalla a Perla como la que le dio Matapecados.	D	P	Idem.
1.26.58-1.28.06 (68)		First party music: El Senador habla con Lewt.	D	P	Idem y voz
1.28.06-1.28.59 (53)		First party music: Continúa escena anterior. Matapecados: “Oye, ¿Y la medalla que di?” Lewt: “Me la prestó a mí y quiero que me hagan otra igual para llevarla yo”.	D	P	Idem.
1.28.59-1.31.43 (164)	Anemp.	Polka: baile de Lewt y Perla. Perla escapa corriendo, decepcionada.	D	P	Idem y voz
1.31.43-1.31.49 (6)	Triste	Silencio: encuentro con Sam Pierce.			
1.31.49-1.32.40 (51)	Alegre	Rye waltz: Perla y Sam regresan al baile.	D	P	Idem.
1.32.40-1.33.33 (53)	Alegre	Silencio: preparación para baile en grupo.			
1.33.33-1.33.58 (25)	Alegre	Ford schottische: Perla baila con Sam Pierce ante la mirada enfada de Lewt.	D	P	Idem.
1.33.58-1.35.55 (117)	Romántico	Sam’s proposal: Sam enseña a Perla los potrillos de la hacienda.	I	P	“The buggy ride”.
1.35.55-1.36.07 (12)	Romántico	Gotta get me somebody to love: Perla canta. Le acompañan cuerdas de forma incidental.	FD	O	Cuerdas, voz
1.36.07-1.37.31 (84)	Tensión	Sam’s proposal: Sam le propone matrimonio a Perla. Interrupción: 5sg, frase de Perla.	I	O	Los violines, como en el caso de Jesse, transiten esperanza. Las quejas de Perla

					los frenan. La orquesta final celebra la aceptación. "The buggy ride" habla de una futura vida tradicional.
1.37.31-1.39.11 (100)	Celos	Silencio: Llega Jesse con Lawford y su hija en el tren. Un jornalero de la hacienda le informa de que Perla se va a casar con Sam.			
1.39.11-1.40.40 (89)	Melanc.	Jesse and Helen: hablan sobre su futuro y sobre Perla.	I	O	Solo violín.
1.40.40-1.43.21 (161)	Tensión Triste	Silencio: Lewt mata a Sam. Funeral de Sam.			
1.43.21-1.43.35 (14)	Furia	Squaw's head rock: en el funeral de Sam.	I	O	
1.43.35-1.45.57 (142)	Tensión Triste	Senator's room: Laura Belle y el Senador hablan sobre sus hijos. El Senador le da dinero a Lewt para que se vaya.	I	O	
1.45.57-1.46.04 (7)	Tensión	Gotta get me somebody to love	D	P	Silbido
1.46.04-1.47.36 (92)	Tensión	Silencio: Lewt hace descarrilar el tren.			
1.47.36-1.47.44 (8)	Anemp.	I've been working on the railroad: Lewt tras descarrilar el tren.	D	P	Voz.
1.47.44-1.49.09 (85)	Tensión Misterio	Risky visit: Lewt va de incógnito a Pequeña España y entra en la habitación de Perla, que le amenaza con matarle. Spanish Bit: cuando le habla de Sam Pierce.	I	O	Novachord.
1.49.09-1.49.28 (19)		Pearl- Lewt love theme: Lewt le dice que aun sigue siendo su novia.	I	O	Cuerdas
1.49.28-1.49.45 (17)	Misterio	Spanish Bit: el sheriff visita al senador.	I	O	Viento metal y percusión.
1.49.45-1.50.57 (72)		Silencio: hablan sobre Lewt			
1.50.57-1.51.22 (25)	Triste	Sheriff visits Laura Belle: pregunta por Lewt	I	O	
1.51.22-1.51.30 (8)	Melanc.	Beautiful dreamer: ella no sabe nada.	I	P	
1.51.30-1.51.44 (14)	Melanc.	Laura Belle: mira la foto de sus hijos de pequeños.	I	O	Solo violín.
1.51.44-1.53.07 (83)	Tensión	Sheriff's close shave: el sheriff entra en la habitación de Perla.	I	O	Novachord.
1.53.07-1.54.36 (89)	Pasión	Pearl- Lewt love theme: Pelea Lewt y Perla.	I	O	
1.54.36-1.54.48 (12)	Triste	Mrs. Mc Canles' death: Lewt se va.	I	O	
1.54.48-1.55.05 (17)	Tensión Misterio Triste	Beautiful dreamer: el Senador visita a su mujer moribunda.	I	O	Cuerdas
1.55.05-1.56.48 (103)	Tensión	Mrs. McCanles' death: confesión del pasado sobre Scott Chávez.	I	O	Novachord. Coro.

1.56.48-1.58.00 (72)	Triste	Beautiful dreamer: el Senador reconoce sus celos. Laura Belle muere.	I	O	Orquesta, coro
1.58.00-1.58.03 (3)	Tensión	Spanish Bit: Jesse llega a la Pequeña España.	I	O	
1.58.03-1.59.11 (68)	Tensión	Silencio: Jesse descubre que su madre ha muerto			
1.59.11-1.59.19 (8)	Triste	Mrs. Mc Canles' death	I	O	Campana.
1.59.19-1.59.45 (26)	Triste Melanc.	Beautiful dreamer: Jesse en la habitación de su madre. (1.59.45-1.59.51) Jesse al piano.	FD	P	Coro, violín. Piano.
1.59.45-2.01.23 (98)	Tristeza	Jesse and Vasthy: la criada habla de la tristeza de Perla.	I	O	
2.01.23-2.04.01 (158)	Cariño	Jesse and Perla: hablan en el establo.	I	O	
2.04.01-2.04.11 (10)	Melanc.	Beautiful dreamer: Jesse le pone a Perla un camafeo con la foto de Laura Belle.	I	O	
2.04.11-2.04.27 (16)		Jesse y Perla	I	O	
2.04.27-2.04.43 (16)	Tensión	Grand Hotel: una piedra en la ventana interrumpe a Jesse.	I	O	
2.04.43-2.07.18 (155)	Tensión	Silencio: Jesse y Lewt.			
2.07.18-2.07.30 (12)	Tensión	Shoot: Lewt dispara a Jesse.	I	O	
2.07.30-2.09.24 (114)	Triste Melanc.	Lonely senator: monólogo del senador: "mi mujer me advirtió que estaba malcriando a Lewt y no quise hacerle caso". "¿Ves todas esas praderas y colinas? Yo me sentía orgulloso de lo que había arrancado a esas tierras. Me imaginaba que estaba construyendo algo muy grande para Lewt y para Jesse" Ruido de tren: símbolo del futuro, lo nuevo.	I	O	Tema melancólico, donde las cuerdas permiten ver algo de esperanza y los coros magnifican la tierra.
2.09.24-2.09.36 (12)		Silencio: Helen Lawford llega al hotel.			
2.09.36-2.11.03 (87)	Melanc.	Helen meets Pearl: hablan sobre Jesse.	I	O	Cuerdas.
2.11.03-2.12.04 (59)	Tensión	Meet at rock: un hombre por la ventana para decirle a Perla que se encuentre con Lewt en la roca de la cabeza de india.	I	O	La percusión indica peligro y maldad.
2.12.04-2.14.47 (163)	Tensión Furia	Trek to the sun: Squaw's head rock. Perla va hacia la roca. Intensidad y violencia en los primeros planos.	I	O	Coro y orquesta, con gran protagonismo de la percusión. Contrastes en el matiz dinámico.
2.14.47-2.15.02 (15)	Tensión	Silencio: Perla dispara a Lewt.			
2.15.02-2.15.20 (18)	Triste Furia	Pearl- Lewt love theme: Perla llora.	I	O	
2.15.20-2.15.24 (4)	Tensión	Silencio			

2.15.24-2.16.16 (52)	Tensión Furia	Duel	I	O	
2.16.16-2.16.24 (8)	Furia	Squaw's head rock: Perla de nuevo.	I	O	
2.16.24-2.17.42 (78)	Tensión	Duel	I	O	
2.17.42-2.17.54 (12)	Tensión Furia	Squaw's head rock: Perla de nuevo.	I	O	
2.17.54-2.21.12 (198)	Tensión Romántico Épico	Pearl- Lewt love theme: final. In crescendo. In dismunendo. Increscendo fanfarria final	I	O	Incremento de intensidad transmite desesperación. <i>Tutti, fortissimo.</i> Campana.
2.21.12-2.24.19 (187)	Épico	Exit: varios temas	I	O	<i>Tutti, fortissimo.</i>

THE DUDE GOES WEST (KURT NEUMANN, 1948)

<p>SINOPSIS:</p> <p>El comerciante de armas Daniel Bone viaja hacia el Oeste, donde vivirá numerosas aventuras con indios y malechores, y conocerá el amor.</p>	
--	--

FICHA TÉCNICA

Director:	Kurt Neumann.	
Productora:	King Brothers Productions	
Distribuidora:	Allied Artists Pictures	
Productor:	Frank King Maurice King	
Guion:	Mary Loos Richard Sale	
Fotografía:	Karl Struss	
Dirección de arte:	Gordon Wiles	
Vestuario:	Lorraine MacLean	
Sonido:	Tom Lambert	
Efectos especiales:	Ray Mercer	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista:		
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Director musical:	Edward J. Kay	
-Editor:	-	
-Coros	-	
-Orquestación:	David Tamkin	
-Cantante:	-	
Reparto:	Eddie Albert Gale Storm James Gleason Gilbert Roland Binni Barnes Barton MacLane Douglas Fowley Tom Tyler Harry Hayden Chief Yowlachie Sarah Padden Catherine Doucet Edward Gargan Olin Howland Francis Pierlot	Daniel Boone Liza Crockett Sam Brigs Pecos Kid Kki Kelly Texas Jack Barton Beetle Spiggoty Horace Hotchkiss Running Wolf Mrs. Hallahan Abuela Crockett Maquinista Finnegan Mr. Brittle.

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>The Dude goes West</i> 86.53min 5.213sg	46.44% 40.21min 2.421sg	53.56% 46.32min 2.792sg	9.13% 4.15min 255sg	-	90.87% 42.17min 2.537sg	7.41% 3.27min 207sg	4.98% 2.19min 139sg
1ª mitad 72.03min 4.323sg	53.80%	46.20%	17.29%	-	82.71%	17.29%	7.60%
2ª mitad 72.16min 4.336sg	39.17%	60.83%	3.01%	-	96.99%	-	4.01%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (92.59%)		Música preexistente (7.41%)
-Main title		-Rock of ages (Augustus M Toplasy)
-Brooklin theme	-Mistic powers	-Oh Susanna! (Stephen Foster)
-Farewell	-Second mistic powers	-Juanita (Caroline Norton)
-Train	-Indian tepee	-Old than tucker (Dan Emmett)
-Shy Liza	-Good night	-Go away from my window (Autor desconocido)
-Sleeping hour	-Indian village	-Buffalo Skinners (Tradicional Americana)
-Night train	-Dan Liza fightn I y II	
-The golden West	-Texas award	
-Carson city street	-Saloon piano	
-The westerner	-Burning map	
-Sam´s rescue	-Daniel´s wagon	
-Western street	-Cemetery	
-Sam´s goodbye	-Lynching	
-Bank robbery	-Pecos Ssap Liza	
-Dan discovers tex	-Liza´s mine	
-Mistaken judgement	-Liza´s kidnap	
-Dan´s blackout	-Liza´s arrival	
-Stocking Ffet	-Cannonball chase	
-Dan´s fake	-Indian march	
-Hidden Idians	-End title	

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (9.13%)	Música incidental(90.87%)	
-Mistic powers	-Main title	-Mistic powers
-Saloon piano	-Buffalo skinners	-Second mistic powers
-Juanita	-Brooklin theme	-Indian tepee
-Old than tucker	-Farewell	-Good night
-Go away from my window	-Train	-Indian village
	-Shy Liza	-Dan Liza fightn I y II
	-Sleeping hour	-Texas award
	-Night train	-Burning map
	-The golden West	-Daniel´s wagon
	-Carson city street	-Cemetery
	-The westerner	-Lynching
	-Sam´s rescue	-Pecos Ssap Liza
	-Western street	-Liza´s mine
	-Sam´s goodbye	-Liza´s kidnap
	-Bank robbery	-Liza´s arrival
	-Dan discovers tex	-Cannonball chase
	-Mistaken judgement	-Indian march
	-Dan´s blackout	-End title

	-Stocking Ffet -Dan´s fake -Hidden Idians	
--	---	--

TEMAS Y MOTIVOS


Main theme

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	00.53-01.12	Tradicional	Créditos iniciales.	I	Orquesta	<i>pp</i>
2	41.13-42.15	Comedia	Lizzy accede llevar a Danny en su carro.	I	Cuerdas Madera	<i>pp</i>
3	1.15.54-1.16.54	Triste	Danny explota la mina junto a los indios. Está triste porque Lizzy no está con ellos.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
4	1.17.58-1.20.01	Romántico	Lizzy llega a la mina. Se declaran.	I	Orquesta	<i>p</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	53.33-54.05	Comedia	Dan Liza fight: Lizza echa a Danny de su carro.	I	Orquesta	<i>p</i>
I I	1.01.36-1.03.50	Tensión Romántico	Burning map: Danny lleva a Lizzy a un lugar seguro y tranquilo tras el tiroteo. (tono menor)	I	Cuerdas Madera	<i>mp</i>
I I I	1.07.10-1.07.55	Triste Romántico	Cemetery: Lizzy se ha dado cuenta de que puede confiar en Danny.	I	Cuerdas Madera	<i>pp</i>
I V	1.24.41-1.26.53	Romántico Alegre	Danny and Lizzy se acabaron casando.	I	Orquesta	<i>p</i> <i>f</i>

Fotogramas



Buffalo skimmers

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	00.53-01.12	Tranquilo Alegre	Boone cuenta a su nieto la historia del salvaje Oeste a través de una fotografía.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
2	05.27-05.50	Tranquilo Alegre	Danny lee la historia del Oeste en el tren.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	27.22-28.15	Tranquilo	Western street: Danny sigue su camino en su nuevo carro.	I	Orquesta	<i>mp</i>
Fotogramas						
						

Trail to Mexico

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	15.11-15.40	Tensión	El viaje continúa. Danny no puede dormir.	I	Metal Madera Cuerdas	<i>pp</i>
2	19.15-20.25	Alegre	Llegan a Carson Cuty y Lizzy tiene que buscar al hombre que le tenía que venir a buscar.	I	Acordeón	<i>pp</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	5.11-6.24	Emoción	Train: cuando comienza el viaje y cada vez que llega a una nueva ciudad.	I	Orquesta	<i>f</i>
II	22.04-23.08	Comedia	The westerner: Danny imita los andares de un vaquero y se aventura a entrar en el saloon.	I	Acordeón Metal Madera	



ÉNFASIS EMOCIONAL

No significativo

MICKEY MOUSING

No significativo

ÉNFASIS EN LA CÁMARA

<p>Recuerdos del pasado en un álbum de fotos. -Fotografía del Oeste: “Buffalo Skinners” -Fotografía de Calamity Jane: “Oh Susanna!” -Fotografía final de Danny y Liz juntos: “Main theme”</p>	
<p>Un plano detalle del periódico, con el titular sobre la masacre del batallón de Custer, habría advertido a Danny de los peligros de viaje. -Música de indios.</p> <p>Lo mismo ocurre con cada libro que Danniell Boone lee durante su viaje en tren. Cada uno de ellos se acompaña de una música acorde con el tema: -<i>Goldel West</i>: “Buffalo Skinners” -<i>Indian Savage</i>: Música de indios.</p>	

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

<p>El Tema “Train” se puede descomponer en varios tramos según pasan las escalas del viaje y según Danny va leyendo uno u otro libro. Sin interrupción alguna, se van sucediendo diferentes temas que componen uno solo, a la manera de la primera escena del álbum de fotos.</p>


SILENCIO

<p>No existen momentos claves de silencio, si no que éste se va intercalando con la música en pequeños bloques sin importancia narrativa esencial. Quizás hacia el último tercio de la película los silencios van creciendo y volviéndose más más tensos, como es el caso de la escena en la que nos enteramos de que Mrs. Hallahan y Pecos Kid planean robarle un mapa con la localización de una mina de oro a Lizzy,</p>

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

<p>Interrupciones</p>	<p>-La sirena del tren interrumpe el final de varias frases.</p>
<p>Volumen</p>	<p>No significativo.</p>

RUIDO

<p>No significativo.</p>

ANÁLISIS

Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
--------	------	--------------------------	-----	-----	---------------

00.00-00.53 (53)	Tranquilo	Main title: créditos iniciales	I	O		
00.53-01.12 (19)	Alegre	Buffalo skinnners: Danny cuenta a su nieto la historia del salvaje Oeste a través de una fotografía.	I	P		
01.12-01.19 (7)	Tensión	Buffalo Bill: la siguiente página del álbum muestra una fotografía de Buffalo Bill.	I	O	Viento metal y percusión.	
01.19-01.33 (14)	Alegre	Oh Susanna!: la siguiente es una fotografía de Clamity Jane.	I	P	Banjo y violín.	
01.33-02.22 (49)	Tranquilo Alegre	Brooklin theme: Danny cuenta el inicio de su historia (Flashback).	I	O	Vals.	
02.22-03.13 (51)	Tranquilo Alegre	Silencio: Danny arregla un juguete a un niño.				
03.13-03.57 (44)	Tranquilo Alegre	Farewell: Danny decide irse de Brooklin. La vida es algo más que arreglar juguetes gratis.	I	O		
03.57-05.11 (74)	Tranquilo Alegre	Silencio: despedida de Mr. Brittle.				
05.11-05.27 (16)	Tensión	Adventure begins: El periódico muestra un titular sobre la masacre del batallón de Custer. TRAIN Dany se sube al tren.	I	O	Orquesta.	
05.27-05.50 (23)						
05.50-05.57 (7)	Tranquilo Alegre		Buffalo skinnners: Danny lee en el tren la historia del Oeste.	I	P	Cuerdas.
05.57-06.16 (19)	Emoción		Pittsburgh: el tren pasa por Pittsburgh y sigue su camino velozmente.	I	O	Orquesta.
06.16-06.24 (8)	Tensión		Indian savaje: Danny lee un libro sobre los indios.	I	O	Percusión y flauta.
	Velocidad		Chicago: el tren pasa por chicago.	I	O	Orquesta.
06.24-09.46 (202)	Comedia	Silencio: el tren para en Kansas City. Lizzy Sube al tren				
09.46-10.17 (31)	Tranquilo	Shy Liza: Danny ve a Lizzy.	I	O		
10.17-11.58 (101)	Tensión	Silencio: llaman la atención a Danny por molestar a Lizzy.				
11.58-12.16 (18)		Sleeping hour: es de noche y todos van a dormir.	I	O		
12.16-13.04 (48)	Comedia	Silencio: todos se acuestan.				
13.04-14.32 (88)	Tensión	Night train: un hombre va robando por las camas del tren hasta que le disparan.	I	O		
14.32-15.11 (39)	Tensión	Silencio: todos se preguntan qué ha sucedido.				
15.11-15.40 (29)	Tensión	The golden West: el viaje continúa. Danny no puede dormir pensando en lo que ha leído sobre el Oeste y lo que ha ocurrido en el tren.	I	O		
15.40-15.48 (8)		Silencio: el encargado anuncia que en otro vagón va a tener lugar el servicio del domingo.				
15.48-16.51 (63)	Anemp.	Rock of ages: los pasajeros cantan con sus himnarios. Alguien	D	P	Órgano y coro.	


		le roba el bolso Lizzy.			
16.51-17.09 (18)	Tensión	The figh : Danny tira del tren a Pecos Kid del bolso de Lizzy.	I	O	Orquesta.
17.09-17.19 (10)	Anemp.	Rock of ages : Lizzy se da cuenta de que le han robado y sale del vagón.	D	P	Órgano y coro.
17.19-19.15 (116)	Tensión	Silencio: Lizzy cree que ha sido Danny. Pecos se encuentra con sus hombres.			
19.15-20.25 (70)	Alegre	Carson city street : Lizzy busca al que debe recogerla.	I	O	
20.25-22.04 (99)	Normal	Silencio: Danny compra un carro y pide que se lo pinten.			
22.04-23.08 (64)	Comedia	The westerner : Danny intenta encajar vistiendo y comportándose como un vaquero del lugar.	I	O	<i>Mickey-Mousing.</i>
23.08-24.10 (62)		Silencio: juego de cartas en el <i>saloon</i> .			
24.10-24.43 (33)	Tensión	Sam's rescue : Danny intenta impedir un a peleaSam le ayuda luego a él.	I	O	Orquesta.
24.43-27.22 (159)	Comedia	Silencio: el pintor ha puesto en su carro Boone en lugar de Bone, porque suena mejor.			
27.22-28.15 (53)	Comedia	Western street : Danny se cruza con Lizzy. Ella rechaza subir al carro. Danny sigue su camino con Sam.	I	O	Guitarra, banjo, acordeón.
28.15-29.47 (92)	Tranquilo	Silencio: parada en el camino para descansar.			
29.47-30.08 (21)	Tranquilo	Juanita : Danny coge una guitarra y canta.	D	P	Guitarra y voz.
30.08-30.14 (6)		Silencio: Sam interrumpe la canción triste de Danny.			
30.14-30.30 (16)	Alegre	Old Than Tucker : Sam agarra la guitarra y canta.	D	P	Guitarra y voz.
30.30-30.49 (19)	Alegre	Old Than Tucker : Danny quiere intentarlo de nuevo.	D	P	Guitarra y voz.
30.49-31.23 (34)	Tranquilo	Sam's goodbye : Sam sigue su propio camino.	I	O	Cuerdas.
31.23-31.43 (20)	Tensión Acción	Silencio: robo de un banco en la ciudad.			
31.43-32.36 (53)	Tensión Acción	Bank robbery : los ladrones escapan.	I	O	Orquesta.
32.36-33.10 (34)	Tensión	Dan discovers tex : Danny encuentra a Texas herido.	I	O	Acordes mantenidos.
33.10-34.22 (72)	Normal	Silencio: Danny y Texas se presetan.			
34.22-35.40 (78)	Tensión	Mistaken Judgement : Texas intenta robarle pero la pistola está estropeada.	I	O	
35.40-38.50 (190)	Tensión Comedia	Silencio: Danny no se da cuenta de las intenciones de Texas y ambos actúan como si nada.			
38.50-39.08 (18)	Anemp.	Old than tucker : Danny canta.	D	P	Guitarra y voz
39.08-39.32 (24)	Tensión	Dan's blackout : Texas golpea a	I	O	

		Danny con la pistola.			
39.32-39.55 (23)	Comedia	Stocking feet: Danny se ha quedado sin nada.	I	O	Trompeta con sordina, cuerdas. Sensación de dolor y mareo.
39.55-41.13 (18)	Comedia	Silencio: Danny encuentra a Lizzy con un carro. Ella no le quiere dejar subir.			
41.13-42.15 (62)	Comedia	Dan's fake: finalmente, Lizzy le deja subir.	I	O	Cuerdas.
42.15-42.26 (11)	Normal	Silencio: siguen el camino en el carro.			
42.26-43.04 (38)	Comedia	Go' way from my window: Danny canta en el camino.	D	P	Guitarra y voz.
43.04-43.26 (22)	Comedia	Old than tucker: Danny continúa cantando.	D	P	Guitarra y voz.
43.26-43.36 (10)	Tensión Acción	Hidden indians: ataque indio.	I	O	Percusión, viento metal.
43.36-43.02 (26)	Comedia	Silencio: Danny intenta comunicarse con los indios a través de gestos.			
43.02-43.11 (9)	Tensión Comedia	Hidden indians: los indios capturan a la pareja.	I	O	Percusión, viento metal.
43.11-46.47 (216)	Tensión	Mistic powers: los indios los tienen capturados y Danny intenta recordar lo aprendido en los libros para escapar.	I	O	Instrumentos indios.
46.47-47.32 (45)	Misterio	Silencio: Danny intenta asustar a los indios con un hechizo.			
47.32-48.06 (34)	Misterio	Second mistic powers: Danny simula hacer un hechizo.	I	O	Novachord.
48.06-48.34 (28)	Misterio	Silencio: continúa el engaño del hechizo.			
48.34-48.59 (25)	Misterio	Second mistic powers: continuación.	I	O	Novachord.
48.59-49.22 (23)	Misterio	Silencio: Dany le ha dicho a Running Wolf que Lizzy es su Squaw.			
49.22-49.45 (23)	Romántico	Indian tepee: Danny y Lizzy se van a salvo a un tepee.	I	O	Solo violín al final, indica que el amor es posible.
49.45-50.39 (54)	Tensión	Silencio: a Lizzy no le ha gustado que Dany haya dicho que es su mujer.			
50.39-51.00 (21)	Triste	Good night: Danny se acuesta enfadado.	I	O	
51.00-52.40 (100)	Comedia	Indian village: los indios los han integrado en su familia.	I	O	Especial protagonismo de la percusión.
52.40-52.53 (13)	Comedia	Dan Liza fight: Danny lo ha pasado bien. Lizzy no.	I	O	
52.53-53.12 (19)	Tranquilo	Western street: llegan a Arsenic City.	I	O	Guitarra, acordeón.
53.12-53.33 (21)	Comedia	Silencio: ella, al contrario que Danny, no se lo ha pasado bien con los indios.			
53.33-54.05 (32)	Comedia	Dan Liza fight II: Lizzy deja a Danny solo en la ciudad.	I	O	Cuando Lizza se va suenan tambores indios, el motivo por el que está enfadada.

54.05-55.12 (67)	Comedia	Silencio: Danny recupera su carro.			
55.12-55.30 (18)	Tensión	Texas adward: Ofrecen 5.000 dólares por capturar a Texas.	I	O	
55.30-59.48 (258)	Tensión Normal	Silencio: No hay sheriff en la ciudad. Lizzy busca un lugar donde quedarse. Mrs. Hallahan y sus hombres planean robarle el mapa del oro a Lizzy.			
59.48-1.00.36 (48)	Anemp.	Saloon piano: los hombres de Mrs. Hallahan intimidan a Danny.	D	O	Piano.
1.00.36-1.01.36 (60)	Tensión Acción	Silencio: se llevan a Lizzy. Tiroteo.			
1.01.36-1.03.50 (134)	Tensión Romántico	Burning map: Lizzy se desmaya. Danny le lleva a un lugar seguro y tranquilo. No han conseguido robarle el mapa. Danny lo quema.	I	O	Orquesta.
1.03.50-1.05.25 (95)	Tensión	Silencio: los forajidos en su escondite. Allí están Sam y Texas.			
1.05.25-1.06.09 (44)	Alegre	Daniel's wagon: Danny ha abierto su negocio de arreglas armas.	I	O	Acordeón, violín.
1.06.09-1.07.10 (61)	Normal	Silencio: Danny le cuenta a Sam lo del mapa de Lizzy.			
1.07.10-1.07.55 (45)	Romántico Triste	Cemetery: Lizzy y Danny van al cementerio al a tumba de Harry Crockett.	I	O	El tema principal habla de una línea continua entre el pasado y el futuro.
1.07.55-1.09.31 (96)	Tensión	Silencio: Texas recibe una carta de Pecos kid.			
1.09.31-1.14.14 (283)	Tensión Acción	Lynching: toda la ciudad quiere colgar a Texas. Danny o salva. Secuestran a Lizzy. Muere Sam.	I	O	Orquesta
1.14.14-1.15.04 (50)	Tensión	Silencio: Pecos y Mrs. Hallahan interrogan a Lizzy.			
1.15.04-1.15.54 (50)	Tensión	Pecos slap Liza: Pecos le pega un tortazo y le llama mentirosa. Le dice que recuerde el mapa.	I	O	
1.15.54-1.16.54 (60)	Triste	Liza's mine: Danny explota la mina de oro junto a los indios. Pero Lizzy no está.	I	O	Tema principal fusionado con música de indios, en alusión a la amistad.
1.16.54-1.17.18 (24)	Tensión	Silencio: los indios secuestran a Lizzy.			
1.17.18-1.17.58 (40)	Tensión	Liza's kidnap: Pecos ordena que vayan tras los indios.	I	O	Orquesta.
1.17.58-1.20.01 (123)	Romántico	Liza's arrival: Lizzy llega a la mina.	I	O	Solo violín en el reencuentro.
1.20.01-1.22.07 (126)	Tensión	Silencio: los forajidos planean hacer algo con las balas de cañón de la mina. Amenazan a Danny y Lizzy.			
1.22.07-1.23.57 (110)	Tensión Acción	Cannonball chase: Danny y Lizzy huyen de los forajidos. Los	I	O	Orquesta.

		indios les ayudan.			
1.23.57-1.24.16 (19)	Tensión	Silencio			
1.24.16-1.24.41 (25)	Triunfal	Indian march: los indios escoltan a Danny y Lizzy hasta la ciudad.	I	O	Orquesta. La percusión es la protagonista.
1.24.41-1.26.53 (132)	Romántico Alegre	End title: Danny y Lizzy se acabaron casando. (fin del flashback) Se cierra el álbum de fotos. Créditos finales.	I	O	Orquesta.

RÍO ROJO (RED RIVER, 1948)

<p>SINOPSIS:</p> <p>Tom Dunson y Matthew Garth, un chico del que se hace cargo desde niño, proyectan la gesta de trasladar diez mil cabezas de ganado de Texas a Missouri. Por el camino surgirán diversos contratiempos y desacuerdos que harán tambalear una relación que se había construido sobre la paternidad.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	Howard Hawks	
Productora:	Monterey Productions	
Distribuidora:	United Artist	
Productor:	Howard Hawks Xharles K. Feldman	
Guion:	Borden Chase Charles Schnee Historia: Borden Chase, artículo del <i>Saturday Evening Post</i>	
Fotografía:	Rusell Harland	
Dirección de arte:	John Datu	
Vestuario:	-	
Sonido:	Richard DeWeese	
Efectos especiales:	Donald Steward	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Editor:	-	
-Coros:	Jester Hairston	
-Orquestación:	Lucien Caillet Paul Marquart	
Reparto:	John Wayne Montgomery Clift Joan Dru Walter Brennan Coleen Gray Harry Carey Sr. Joh Ireland Noah Beery Jr. Harry Carey Jr. Chief Yowlachie Paul Fix Hank Worden Mickey Kuhn Ray Hyke Hal Taliaferro	Thomas Dunson Matthew Garth Tess Millay Nadine Groot Fen Mr. Melville Cherry Balance Buster McGee Dan Latimer Quo Teeler Yacey Simms Reeves Matt de niño Walt Jergens Old Leather

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
Río Rojo 127.20min 7.640sg	46.65% 59.24min 3.564sg	53.35% 67.56min 4.076sg	7.04% 4.47min 287sg	-	92.96% 63.09min 3.789sg	3.36% 2.17min 137sg	-
1ª mitad 66.28min 3.988sg	51.51%	48.49%	7.14%	-	92.86%	1.24%	-
2ª mitad 72.16min 4.336sg	41.35%	58.65%	6.50%	-	93.50%	-	-

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (96.64%)		Música preexistente (3.36%)
-Settle down -Dunson heats South -Red River camp -The red menace -The lone survivor -Birth of the Red River -Mexican burial -Growth of the Dunson empire -Round up -Suspense at down -On to Missouri -The drive moves North -The Brazos trail -Stampede -The missing cowboy -Latimer burial -Thunder on the trail -Red River ahead -Red River crossing	-Cottonwood justice -Dunson swears vengeance -Comanche arrows -In wait -Fight for life -Vigil in the nigh -Foggy night surrender -The spectre takes form -Out of the past -Memory of love -A joyous meeting -Approach to abilene -A Big Day of abilene -The spectre closes in -A message for matt -The challenge -The new brand	-I ride an old paint (Tradicional americana) -Party

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (7.04%)	Música incidental (92.96%)	
-I Ride an Old Paint -Party	-Settle down -Dunson heats South -Red River camp -The red menace -The lone survivor -Birth of the Red River -Mexican burial -Growth of the Dunson empire -Round up -Suspense at down -On to Missouri -The drive moves North -The Brazos trail -Stampede -The missing cowboy -Latimer burial -Thunder on the trail -Red River ahead -Red River crossing	-Cottonwood justice -Dunson swears vengeance -Comanche arrows -In wait -Fight for life -Vigil in the nigh -Foggy night surrender -The spectre takes form -Out of the past -Memory of love -A joyous meeting -Approach to abilene -A Big Day of abilene -The spectre closes in -A message for matt -The challenge -The new brand

TEMAS Y MOTIVOS

Settle Down

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.00-00.58	Épico	Créditos iniciales	I	Orquesta	<i>ff</i>
2	12.25-15.29	Épico	Birth of Red River: han cruzado el río Rojo y continúan el viaje.	I	Orquesta	<i>f</i>
3	37.30-38.42	Tranquilo	Primera parada en el viaje a Missouri. Campamento.	O	Coro	<i>pp</i>
4	1.11.13-1.12.42	Tensión Tranquilo	Parada tras cruzar el río	I	Banjo Arpa de boca Armónica	<i>pp</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	1.06.28-1.07.49	Épico	Red River ahead: llegan al río Rojo.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I	1.09.06-1.11.13	Épico	Red River crossing: cruzan el ganado.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I I	1.29.39-1.31.59	Tensión	Fight for life: Matt le saca la flecha a Tess.	I	Cuerdas	<i>f</i>
I V	1.38.14-1.40.04	Romántico	Foggy night surrender: Tess quiere hablar con Matt.	I	Cuerdas	<i>p</i>
V	1.41.13-1.42.02	Tensión	The spectre takes form: Tess prepara café son saber que Dunson ha llegado.	I	Cuerdas	<i>p</i>
V I	1.47.11-1.48.25	Tensión	Memory of love: Tess hace un trato con Dunson, pero en el fondo está pensando en Matt.			
V I I	1.57.35-2.00.04	Tensión	A message for Matt: el señor Melville le dice a sus hombres que cuiden de Matt. Matt encuentra a Tess en su habitación	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
V I I I	2.00.55-2.04.16	Tensión	The challenge: planos de Matt.	I	Orquesta Cuerdas	<i>p</i>
I X	2.05.02-2.07.20	Tensión	The new brand: Tess les amenaza con la pistola para que dejen de pelear. Reconciliación de Dunson y Matt. Créditos finales.	I	Cuerdas Orquesta Coro	<i>P</i> <i>ff</i>
Fotogramas						



On to Missouri

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	17.50-19.13	Épico	Growth of the Dunson empire: Dunson sueña con un rancho.	I	Orquesta	<i>p</i>
2	23.39- 24.06	Comedia	Round up: marcando el ganado.	I	Orquesta	<i>p</i>
3	35.48-37.30	Épico	On to Missouri: Comienza el viaje.	I	Orquesta Coro	<i>f</i>
4	40.31-41.56	Épico	The drive moves North: continúa el camino.	I	Orquesta	<i>f</i>
5	42.27-43.29	Épico	The drive moves North: continúa el camino.	I	Orquesta Coro	<i>f</i>
6	44.19-44.50	Épico	The Brazos trail: continúa el camino.	I	Orquesta Coro	<i>mp</i>
7	56.37-57.16	Épico	Thunder on the trail: el viaje continúa pese a la tormenta.	I	Orquesta	<i>f</i>
8	1.18.57-1.20.00	Épico	Dunson swears vengeance: se van sin Dunson.	I	Orquesta	<i>p</i>
9	1.52.40-1.54.21	Épico	A big day on Abilene: llegada a Abilene.	I	Orquesta Acordeón Banjo	<i>p</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	12.25-15.29	Épico	Birth of Red River: Dunson empieza a soñar con su futuro.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I	48.25-51.13	Épico	Stampede: consiguen controlar al ganado.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I I	1.06.28-1.07.49	Épico	Red River ahead: llegan al río Rojo.	I	Orquesta	<i>f</i>
I V	1.09.06-1.11.13	Épico	Red River crossing: cruzan el ganado.	I	Orquesta Banjo	<i>f</i>

					Acordeón	
V	1.48.25-1.50.25	Épico	A Jyeous meeting: encuentran el ferrocarril. Abilene está cerca.	I	Orquesta Coro	<i>P</i> <i>f</i>
V I	1.51.01-1.52.40	Épico	Approach to Abilene: llegada a Abilene.	I	Orquesta	<i>f</i>
V I I	1.55.52-1.56.54	Épico	The spectre closes in: el ganado sigue entrando en Abilene.		Orquesta Coro	<i>f</i>

Fotogramas



Tema romántico de Dunson

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.58-05.52	Romántico	Dunson heads South: Dunson decide separarse de la caravana e ir hacia el sur, dejando allí a una mujer.	I	Orquesta Cuerdas	<i>p</i>
2	1.43.10-1.43.27	Melanc.	Out of the past: Dunson descubre el brazaete en el brazo de Tess.	I	Violín	<i>p</i>

Temas en los que aparece insertado

I	07.55-09.21	Triste	The red menace: Dunson encuentra el brazaete en el brazo del indio.	I	Violín	<i>p</i>
I I	1.44.26-1.45.58	Melanc.	Out of the past: Dunson recuerda el amor que dejó atrás: "Como si tuvieras cuchillos clavados...". El quería tener un hijo que continuará lo que ha construido. Y ahora Matt...	I	Violín	<i>p</i>
I I I	1.47.11-1.48.25	Melanc.	Memory of love: Tess pide a Dunson que recuerde lo que sintió aquella chica cuando la abandonó.	I	Cuerdas	<i>p</i>

Fotogramas






Tema oscuro de Dunson


	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
Temas en los que aparece insertado						
I	54.57-55.13	Tensión	Latimer burial: Dunson amenaza a Kinnely con el látigo.	I	Orquesta	<i>f</i>
I	1.15.35-1.16.33	Tensión	Cottonwood justice: Dunson amenaza con colgar a Cherry y Teller.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I I	1.23.38-1.25.20	Tensión	In wait: Matt no puede dormir. Está alerta y asustando. Cree que Dunson le acecha.	I	Orquesta	<i>p</i>
I V	1.41.13-1.42.02	Tensión	The spectre takes form: Dunson se acerca.	I	Orquesta	<i>p</i>
V	1.44.26-1.45.58	Tensión	Out of the past: Tess le pregunta porque quiere matar a Matt.	I	Orquesta	<i>p</i>
V I	1.47.11-1.48.25	Tensión	Memory of love: Dunson no quiere que Tess vaya con él. Acepta a regañadientes.	I	Orquesta	<i>p</i>
V I I	1.55.52-1.56.54	Tensión	The spectre closes In: Dunson llega a Abilene.	I	Orquesta	<i>p</i>
V I I I	1.57.35-2.00.04	Tensión	A message for Matt: el señor Melville advierte a Matt sobre Dunson.	I	Orquesta	<i>p</i>
I X	2.00.55-2.04.16	Tensión	The challenge: planos de Dunson	I	Orquesta Armónica	<i>p</i>
Fotogramas						




ÉNFAISIS EMOCIONAL

<p>Dunson encuentra el brazalete en el brazo del indio. El tema que escuchamos cuando se despidió de la mujer, aparece mediante un solo de violín en tono menor. Se arrepiente de haberla dejado atrás.</p>		
<p>Tras en entierro de Dan, Dunson le dice a Matt que compre unos zapatos rojos a su mujer. Los violines recuerdan el amor del fallecido por su esposa.</p>		
<p>Matt se sitúa frente a Dunson. Es la primera vez que le planta cara. Las cuerdas en tono menor dejan ver la decepción de Dunson, que se consideraba un hijo.</p>		




MICKEY MOUSING

<p>Lucha de Dunson con el indio en el agua. -Arpeggios de arpa -Percusión y metal: marcan los golpes.</p>		
---	--	--


ÉNFAISIS EN LA CÁMARA


<p>Unos acordes <i>in crescendo</i> del motivo de Dunson dentro del tema “In wait”, acompañan el movimiento de cámara que nos lleva hasta un primer plano de Mat que, asustando en plena noche, piensa en el juramento de Dunson.</p>	
---	--

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

<p>El tema “Settle down” acompaña el camino de los protagonistas, mientras vemos avanzar el carro por diferentes lugares, con el texto sobreexpuesto del diario.</p>	
<p>El tema “Growth of the Dunson empire” une el salto de diez años que separa el sueño de Dunson de la realidad cumplida.</p>	
<p>La velocidad del tema “Suspense at down” se va incrementando a la vez que se suceden primeros planos de los componentes del grupo dando gritos de alegría. Comienza el viaje.</p>	

SILENCIO

<p>Diálogos y momentos importantes Una decisión importante de cara al futuro. Los años han pasado. El sueño no se ha cumplido. Tienen ganado, pero necesitan hombres. Discuten qué hacer. Aparecen Diego y Cherry Valance. Ya pueden seguir adelante.</p>	
---	--




<p>Dunson sigue recolectando hombres para el viaje. No cede en su empeño de conseguir su sueño.</p>	
---	--

<p>Tensión El silencio incrementa la tensión en el inicio del duelo final entre Dunson y Matt.</p>	
---	--

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

<p>Interrupciones:</p>	<p>Frases importantes de los diálogos: -“¿Es verdad que nos abandonas, Dunson?”. -“¡El río Rojo!” -“Dime porque hizo eso, Cherry” -“Por Favor, realmente tengo que hablar contigo”...</p>
<p>Volumen:</p>	<p>No significativo.</p>

RUIDOS

<p>Animales: grillos, ranas, lechuzas, coyotes y otro tipo de aves. -Varios instrumentos.</p>	
<p>Llamadas animales de los indios.</p>	
<p>Agua: pelea de Dunson y el indio. -Arpegio de arpa.</p>	

<p>Tormenta. -Percusión, metal, cuerdas.</p>	
--	--

ANÁLISIS

Tiempo	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-00.58 (58)	épico	Settle down: créditos iniciales	I	O	Coro y orquesta.
00.58-02.04 (66)	Épico	Dunson heads South: introducción. Dunson abandona la caravana.	I	O	Acordes de “Oh Susanna!”.
02.04-03.05 (61)		Silencio: Dunson explica sus intenciones de dirigirse al sur.			
03.05-05.52 (167)	Romántico	Dunson heads South: Dunson deja a la chica y se va al sur. Dunson y Groot llegan al río Rojo.	I	O	Cuerdas. Percusión cuando Dunson, pensando en los indios, le dice: “Es demasiado peligroso para una chica”. Coro cuando se va.
05.52-06.38 (46)	Tensión	Red River camp: los indios han incendiado la carretera.	I	O	Percusión en alusión a los indios.
06.38-07.53 (75)	Tensión	Silencio: los indios acechan haciendo ruidos de animales.	I	O	
07.55-09.21 (86)	Tensión Triste	The red menace: lucha de Dunson y el indio en el agua. El indio lleva la pulsera que le regaló a la chica. Señal de que ha muerto.	I	O	Arpegio arpa. Violonchelo en recuerdo de la chica fallecida.
09.21-09.53 (32)	Tensión	Silencio: suenan grillos y ranas. Los indios acechan de nuevo haciendo ruidos animales.			
09.53-10.50 (57)	Misterio	The lone survivor: encuentran a Matt. Interrupción: segundo tortazo “no confíes en nadie hasta que no lo conozcas bien”	I	O	La percusión indica que el chico ha tenido algún problema con los indios.
10.50-11.04 (14)		Silencio			
11.04-12.05 (61)	Misterio	The lone survivor: se llevan a Matt con ellos.	I	O	<i>Tutti.</i> Están en camino.
12.05-12.25 (20)		Silencio			
12.25-15.29 (184)	Épico	Birth of Red River: cruzan el río Rojo. Dunson habla de la nueva vida en aquel lugar. Aparecen dos forasteros mexicanos.	I	O	Orquesta. <i>Tutti.</i>
15.29-16.56 (87)	Tensión	Silencio: discusión por la tierra.			
16.56-17.50	Triste	Mexican burial: muerte del	I	O	Aire mexicano. La


(29)		mexicano.			percusión indica peligro.
17.25-17.50 (25)	Muerte	Oh bury me no in the lone prairie: dentro del tema anterior. Entierro.	I	O	Cuerdas.
17.50-19.00 (70)	Épico	Growth of the Dunson empire: Dunson vuelve a soñar con su rancho.	I	O	
19.00-19.13 (13)	Muerte	Oh bury me no in the lone prairie: dentro del tema anterior. Pasan por una pradera con cruces en el suelo.	I	P	
19.13-23.39 (266)		Silencio: han pasado los años y el sueño nos e ha cumplido.			
23.39- 24.06 (27)	Comedia	Round up: Marcan el ganado.	I	O	
24.06-30.19 (373)	Tensión	Silencio: discusión sobre lo que van a hacer. Trato con Diego y Cherry Valance.			
30.19-32.13 (114)	Ocio	Saloon: los chicos se entretienen. Interrupción: entra Dunson.	D	P	Guitarra, armónica, arpa de boca y voz
32.13-34.32 (139)		Silencio: Dunson explica sus planes y algunos se ofrecen a ayudarle.			
34.32-35.48 (76)	Tensión Épico	Suspense at down: esperan la salida del sol para emprender el camino.	I	O	Orquesta <i>in crescendo</i> .
35.48-37.30 (102)	Épico	On to Missouri: empieza la aventura.	I	O	Orquesta y coro.
37.30-38.42 (72)	Tranquilo	Camp: en el campamento por la noche.	I	O	Coro
38.42-40.31 (109)	Tensión	Silencio: hablan de la posibilidad de ir a Kansas. Dunson quiere ir a Missouri.			
40.31-41.56 (85)	Épico	The drive moves North: Manuscrito. Continúa el camino.	I	O	Orquesta y coro.
41.56-42.27 (31)	Comedia	Silencio: Groot y su dentadura			
42.27-43.29 (62)	Épico	The drive moves North.	I	O	Orquesta, coro
43.29- 44.19 (50)	Tensión	Silencio: Dunson no quiere parar a beber.			
44.19-44.50 (31)	Épico	The Brazos trail: continúa el camino.	I	O	Coro tarareando.
44.50-45.06 (16)		Silencio.			
45.06-45.25 (19)	Ocio	I ride an old paint: Dan canta al ganado por la noche.	D	P	Voz.
45.25-46.37 (72)		Silencio: grillos, coyote, vacas			
46.37-46.42 (5)	Ocio	I ride an old paint: Dan continua con su canción.	D	P	Voz.
46.42-48.25 (103)	Tensión	Silencio: grillos, vacas, coyotes, cacharos. Hablan sobre una posible estampida.			
48.25-51.13 (168)	Tensión	Stampede: estampida. On to Missouri: consiguen controlarla.	I	O	Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i>

51.13-51.49 (36)	Muerte	The missing cowboy: cientos de reses muertas...	I	P	Trompeta y campanas en alusión a la muerte.
51.49-53.50 (121)	Triste	The missing cowboy: y Dan también...	I	O	
53.50-54.25 (35)	Muerte	Latimer burial: entierro de Dan	I	P	
54.25-54.40 (15)	Tensión	Latimer burial: Dunson azote a Bunk Kinelly.	I	O	
54.40-54.57 (17)	Tensión	Silencio: Dunson amenaza a Kinelly.			
54.57-55.13 (16)	Tensión	Latimer burial: Matt dispara a Kinelly.	I	O	
55.13-56.37 (84)	Tensión	Silencio: todos contra Dunson.			
56.37-57.16 (39)	Tensión	Thunder on the trail: On to Missouri: el viaje continúa pese a la tormenta.	I	O	Orquesta.
57.16-58.43 (87)	Tensión	Silencio: por la noche sigue la tormenta.			
58.43-59.32 (49)	Muerte	Bury me no in the lone prairie: se acerca un moribundo a caballo.	I	P	
59.32-1.06.28 (416)	Tensión	Silencio: Sutter. Les cuenta su historia. Dunson mata a uno de sus hombres.			
1.06.28-1.07.49 (81)	Épico	Red River ahead: On to Missouri y Settle Down: llegan al río Rojo. Interrupción 2sg: “¡Hemos llegado a Río Rojo!”.	I	O	Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i>
1.07.49-1.09.06 (77)		Silencio: tantean el terreno para vadear el río.			
1.09.06-1.11.13 (127)	Épico	Red River Crossing: cruzan el ganado.	I	O	Banjo, acordeón... orquesta <i>tutti</i> . Las cuerdas tocan los acordes de Settle down. Están cumpliendo el sueño.
1.11.13-1.12.42 (89)		Camp: Settle Down.	I	O	Banjo, armónica, arpa de boca
1.12.42-1.15.35 (173)	Tensión	Silencio: Dunson amenaza a Cherry y a Teeler.			
1.15.35-1.16.33 (58)	Tensión	Cottonwood justice: todos contra Dunson. Interrupción: tortazo de Matt a Teeler que iba a matar a Dunson.	I	O	Primera aparición del tema oscuro de Dunson. Orquesta.
1.16.33-1.18.57 (144)	Tensión	Silencio: Matt toma el mando. Abandonan a Dunson.			
1.18.57-1.20.00 (63)	Tensión	Dunson swears vengeance: se van sin Dunson.	I	O	Orquesta “On to Missouri”.
1.20.00-1.22.37 (157)		Silencio: Hablan sobre Dunson			
1.22.37-1.23.20 (43)	Tensión	Comanche arrows: encuentran una flecha comanche.	I	O	

1.23.20-1.23.38 (18)		Silencio			
1.23.38-1.25.20 (102)	Tensión	In wait: Matt no puede dormir.			El miedo de Matt se refleja en el tema de Dunson.
1.25.20-1.29.39 (259)		Silencio: llegan a un fuerte. Los indios acechan por los alrededores.			
1.29.39-1.31.59 (140)	Tensión Acción	Fight for Life: ataque indio. Matt le saca la flecha a Tess.	I	O	“Settle down” cuando Matt saca la flecha. En el futuro, ella será la responsable de su reconciliación con Dunson.
1.31.59-1.33.15 (76)	Romántico	Silencio: cura a la chica.			
1.33.15-1.34.56 (101)	Ocio	Party: Tess y Cherry. Interrupción 2sg: Tess pregunta por la historia de Matt.	D	P	Acordeón, violín, banjo
1.34.56-1.36.04 (68)	Tensión	Vigil in the night: Matt de guardia por la noche.	I	O	Cuerdas
1.36.04-1.36.40 (36)	Ocio	Party: dentro de la tienda, no vemos a los músicos pero sabemos que son los mismos de antes. Tess e dice a Groot que quiere hablar con Matt.	D	P	Acordeón, violín, banjo
1.36.40-1.38.02 (82)	Romántico	Silencio: grillos, ranas. Tess llega buscando a Matt.			
1.38.02-1.38.14 (12)	Ocio	Settle down: un hombre pasa silbando a caballo.	D	O	Silbido
1.38.14-1.40.04 (110)	Romántico	Foggy night surrender: Matt y Tess.	I	O	Solo violín en los momentos más románticos. “Settle down” en el beso vuelve a señalar a Tess como al salvadora.
1.40.04-1.41.13 (69)	Tensión	Silencio: Deciden irse ante la subida del río.			
1.41.13-1.42.02 (49)	Tensión	The spectre takes form: Dunson llega al fuerte. Tess prepara café.	I	O	
1.42.02-1.43.10 (68)		Silencio: Tess y Dunson.			
1.43.10-1.43.27 (17)	Tensión Melanc.	Out of the past: Dunson ve el brazalete el brazo de Tess.	I	O	
1.43.27-1.44.26 (59)		Silencio: siguen hablando			
1.44.26-1.45.58 (92)	Melanc.	Out of the past: Dunson recuerda el amor que dejó atrás debido a la historia de Tess.	I	O	Tema romántico de Dunson en las cuerdas, recordando a su amor.
1.45.58-1.47.11 (73)	Tensión	Silencio: Dunson le propone un trato: si ella tiene un hijo con él, él le dará todo lo que ha conseguido. Ella acepta si él reniega de sus planes contra Matt.			
1.47.11-1.48.25 (74)	Melanc.	Memory of love: Tess pide a Dunson que recuerde cuando se enamoró de aquella chica. Tess quiere ir con Dunson.	I	O	El tema romántico de Dunson relaciona su situación con la de Tess y Matt.

					“Settle down” la vuelve a señalar como mediadora. Los acordes del tema oscuro de Dunson al salir indican que no está arrepentido.
1.48.25-1.50.25 (52)	Épico	A Joyous Meeting: continúan el viaje hacia Abilene. Encuentran el ferrocarril. Interrupción: no reconocen el ruido del ferrocarril.	I	O	
1.50.25-1.51.01 (36)		Silencio: preguntan al maquinista por Abilene.			
1.51.01-1.52.40 (99)	Épico	Approach to Abilene: llegada a Abilene.	I	O	“On to Missouri”. Orquesta y coro.
1.52.40-1.54.21 (101)	Épico	A big day of Abilene: entran en Abilene.	I	O	Orquesta, coro. Banjo, acordeón.
1.54.21-1.55.52 (91)		Silencio: trato con el señor Melville.			
1.55.52-1.56.54 (62)	Tensión Épico	The spectre closes in: Dunson llega a Abilene. El Ganado continúa entrando en la ciudad.	I	O	El tema oscuro de Dunson, con viento metal y percusión, indica el peligro que se acerca. Orquesta “On to Missouri”. Los hombres de Matt son ajenos al peligro.
1.56.54-1.57.35 (41)		Silencio			
1.57.35-2.00.04 (149)	Tensión	A message for Matt: el señor Melville advierte a Matt sobre Dunson. Dice a sus hombres que le cuiden. Matt encuentra a Tess en su habitación.	I	O	“Settle down” en las cuerdas. Solo violín cuando Matt se acerca a besarle.
2.00.04-2.00.55 (51)	Tensión	Silencio: vigilan el ganado.			
2.00.55-2.04.16 (201)	Tensión Acción	The challenge: duelo entre Dunson y Matt.	I	O	Orquesta. Alternancia de “Settle down” y tema oscuro de Dunson. Incremento de volumen y velocidad.
2.04.16-2.05.02 (46)	Tensión	Silencio: duelo, pelea.			
2.05.02-2.07.20 (138)	Tensión	The new brand: pelea. Tess los amenaza con una pistola. Reconciliación. Créditos finales.	I	O	Orquesta, con las cuerdas como protagonistas. “Settle down”. Sherzo en la conversación final de Dunson y Matt. Orquesta y coro. <i>Tutti, fortissimo.</i>

CANADIAN PACIFIC (EDWIN L. MARIN, 1949)

<p>SINOPSIS:</p> <p>Tras encontrar un paso para el Canadian Pacific a través de las Rocosas, Tom Andrews planea casarse con su prometida, Cecille. Pero la amenaza de indios y comerciantes contra el ferrocarril, le impide dejar el trabajo, para solucionar los conflictos.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	Edwin L. Marin.	
Productora:	Nat Holt Productions.	
Distribuidora:	20 th Century Fox.	
Productor:	Nat Holt. Harry Howard	
Guion:	Kenneth Gamet Jack DeWitt Historia: Jack DeWitt	
Fotografía:	Fred Jackman Jr	
Dirección de arte:	Ernst Fegte	
Vestuario:	Earl Moser	
Sonido:	William H. Lynch	
Efectos especiales:	-	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista:	-	
-Director:	Dimitri Tiomkin.	
-Editor:	-	
-Coros	-	
-Orquestación:	Paul Marquardt Herbert Taylor	
-Cantante:	-	
Reparto:	Randolph Scott Jane Wyatt J. Carrol Naish Victor Jory Nancy Olson Robert Barrat Walter Sande Don Haggerty Grandon Rhodes Mary Kent John Parrish John Hamilton Dick Wessel Howard Negley	Tom Andrews Dr. Edith Cabot Dynamite Dawson Dirk Rourke Cecille Gautier Cornelius Van Horne Mike Brannigan Cagle Dr. Mason Mrs. Gautier Mr. Gautier Pere Lacombe Bailey Mallis

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Canadian Pacific</i> 94.46min 3.327sg	58.51% 55.27min 3.564sg	41.49% 39.19min 2.359sg	8.52% 3.21min 201sg	-	91.48% 35.38min 2.158sg	0.64% 0.15min 15sg	1.27% 0.30min 30sg
1ª mitad 66.28min 3.988sg	61.53%	38.47%	-	-	100%	1.57%	-
2ª mitad 72.16min 4.336sg	56.17%	43.83%	14.33%	-	85.67%	-	2.14%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (99.26%)		Música preexistente (0.64%)
-Main title -Crisis -Canadian Rockies -Boy and girl I / II -Anger Cecille -Dynamite on wagon -Indian encampment -Winter and spring -Tom loves Edith -Tom-Tom -Cecille to rescue -Dynamite disappointed Tom -Cecille still rides -Piano bar	-Now you look like a man -Petit Cecille -Cecille last ride -Tom decides -Preparing for indian attack -Indian night attack -Hospital wagon -The burning tree -Train rescue -Accordion -Pace with indians -Tom and Cecille -End credits	-The maple leaf forever (Alexander Muir)

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (8.52%)	Música incidental(91.48%)	
-Tom-Tom -Piano bar -Accordion	-Main Title -Crisis -Canadian Rockies -Boy and girl I / II -Anger Cecille -Dynamite on wagon -Indian encampment -Winter and spring -Tom loves Edith -Tom-Tom -Cecille to rescue -Dynamite disappointed Tom -Cecille still rides -Piano bar	-Now you look like a man -Petit Cecille -Cecille last ride -Tom decides -Preparing for indian attack -Indian night attack -Hospital wagon -The burning tree -Train rescue -Accordion -Pace with indians -Tom and Cecille -End credits

TEMAS Y MOTIVOS

Tema principal

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.00-1.38	Épico	Créditos iniciales.	I	Orquesta	<i>f</i>
2	18.44-20.22	Romántico	Tom regresa a casa y se reencuentra con su mujer en medio del paisaje.	I	Orquesta Cuerdas	<i>f</i>
3	20.32-22.06	Romántico	Tom y Cecille en la habitación. Dentro de poco se casarán.	I	Orquesta Cuerdas	<i>p</i>
4	29.22-31.17	Romántico Tensión	El sacerdote entrega a Tom el pañuelo de Cecille. Cecille se enfada con Tom porque quiere volver al ferrocarril.	I	Cuerdas Orquesta	<i>mp</i> <i>f</i>
5	1.33.45-1.34.37	Romántico	Tom elige a Cecille.	I	Orquesta	<i>f</i>

Temas en los que aparece insertado

I	1.05.14-1.07.16	Tensión Romántico	Cecille to rescue: Cecille quiere a ayudar a Tom, aun sabiendo que está con otra mujer.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I	1.10.27-1.10.57	Tensión Romántico	Cecille still rides: Cecille cabalga hacia el ferrocarril.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I I	1.14.23-1.14.45	Tensión Romántico	Petit Cecille: Cecille continúa su carrera para salvar a Tom.	I	Orquesta	<i>f</i>
I V	1.18.16-1.22.00	Romántico	Preparing for indian attack: Tom le dice a Cecille que es una mujer muy valiente.	I	Orquesta	<i>f</i>

Fotogramas



ÉNFASIS EMOCIONAL

Cecille se enfada porque Tom quiere regresar al ferrocarril. Ella no le esperará más. La escena romántica se torna tensa y la música se acelera, como el corazón roto de la chica.



Cecille decide ayudar a Tom a pesar de saber que está con otra mujer. Ella se apoya en el resquicio de la puerta y piensa. La música se acelera, como lo hacen su corazón y sus sentimientos. Nada importa, solo quiere salvar a Tom. La música actúa de la misma forma que en la escena anteriormente comentada.



MICKEY MOUSING

Los indios comienzan su ataque nocturno lanzando flechas al ferrocarril.
- Viento metal, cuerdas.



ÉNFASIS EN LA CÁMARA

No significativo.

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN



En varias ocasiones, la sirena del ferrocarril funciona como transición entre escenas.



SILENCIO

Reunión sobre el ferrocarril y pelea entre Tom y Rourke. El silencio incrementa la tensión, que viene de la escena anterior, en la que Cecille confiesa a Tom que Rourke le sigue molestando; y concluye en la siguiente, donde el sacerdote conversa con Tom.




<p>Las obras del ferrocarril eran peligrosas. Muchos trabajadores morían durante la construcción de las vías. El director ha intentado dar realismo al momento, y el silencio contribuye a ello.</p>		
<p>Durante un silencio de casi diecisiete minutos, tienen lugar varios de los acontecimientos clave del argumento: Tom sale malparado de un ataque con la dinamita, Edith le salva la vida -lo cual cambiará la relación entre ambos-, Cecille perdona a Tom y contribuye a la causa del ferrocarril.</p>		

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

<p>Interrupciones</p>	<p>En el <i>saloon</i> se suceden varias interrupciones en las que el pianista deja de tocar: cuando el camarero saca su fusil o cuando entra Tom.</p>
<p>Volumen</p>	<p>Predominio de los matices fuertes.</p>

RUIDO

<p>Al ser el ferrocarril el principal protagonista de la historia, tanto la sirena como el traqueteo del mismo tienen una presencia importante. Sin embargo, dentro de la música, ni uno ni otro ruido son parte significativa.</p>		
---	--	--

ANÁLISIS


Tiempo	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-01.38 (98)	Épico	Main title: créditos iniciales.	I	O	Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i>
01.38-02.52 (74)	Épico	Silencio: introducción. Historia del Canadian Pacific.			
02.52-03.10 (18)	Tensión	Crisis: introducción. Abandono del trabajo en la construcción del ferrocarril.	I	O	
03.10-03.25 (15)	Solemne	The maple leaf forever: el gobierno discute sobre el asunto del ferrocarril.	I	P	
03.25-05.37 (132)	Solemne	Silencio: discurso de Cornelius Van Horne.			
05.37-10.03 (266)	Épico	Canadian Rockies: Tom Andrews explora las montañas	I	O	Orquesta. Arpeggios arpa para el

		rocosas del Canadá en busca de un paso para el ferrocarril.			agua. Percusión advierte sobre el peligro de los indios.
10.03-18.44 (521)	Tensión	Silencio: Tom llega a las obras del ferrocarril y golpea a un hombre. Tom entrega el mapa del paso descubierto a Van Horn. Entra la doctora Edith Cabot. Trabajadores.			
18.44-20.22 (98)	Romántico	Boy and girl: Tom regresa a casa. Encuentro con Cecille.	I	O	Violines cuando Cecille sube al caballo con Tom.
20.22-20.32 (10)	Alegre	Silencio: Recibimiento de Mrs. Gautier.			
20.32-22.06 (94)	Romántico	Boy and girl II: Tom y Cecille en la habitación.	I	O	Solo violin en el momento más romántico.
22.06-29.22 (436)	Tensión	Silencio: Tom se dirige a la reunion de Rourke en contra del ferrocarril. Pelea. Conversación de Tom y el sacerdote.			
29.22-31.17 (115)	Romántico Tensión	Anger Cecille: Cecille se enfada con Tom porque vuelve al ferrocarril.	I	O	La música se acelera cuando Cecille se enfada.
31.17-31.55 (38)		Silencio: los indios observan los trabajos del ferrocarril.			
31.55-32.57 (62)	Tensión	Dynamite on wagon: Dinamita se ha dado cuenta de que los indios le están robando.	I	O	
32.57-38.15 (318)	Tensión	Silencio: incidentes en la obras del ferrocarril. Segundo desencuentro entre Tom y Edith. Tom habla con Dinamita sobre el robo de los indios.			
38.15-41.25 (190)	Tensión	Indian encampment: Tom arregla el malentendido de la dinamita con los indios. Han sido engañados.	I	O	Música indios: percusión, flauta y motivos de dos notas descendentes con viento metal.
41.25-58.06 (1001)	Tensión	Silencio: vuelan en carro de la dinamita y Tom sale herido. Edith se ofrece para una transfusion de sangre. Reunión sobre el ferrocarril en casa de los Gautier. Cecille apoya el ferrocarril. No cree que Tom haya muerto. Tom sigue en el hospital. Va mejorando. Cecille llega al hospital. Quiere ayudar a Tom. Dinamita le aconseja volver y averiguar lo que pueda. Alguien ha saboteado las vías y casi no tienen materiales.			

		Tom se entera de que Edith le salvo la vida y le donó su sangre.			
58.06-58.54 (48)	Romántico	Winter and Spring: secuencia de montaje paisajes nevados. Tom mejora durante el invierno.	I	O	El solo de violín final indica los sentimientos de Tom.
58.54-59.46 (52)	Tranquilo	Silencio: Tom y Van Horn hablan sobre la situación del ferrocarril. Entra Edith.			
59.46-1.01.35 (109)	Romántico	Tom loves Edith: beso. Edith no deja que Tom vaya a las obras del ferrocarril.	I	O	
1.01.35-1.02.51 (76)	Romántico Tensión	Silencio: Tom se ha colado en el vagón hospital. Reunión de Rourke y los indios. Quieren impedir que el ferrocarril pase por sus tierras.			
1.02.51-1.04.10 (79)	Tensión	Tom-Tom: uno de los indios toca un tambor.	D	O	
1.04.10-1.05.14 (64)	Tensión	Silencio: Mr. Gautier obliga a Cecille a apoyar el plan de Rourke de destruir el ferrocarril.			
1.05.14-1.07.16 (122)	Tensión	Cecille to rescue: Cecille decide ir a avisar a Tom de los planes de Rourke.	I	O	El tema principal indica el amor de Cecille.
1.07.16-1.09.53 (157)	Tensión	Silencio: Tom intenta calmar a los trabajadores. No han cobrado y no quieren continuar.			
1.09.53-1.10.27 (34)	Tensión	Dynamite disappointed in Tom: Dinamita no está de acuerdo con Tom.	I	O	
1.10.27-1.10.57 (30)	Tensión	Cecille still rides: Cecille cabalga hacia el ferrocarril.	I	O	La velocidad transmite urgencia. La percusión indica que los indios están cerca.
1.10.57-1.11.07 (10)	Anemp.	Piano bar: los hombres de Rourke en el saloon.	D	O	
1.11.07-1.11.15 (8)	Tensión	Silencio: interrupción del camarero.			
1.11.15-1.11.35 (20)	Anemp.	Piano bar: se inicia una disputa.	D	O	
1.11.35-1.11.54 (19)	Tensión	Silencio: el camarero arregla la situación con su rifle.			
1.11.54-1.12.00 (6)	Ocio	Piano bar: la vida sigue en el saloon.	D	O	
1.12.00-1.12.36 (36)	Tensión	Now you look like a man: Tom agarra sus pistolas y sigue a Edith al saloon.	I	O	Orquesta
1.12.36-1.12.55 (19)	Anemp.	Piano bar: Edith entra en el saloon preguntando por los heridos del tiroteo.	D	O	
1.12.55-1.14.23 (88)	Tensión	Silencio: Tom dispara al camarero amenaza al resto de hombres.			
1.14.23-1.14.45 (22)	Tensión	Petit Cecille: Cecille continúa su carrera. Por el camino va encontrando grupos de indios.	I	O	
1.14.45-1.17.23 (158)	Tensión	Silencio: Tom convence a los trabajadores para que continúen.			
1.17.23-1.18.16	Tensión	Cecille last ride/ Tom decides:	I	O	Orquesta

(53)		llega Cecille. Los indios se acercan. Tom pone en marcha a los hombres.			
1.18.16-1.22.00 (224)	Tensión Acción	Preparing for indian attack: los indios cada vez están más cerca. Los hombres del ferrocarril se preparan. Ataque indio.	I	O	En la alternancia de temas predomina el de los indios.
1.22.00-1.23.22 (82)	Tensión	Tom-Tom: Dinamita engaña a los indios con dinamita, diciéndoles que es tabaco.	D	O	
1.23.22-1.24.14 (52)	Tensión	Silencio: mientras, en el ferrocarril...			
1.24.14-1.25.10 (56)	Tensión Acción	Indian night attack: los indios vuelven al ataque.	I	O	
1.25.10-1.25.17 (7)	Tensión	Silencio: Edith quiere curar un indio, pero tenía un cuchillo en la mano.			
1.25.17-1.26.32 (75)	Tensión	Hospital wagon: el padre de Cecille está herido. Avisa a Tom de que son demasiados indios para combatirlos.	I	O	
1.26.32-1.27.19 (47)	Tensión Acción	Silencio: ataque.			
1.27.19-1.28.01 (42)	Tensión	Tom-Tom: continúa el ataque.	D	O	
1.28.01-1.31.46 (225)	Tensión Acción	The Burning Tree / Train Rescue: continúa el ataque. Muerte de Rourke. El ferrocarril salva a sus hombres.	I	O	Orquesta.
1.31.46-1.32.12 (26)	Tranquilo	Silencio: todo ha acabado bien.			
1.32.12-1.32.40 (28)	Alegre	Accordion: Van Horn reparte los sueldos a los trabajadores.	D	O	
1.32.40-1.33.02 (22)	Tensión	Peace with indians: los indios se acercan	I	O	Percusión, viento metal.
1.33.02-1.33.45 (43)	Tranquilo	Silencio: firman la paz con los indios.			
1.33.45-1.34.37 (52)	Romántico	Tom and Cecille: finalmente, Tom elige a Cecille.	I	O	Orquesta. Tema principal como triunfo del amor.
1.34.37-1.34.46 (9)	Épico	End credits: créditos finales.	I	O	Orquesta

DAKOTA LIL (DAKOTA LIL, 1950)

<p>SINOPSIS:</p> <p>Un agente debe ganarse la confianza de Dakota Lil, uan experta falsificadora camuflada de bailarina de <i>saloon</i>, para cazar a una banda de asaltadores de trenes.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	Lesley Selander.	
Productora:	Edward L. Alperson Productions	
Distribuidora:	Twentieth Century Fox Film Corporation	
Productor:	Jack Jungmeyer. Edward. L. Alperson	
Guion:	Maurice Geraghty Historia: Frank Gruber	
Fotografía:	Jack Greenhalgh	
Dirección de arte:	Boris Leven	
Vestuario:	Norma Koch	
Sonido:	Francis J. Scheid Howard Wilson Frank T. Dyke	
Efectos especiales:	-	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista:	Maurice Geraghty	
-Editor:	-	
-Orquestación:	Paul Marquardt Herbert Taylor	
-Cantantes:	Annita Ellis (doblaje de Marie Windsor) ²	
-Músicos:		
Reparto:	George Montgomery Rod Cameron Marie Windson John Emery Wallace Ford Jack Lambert Larry Jones Marion Martin	Tom Horn Harve Logan Dakota Lil Vincent Carter Dummy Sheriff Cantante Rubia

² En una entrevista, Marie Windsor declaró que fue Marni Nilson quien le dobló en las canciones. Sin embargo, en un documento de Alperson Company en 20th Century Fox Records, del Departamento Legal de en UCLA Arts-Special Colletion Library, indica que fue Annita Ellis. En *Afi: American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films 1941-1950 Indexes*, University of California Press, Clos Ángeles, 1999, pp. 529-530.

	James Flavin Walter Sande Lillian Bronson Kenneth MacDonald Clancy Cooper Bill Perrott Alberto Morín J. Farrel MacDonald	Jefe Servicio Secreto Butch Cassidy Mujer del Sheriff Fletch Camarero Cashier Capitán de los Rurales Ellis
--	---	---

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Dakota Lil</i> 84.02min 5.042sg	39.07% 32.50min 1.970sg	60.93% 51.12min 3.072sg	28.09% 14.23min 863sg	-	71.91% 36.49min 2.209sg	9.99% 5.07min 307sg	-
1ª mitad 66.28min 3.988sg	46.03%	53.27%	55.65%	-	43.35%	16.38%	-
2ª mitad 72.16min 4.336sg	30.54%	69.46%	4.53%	-	95.47%	4.53%	-

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (90.01%)	Música preexistente (9.99%)
-Ectasy (arreglo de Raoul Kraushaar e Irwin Coster) -Matamoros -Main title -Secret service documents -Hold up -Right here -La cantadas -Tom is straded -The londadly -Carter follow Tom -Tom socks carter -Hideout -The poker chips	-The cabin -Fooling the guard -Tom´s surprises -Tom loses the key -Carter makes a discovery -Tom escapes -Dead man in the alley -Carter is muredered -Lil changes her Course -Logan is in on Secret -Tom follows -Money -I Change my mind -Logan on the kill -Logan on the kill II -End title
	-Fantasie-inpromptu, opus 66 (Chopin) -Polonaise in A Flat, opus 53 (Chopin) -Prelude, opus 28, No 4 (Chopin) -Etude, opus 10, No 4 (Chopin) -Up in a balloon (H. B. Farnie)

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (28.09%)	Música incidental (71.91%)
-Up in a Balloon (H. B. Farnie) -Ectasy -Matamoros -Fantasie-inpromptu, opus 66 (Chopin) -Polonaise in A Flat, opus 53 (Chopin) -Prelude, opus 28, No 4 (Chopin) -Etude, opus 10, No 4 (Chopin) -Old than tucker (Dan Emmet)	-Matamoros -Main title -Secret service documents -Hold up -Right here -La cantadas -Tom is straded -The londadly -Carter follow Tom
	-Tom loses the key -Carter makes a discovery -Tom escapes -Dead man in the alley -Carter is muredered -Lil changes her course -Logan is in on secret -Tom follows

	-Tom socks Carter -Hideout -The poker chips -The cabin -Fooling the guard -Tom´s surprises	-Money -I Change my mind -Logan on the kill -Logan on the kill II -End title
--	---	--

TEMA Y MOTIVOS

Matamoros

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.00-01.14	Alegre	Main title: créditos iniciales.	I	Orquesta Piano	<i>ff</i>
2	07.38-10.22	Seductor	Dakota Lil canta en una cantina, acompañada al piano por Vincent.	D	Piano Voz	<i>p</i> <i>f</i>
3	1.23.27-1.24.02	Alegre Romántico	End title: Lil y Tom se van. Comenzarán una vida juntos.	I	Orquesta	<i>f</i> <i>ff</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	14.46-15.23	Tensión	Tom is straded: Tom ayuda a escapar a Dakota Lil y Vincent.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I	15.23-17.05	Romántico	Tom is stared II: Tom convence a Dakota Lil para llevar a cabo el plan.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
I I I	33.13-34.36	Romántico	The landadly: Tom besa a Lil.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
I V	38.40-40.20	Tensión Acción	Tom socks Carter: Tom, Lil y Vincet escapan tras ser descubierta la estafa de la firma.	I	Orquesta	<i>f</i>
V	1.04.30-1.08.04	Romántico Tensión	Dead man in alley: Beso. Lil descubre la verdadera identidad de Tom. Pelea.	I	Cuerdas Orquesta	<i>p</i> <i>f</i>
V I	1.09.02-1.11.29	Tensión Romántico	Carter is murdered: tras ver como Logan asesina a Carter, decide no delatar a Tom.	I	Cuerdas	<i>p</i>
V I I	1.11.53-1.14.11	Romántico	Lil changes her course: Lil promete a Tom que le ayudará a atrapar a Logan. Beso.	I	Cuerdas	<i>p</i>
V I I I	1.16.45-1.17.47	Tensión Romántico	I Change my mind: Lil confiesa a Vincent que está de parte de Tom.	I	Cuerdas	<i>p</i>
I X	1.18.10-1.21.44	Tensión Acción Romántico	Logan on the kill II: Tom va en ayuda de Lil. Lil se acerca a ayudar a Tom, que ha sido alcanzado por una bala.	I	Orquesta Cuerdas	<i>f</i> <i>p</i>
Fotogramas						



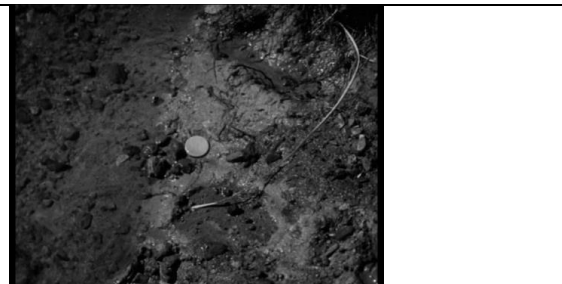
ÉNFASIS EMOCIONAL

Lil ve como Logan asesina a Carter a sangre fría. El asesinato tienen lugar en un fuera de campo. Solo vemos los rostros del asesino y la espectadora. El novachord transmite locura, espanto, horror.



ÉNFASIS EN LA CÁMARA



Tom y Carter siguen el rastro de unas fichas de poker que ha ido dejando Lil hasta el escondite de la banda de Logan. Los planos detalle de las fichas se acentúan con un acorde de piano de forma percusiva.







ÉNFASIS EN LA EDICIÓN


No significativo

MICKEY MOUSIN

<p>Tom y el preso, al que lleva esposado a su muñeca, caen rodando por una rampa. -Glissando descendente de piano: recurso típico de este tipo de escenas, que Tiomkin utilizará en otras csaiones, como <i>La última bala</i> o <i>Duelo de titanes</i>.</p>		
<p>Tom pelea a puñetazos con el preso que lleva esposado. -Metal.</p>		

SILENCIO

<p>Diálogos y momentos importantes Lil ayuda a Tom a falsificar la firma de Logan. Para ello ha hecho que Logan le firme un contrato, por el que, además, va a cobrar el 10% de su exclusiva.</p>		
<p>Harve Logan descubre el engaño de Tom y Lil.</p>		
<p>Pelea entre Tom y Harve Logan tras haberle dado alcance éste último al descubrir la estafa.</p>		
<p>Logan le enseña a Lil el escondite de su banda y le explica la organización.</p>		

Tom y Carter apresan a varios miembros de la banda tras una pelea.	
--	--

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

Interrupciones:	No significativo.
Volumen:	No significativo.

RUIDO

No significativo.

ANÁLISIS


Tiempo	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-01.14 (74)	Alegre	Main title: créditos iniciales.	I	O	Orquesta. Piano.
01.14-01.57 (43)	Tensión	Confidential: introducción (Voz en off). Documentos del Servicio Secreto sobre la banda de forajidos The Hole in the Wall.	I	O	Orquesta
01.57-02.21 (24)	Tensión	Silencio: la banda asalta un tren.			
02.21-03.12 (51)	Tensión	Hold up: asalto al tren.	I	O	
03.12-04.20 (68)	Tensión	Secret service: los agentes analizan el caso.	I	O	
04.20-05.20 (60)	Tensión Comedia	Silencio: continuación. Salen los nombres de Dakota Lil y Vincent.			
05.20-05.22 (2)	Tensión	Right here: el jefe señala Matamoros en el mapa. Lugar donde fueron vistos por última vez estos dos personajes.	I	O	Percusión.
05.22-06.08 (46)	Comedia	Silencio: en Matamoros. Tom Horn pregunta por la cantante americana.			
06.08-06.40 (32)	Normal	Fantasia impromptu opus 66: Vincent toca el piano en una cantina.	D	P	Piano.
06.40-07.08 (28)	Normal	Silencio: Tom Horn en la comisaría de policía.			
07.08-07.38 (30)	Anemp.	Polonaise opus 53: Tom entra en la cantina. Vincent toca el piano.	D	P	Piano.
07.38-10.22 (164)	Seductor	Matamoros: Dakota Lil canta en una cantina.	D	O	Piano
10.22-12.17 (115)	Tensión	Silencio: Tom, usando el nombre de Steve Garret, habla con Dakota Lil y Vincent.			
12.17-14.11 (114)	Anemp.	La cantadas: Tom les habla del asalto de la banda y de la necesidad de alguien que falsifique los	D	O	Marimba.

		billetes.			
14.11-14.56 (45)	Tensión	Silencio: la policía detiene a Dakota Lil para extraditarla a Estados Unidos.			
14.46-15.23 (37)	Tensión	Tom is stranded: Tom ayuda a escapar a Dakota Lil y Vincent.	I	O	Orquesta.
15.23-17.05 (102)	Romántico Tensión	Tom is straded II: Tom convence a Dakota Lil para llevar a cabo su plan. Dakota y Vincent se escapan con al información que les ha dado Tom.	I	O	Flauta cuando están a salvo.
17.05-18.18 (73)	Normal	Silencio: Dakota Lil y Vincet llegan a Wyoming. Ella va a trabajar en el salón de Harve Logan.			
18.18-19.20 (62)	Anemp.	Up in a ballon: Dakota Lil mira fijamente a la cantante. La tensión le hace desafinar aun más.	D	O	Voz y piano.
19.20-19.57 (37)	Tensión	Silencio: Dakota Lil y Vincent se preparan para interpretar una canción.			
19.57-22.17 (140)	Sensual	Ectasy: todos en el salón se quedan pasmados ante el talento de Dakota Lil.	D	O	Voz y piano.
22.17-22.35 (18)	Emoción	Silencio: aplausos.			
22.35-23.50 (75)	Normal	Prelude, opus 28 No 4: Logan quiere contratar a Dakota Lil.	D	P	Piano.
23.50-24.19 (29)	Tensión	Silencio: Dakota Lil y Vincent piden la llave de la habitación de ella.			
24.19-25.54 (95)	Anemp.	Prelude, opus 28 No 8: Tom les ha encontrado.	D	P	Piano
25.54-27.41 (107)	Tensión	Silencio: Dakota Lil ve a Tom.			
27.41-28.57 (76)	Anemp.	Ectasy: Lil se acerca cantando a Tom.	D	O	Voz y piano.
28.57-33.13 (256)		Silencio: Lil llega a un acuerdo con Logan. Se quedará en el salón a cambio de cobrar el 10% de su exclusiva. Lil ayuda a Tom a falsificar la forma de Logan.			
33.13-34.36 (83)	Comedia Romántico	The landlady: la casera llama a la puerta de Lil. Tom tienen que esconderse.	I	O	La tensión se desvanece cuando entra la casera, mediante escalas y arpeggios. Violín cando Lil y Tom se abrazan.
34.36-35.54 (78)	Tensión	Carter follows Tom: alguien sigue a Tom y entra en su casa.	I	O	
35.54-38.40 (166)	Tensión	Silencio: Carter, el hombre que seguía a Tom, es su contacto. Descubren la falsificación de Lil.			
38.40-40.20 (100)	Tensión Acción	Tom socks Carter: Tom, Lil y Vincent escapan. Carter les da alcance.	I	O	Alternancia de "Matamoros" y un tema secundario en relación con Carter como perseguidor.
40.20-44.18	Tensión	Silencio: pelea entre Tom y Logan.			

(238)	Acción	Todo se termina arreglando gracias a las mentiras de Lil. Ahora Tom trabaja para Logan.			
44.18-45.30 (72)	Anemp.	Etude, opus 10 No 4: Logan propone un trato Lil.	D	P	Piano.
45.30-46.24 (54)	Tensión	Silencio: Logan lleva a Lil al lugar donde está banda. Ella le ayudará a marcar los billetes. Pero debe marcar el camino para Tom. Tom, mientras, va a estar vigilado por los hombres de Logan.			
46.24-47.23 (59)	Tensión	Hideout: llegan al escondite de la banda.	I	O	
47.23-48.45 (82)	Tensión	Silencio: Logan explica a Lil como tienen organizada la banda. Llega Butch Cassidy.			
48.45-49.12 (27)	Tensión	The poker chips: Tom y Carter siguen el rastro de fichas que ha dejado Lil.	I	O	
49.12-49.34 (22)	Tensión	Silencio: Logan presenta a Tommy Krill. Lil no se fia de él.			
49.34-50.07 (33)	Tensión	The cabin: Logan lleva a Lil a una cabaña.	I	O	
50.07-51.30 (83)	Tensión	Silencio: Logan le enseña los billetes a Lil. Llegan a un trato.			
51.30-52.21 (51)	Tensión	Fooling the guard: Logan y Lil se dirigen a la ciudad. Tom y Carter los persiguen. Uno de los hombres de Logan para a los perseguidores.	I	O	
52.21-53.12 (51)	Tensión	Silencio: Tom apresa al hombre de Logan que les había parado.			
53.12-53.50 (38)	Tensión Acción	Tom's surprises: Tom engaña al resto de la banda simulando que ha sido él el apresado.	I	O	Incremento súbito del volumen y entrada del piano cuando Tom baja del caballo por sorpresa.
53.50-55.07 (77)	Tensión	Silencio: Tom y Carter apresan a varios hombres de la banda.			
55.07-58.36 (209)	Tensión Acción	Tom loses the key: Tom pierde la llave de las esposas. Pero consigue salir ileso de todos los percances del camino.	I	O	Las cuerdas marcan el ritmo de galope.
58.36-59.56 (80)	Tensión Acción	Carter makes a discovery: Carter descubre el escondite del dinero en la cabaña. Disparan a Carter.	I	O	
59.56-1.00.40 (44)	Tensión Acción	Tom Escapes: Tom escapa con el preso enganchado a la muñeca.	I	O	Orquesta, piano
1.00.40-1.02.45 (125)	Tensión	Carter is murdered: muerte de Carter. Tom consigue llegar a la ciudad.	I	O	
1.02.45-1.02.48 (3)	Anemp.	Old than tucker: Tom se hace el borracho para disimular.	D	P	Voz.
1.02.48-1.04.30 (102)	Tensión	Silencio: encuentran el cadáver del hombre que Tom llevaba esposado.			
1.04.30-1.08.04 (214)	Tensión	Dead man in alley: Lil, con sus mentiras, consigue que no arresten	I	O	Violín cuando entra Dakota Lil.

		a Tom por el asesinato de un hombre. Lil pide a Tom que vaya con ella. Lil descubre la identidad de Tom. Pelea. Entra Vincent. Amenaza a Tom.			Violonchelo cuando ella le cuenta a Tom que están problemas.
1.08.04-1.09.02 (58)	Tensión	Silencio: Vincent retiene a Tom en la habitación bajo amenaza.			
1.09.02-1.11.29 (147)	Tensión	Carter is murdered: Lil ve como Logan asesina a Carter. Lil cambia de opinión. Después de lo que ha visto no quiere delatar a Tom.	I	O	Novachord.
1.11.29-1.11.53 (24)	Tensión	Silencio: Tom pide a Lil que le ayude a capturar a Logan.			
1.11.53-1.14.11 (138)	Tensión	Lil Changes Hhr Course: Lil promete a Tom que le ayudará a atrapar a Logan. Tom desvela su verdadera identidad. Beso. Lil confiesa a Vincent que todo es mentira.	I	O	Cuando Dakota y Tom se besan, los violines, agudos cuando el plano enfocaba a la pareja, muestran la decepción de Vincent.
1.14.11-1.14.36 (25)	Tensión	Logan is in on secret:	I	O	Novachord.
1.14.36-1.15.14 (38)	Tensión	Silencio: Lil y Vincent van con Logan.			
1.15.14-1.15.39 (25)	Tensión	Tom follows: Tom sigue a Logan, Lil y Vincent hasta el escondite del dinero.	I	O	
1.15.39-1.16.11 (32)	Tensión Acción	Money: Logan saca el dinero del escondite.	I	O	
1.16.11-1.16.45 (34)	Tensión	Silencio: Lil se dispone a hacer su trabajo.			
1.16.45-1.17.47 (62)	Tensión Romántico	I change my mind: Lil confiesa a Vincent que no confía en Logan. Está de parte de Tom.	I	O	Cuerdas
1.17.47-1.18.10 (23)	Tensión	Logan on the kill: Logan mata a Vincent.	I	O	Novachord.
1.18.10-1.21.44 (214)	Tensión Acción	Logan on the kill II: Logan intenta matar a Lil. Lil se escapa. Tom mata a Logan.	I	O	Novachord.
1.21.44-1.23.27 (103)	Tensión	Silencio: el sheriff descubre quienes son Lil y Tom.			
1.23.27-1.24.02 (35)	Alegre	End title: Tom y Lil se van juntos.	I	O	Cuerdas en la última conversación de Lil y Tom. Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i>

DRUMS IN THE DEEP SOUTH (WILLIAM CAMERON MENZIES, 1951)

<p>SINOPSIS:</p> <p>Georgia, 1881. Clay Clayburn y Will Denning visitan a su amigo Braxton, de cuya esposa, Katty, es siempre a estado enamorado Clay. Cuando estalla la guerra, Braxton se une a la Unión, mientras que Clay se une al bando Confederado. Katty será un elemento clave en los designios de su amistad, y de la propia guerra.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	William Cameron Menzies	
Productora:	King Brothers Productions	
Distribuidora:	RKO Radio Pictures	
Productor:	Frank King Maurice King	
Guion:	Philip Yordan. Sidney Harmon. Historia: Hollister Noble	
Fotografía:	Lionel Lindon.	
Dirección de arte:	William Cameron Menzies Frank Sylos	
Vestuario:	Jay Morley	
Sonido:	George C. Emick John K. Kean	
Efectos especiales:	Augie Lohman	
Departamento musical:	<p>-Compositor: Dimitri Tiomkin</p> <p>-Director: Dimitri Tiomkin</p> <p>-Letrista: -</p> <p>-Editor: Robert Tracy</p> <p>-Orquestación: Manuel Emanuel Paul Marquardt</p> <p>-Cantantes: Herbert Taylor</p> <p>-Músicos: -</p>	
Reparto:	<p>James Craig</p> <p>Barbara Payton</p> <p>Guy Madison</p> <p>Barton McCardle</p> <p>Robert Osterloh</p> <p>Tom Fadden</p> <p>Robert Easton</p> <p>Louis Jean Heydt</p> <p>Craig Stevens</p> <p>Taylor Holmes</p> <p>Lewis Martin</p> <p>Peter Brocco</p> <p>Dan White</p>	<p>Major Clay Clayburn</p> <p>Kathy Summers</p> <p>Major Will Denning</p> <p>Sarg. Mac McCardle</p> <p>Sarg. Harper</p> <p>Purdy</p> <p>Jerry</p> <p>Coronel House</p> <p>Cor. Braxton Summers</p> <p>Albert Monroe</p> <p>General Johnston</p> <p>Union Corporal</p> <p>Corp. Jennings.</p>

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Drums in the deep South</i> 86.95min 5.165sg	38.59% 33.13min 1.993sg	61.41% 52.52min 3.172sg	2.43% 1.17min 77sg	5.74% 3.02min 182sg	94.26% 49.50min 2.990sg	-	1.20% 0.38sg 38sg
1ª mitad 46.11min 2.771sg	39.41%	60.59%	0.42%	2.44%	97.14%	1.91%	-
2ª mitad 39.54min 2.394sg	37.64%	62.36%	4.69%	4.29%	91.02%	-	2.54%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original		Música preexistente
-Main title	-Bombarding train	-Dixie (Dan Emmet)
-Negro voices	-Swinging canon´s	-Battle hymn of the Republic (Julia Ward Howe)
-Kathy and Clay	-Direct assault	
-It´s war	-Attack	
-Batalion	-Welcome to Monrovia	
-Trek to Devil´s Mountain	-Kathy warns Clay	
-Clay to Monrovia	-Canyon	
-Kathy And Clay reunion	-Kathy	
-Starting Ccimb	-Bridge explosion	
-Exit summit	-Will and Kathy	
-Camp	-Digging	
-Sighting range	-Please let me tell him	
-Dawn pattern	-Think of Clay	
-Kathy signals	-Surrender	
-Ready for attack	-5.30	
	-Final explosion	

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética	Música incidental	
-Negro Voices	-Main title	-Swinging canon´s
-Buggle Call	-Negro voices	-Direct assault
-Kathy And Clay (Armónica)	-Kathy and Clay	-Attack
	-It´s war	-Welcome to Monrovia
	-Batalion	-Kathy warns Clay
	-Trek to Devil´s Mountain	-Canyon
	-Clay to Monrovia	-Kathy
	-Kathy And Clay reunion	-Bridge explosion
	-Starting Ccimb	-Will and Kathy
	-Exit summit	-Digging
	-Camp	-Please let me tell him
	-Sighting range	-Think of Clay
	-Dawn pattern	-Surrender
	-Kathy signals	-5.30
	-Ready for attack	-Final explosion
	-Bombarding train	-Dixie (Dan Emmet)
		-Battle hymn of the Republic (Julia Ward Howe)

TEMAS Y MOTIVOS

Kathy And Clay

	Mínuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	08.32-10.05	Romántico Tensión	Clay confiesa que ha venido a ver a Kathy. Sigue enamorado de ella.	I	Orquesta	<i>ff</i>
2	1.08.13-1.08.31	Romántico	Se despiden y se besan antes de emprender el plan.	I	Cuerdas	<i>p</i> <i>f</i>
3	1.21.32-1.22.36	Romántico	Kathy consigue llegar a duras penas al escondite de Clay.	FD	Armónica Cuerdas	<i>f</i> <i>ff</i>
4	1.23.32-1.24.05	Romántico Triste	Kathy está muy mal. Parece casi muerta.	I	Cuerdas	
Temas en los que aparece insertado						
I	29.23-31.57	Romántico	Kathy and Clay Reunion: se encuentran a escondidas.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
I I	35.24-36.57	Romántico	Exit summit: Kathy accede a ayudar a Clay. Beso.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
I I I	40.10-40.33	Romántico	Sighting range: Clay explica a uno de sus hombres la función de Kathy.	I	Cuerdas	<i>p</i>
I V	1.17.50-1.19.31	Romántico Tensión	Think of Clay: Kathy consigue escapar y convencer a Will de que no haga nada que pueda hacer daño a Clay.	I	Cuerdas	<i>p</i>

Fotogramas



ÉNFASIS EMOCIONAL

El arpa transmite la locura de Will mientras vemos como sus hombres llevan a cabo la colocación de la dinamita para volar la cueva y, con ella, a los confederados, entre los que se encuentra su amigo Clay.



ÉNFASIS EN LA CÁMARA

No significativo.





ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

No significativo.

MICKEY-MOUSING

No significativo.

SILENCIO

Diálogos y momentos importantes Exposición de las estrategias de cada bando.		
El tren se acerca. Todo está preparado para la explosión.		
Will quiere vengarse por todos los hombres que han muerto en la explosión del puente. No importa que su amigo Clay esté en el bando enemigo.		
Explosión de la cueva.		

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

Interrupciones:	No significativo.
Volumen:	Predomina el <i>fortissimo</i> en los temas marciales, principalmente al inicio y al final. El tema romántico, incluso en los momentos más crudos, se presenta en piano.

RUIDO

Tormenta	Toda la escena inicial, en la que descubrimos el pasado entre Kathy y Clay, y la relación de ésta con los otros dos hombres de su vida, está acompañada de rayos y truenos.
----------	---


ANÁLISIS

Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/ I	O /P	Observaciones
00.00-02.01 (121)	Épico Marcial	Main title: créditos iniciales.	I	O	Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i>
02.01-04.49 (168)	Tensión	Silencio: Kathy no quiere quev Clay vaya a visitarlos.			
04.49-05.30 (41)	Tensión	Negro voices: los esclavos vuelven del trabajo. Kathy está preocupada.	F D	O	Coro.
05.30-08.32 (182)	Tensión	Silencio: Legada de Clay y Will.			
08.32-10.05 (93)	Tensión	Clay and Kathy: Clay confiesa que ha venido a ver a Kathy.	I	O	Violonchelo. Violín en la confesión.
10.05-11.40 (95)	Tensión	It's war: La guerra ha comenzado. Los tres hombres deben de ir a combatir.	I	O	Orquesta.
11.40-12.12 (32)	Tensión Acción	Battle montage: Dixie y Battle himn of the Republic. Secuencia temporal: 1961-1964.	I	P	Orquesta. <i>Fortissimo.</i>
12.12-15.46 (214)	Tensión	Silencio: explicación de la estrategia de guerra: deben hacer explotar un tren con armamento de la Unión, que pasará por la Montaña del Diablo.			
15.46-16.06 (20)	Tensión	Batalion: Clay pasa lista a sus hombres.	D	O	Tambores.
16.06-16.14 (8)	Tensión	Silencio: arenga.			
16.14-22.10 (356)	Tensión	Trek to Devil's Mountain: Camino del objetico.	I	O	
22.10-25.35 (205)	Tensión	Silencio: preparación de lo planeado.			
25.35-27.50 (135)	Tensión	Clay To Monrovia: Clay se desliza hasta la plantación del tío de Kathy.	I	O	Violín cuando hablan de Kathy.
27.50-29.23 (93)	Tensión	Silencio			
29.23-31.57 (154)	Romántico	Kathy and Clay reunion: Kathy se reúne con Clay a escondidas.	I	O	Solo violín cuando al final pueden hablar.
31.57-32.04 (7)	Tensión	Buggle call: Clay tiene que irse.	D	O	Corneta.
32.04-32.56 (52)	Tensión	Silencio: Clay lleva a Kathy la cueva.			
32.56-35.24 (148)	Tensión	Starting climb: escalan por la cueva hasta el punto más alto del a montaña. Uno de los hombres cae al vacío.	I	O	Interrupción de la música en la caída.
35.24-36.57 (93)	Tensión Romántico	Exit summit: Kathy ayudará a Clay haciéndole señales desde su casa, para avisar de cuando se acerca el enemigo.	I	O	El viento metal, en lugar de las cuerdas, muestran a una Kathy valiente. Tan solo en el beso de despedida las

					cuerdas retratan su lado romántico.
36.57-38.31 (94)	Tensión	Silencio: Kathy se pierde en la cueva.			
38.31-38.54 (23)	Tensión	Camp: Continúan los preparativos.	I	O	
38.54-40.10 (76)		Silencio: la vida continúa en el campamento mientras llevan a cabo los preparativos.			
40.10-40.33 (23)	Romántico	Sighting range: Clay explica la función de Kathy a uno de sus hombres.	I	O	Cuerdas.
40.33-46.11 (338)	Tensión	Dawn pattern/ Kathy signals: un soldado de la Unión increpa a Kathy. Ella sube a hacer las señales. Muerte del sargento y el tío de Kathy.	I	O	Trémolo de cuerdas cuando vemos entrar al soldado a espaldas de Kathy.
46.11-46.43 (3 2)	Tensión	Silencio: Kathy ha dado una señal. Hay que darse prisa.			
46.43-47.46 (63)	Tensión	Ready for attack: se dan toda la prisa que pueden.	I	O	
47.46-49.10 (84)	Tensión	Silencio: el tren se acerca.			
49.10-51.35 (145)	Tensión Acción	Bombarding train: lanzan toda la carga contra el tren.	I	O	Orquesta.
51.35-52.45 (70)	Alegre	Swinging cannon's: la noche del ataque en el campamento. Disfrutando de la victoria.	D	O	Guitarra.
52.45-53.45 (60)	Triste	Burial chant: Kathy está triste por la pérdida de su tío.	I	O	Coros.
53.45-54.36 (51)	Tensión	Direct assault: hay un contraataque.	I	O	Orquesta.
54.36-55.39 (63)	Tensión Acción	Silencio	I	O	
55.39-56.25 (46)	Tensión Acción	Attack: combate.			
56.25-59.36 (191)	Tensión	Silencio: Will describe la cueva. Va a la plantación de Kathy.			
59.36-1.02.12 (156)	Tensión	Welcome to Monrovia: Kathy habla con Will sobre Clay. Will le promete que estarán seguros.	I	O	Violín. Para Kathy y "The battle hymn..." para Will.
1.02.12-1.03.09 (57)	Tensión	Silencio: los de la Unión planean un contraataque.			
1.03.09-1.03.54 (45)	Tensión	Kathy warns Clay: Los de la Unión se preparan. Kathy está alerta.	I	O	
1.03.54-1.04.32 (38)	Tensión	Canyon: llega el tren con las armas de los federales.	I	O	
1.04.32-1.05.12 (40)	Tensión	Silencio			
1.05.12-1.05.50 (38)	Tensión	Kathy: intenta llegar a escondidas al escondite de los de la Unión.	I	O	
1.05.50-1.08.13 (143)	Tensión:	Silencio: Kathy alerta a los confederados de la situación e intenciones de los de la Unión.			
1.08.13-1.08.31 (18)	Romántico	Kathy and Clay: se despiden y se besan antes de emprender el plan.	I	O	Cuerdas, solo violín.

1.08.31-1.11.44 (193)	Acción	Bridge explosion: los confederados consiguen explotar el puente y el tren.	I	O	Viento metal. Aceleración previa a la explosión.
1.11.44-1.13.26 (102)	Tensión	Silencio: Will jura vengarse. Descubre algo escondido en el piano.			
1.13.26-1.14.54 (88)	Tensión	Will and Kathy: Will ordena que mantengan prisionera a Kathy en su casa.	I	O	Pese a tratarse de una escena cruel, las cuerdas hablan de pasado entre ambos.
1.14.54-1.15.55 (61)	Tensión	Silencio: Will prepara su venganza. Volarán la cueva.			
1.15.55-1.16.52 (57)	Tensión	Digging: los confederados, escondidos, escuchan como caban los de la Unión.	I	O	Orquesta.
1.16.52-1.17.50 (58)	Tensión	Please let me tell him: Kathy se entera del plan y ruega que avisen a Clay.	I	O	
1.17.50-1.19.31 (101)	Tensión	Think of Clay: Kathy consigue escapar e impedir que Will mate a Clay.	I	O	Arpegios arpa.
1.19.31-1.21.32 (121)	Tensión	Silencio: los confederados disparan a Kathy por equivocación, cuando iba a avisar a Clay.			
1.21.32-1.22.36 (64)	Romántico	Kathy and Clay: Kathy consigue llegar a duras penas al escondite de Clay.	F D	O	Armónica. Cuerdas.
1.22.36-1.23.32 (56)	Tensión	Surrender: Clay ordena a sus hombres que se retiren.	I	O	Orquesta
1.23.32-1.24.05 (33)	Romántico Triste	Kathy and Clay: Kathy está muy mal.	I	O	Cuerdas.
1.24.05-1.25.20 (75)	Tensión	5.30: Will ordena que enciendan la mecha.	I	O	Orquest
1.25.20-1.25.27 (7)	Tensión Acción	Silencio: explosión de la cueva.			
1.25.27-1.26.05 (38)	Tensión	Explosion: La montaña entera explota con Clay y Kathy dentro.	I	O	Orquesta, coro.

SOLO ANTE EL PELIGRO (HIGH NOON, 1952)

<p>SINOPSIS:</p> <p>El sheriff Will Kane recibe la amenaza de Frank Miller, un forastero que lleva años en la cárcel gracias a él. Llegará en el tren de las doce para matarle y cobarse su venganza.</p>	
--	--

FICHA TÉCNICA

Director:	Fred Zinnemann	
Productora:	Stanley Kramer Productions	
Distribuidora:	United Artist	
Productor:	Stanley Kramer Carl Foreman	
Guion:	Carl Foreman Historia: John W. Cunningham: magazine story <i>The Tin Star</i>	
Fotografía:	Floyd Crosby	
Dirección de arte:	Ben Hayne	
Vestuario:	Joe King Ann Peck	
Sonido:	Jean Speak	
Efectos especiales:	Willis Cook	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista	Ned Washington	
-Editor:	George C. Emick	
-Orquestación:	Manuel Emanuel Hebert Taylor Paul Marquardt	
-Músicos:	Anthony Galla-Rini (acordeón)	
-Cantante:	Tex Ritter	
Reparto:	Gary Cooper Thomas Mitchell Lloyd Bridges Katy Jurado Grace Kelly Otto Kruher Lon Chaney Jr. Harry Morgan Ian McDonald Eve McVeagh Morgan Farley Harry Shannon Lee Van Cleef Robert J. Wilke Sheb Wooley	Marshal Will Kane Mayor Jonas Henderson Harvey Pell Helen Ramírez Amy Fowler Kane Juez Percy Mettrick Martin Howe Sam Fuller Frank Miller Mildred Fuller Dr. Mahin –Pastor Cooper Jack Colby Jim Pierce Ben Miller

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Solo ante el peligro</i> 84.43min 5.083sg	27.76% 23.31min 1.411sg	72.24% 61.12min 3.672sg	7.28% 4.28min 268sg	10.59% 6.29min 389sg	82.11% 50.15min 3.015sg	2.48% 1.31min 91sg	1.44% 0.53sg 53sg
1ª mitad 45.39min 2.739sg	26.76%	73.24%	8.92%	10.97%	80.11%	2.04%	-
2ª mitad 39.04min 2.344sg	37.64%	62.36%	4.69%	4.29%	91.02%	-	3.18%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (97.25%)		Música preexistente (2.48%)
-Do not forsake oh my darling -Killers thru town -Wedding ceremony -Arriving at station -Wedding vows -Bad news -No time to waste -Wagon flight -Kane returns -The quarrel -Vacant chair -Harvey's idea -Havies wait for train -Kane visits Ramirez -Lonely armónica -Clock	-Kane seeks help -Kane to church -Railroad station -Matr's refusal -Amy visits Helen -Prelude to fight -Kane to barber shop -Train theme -Baker's refusal -Boy volunteers -Clock montage -Frank Miller -Killers enter town -Enemies meet -Showdown -Finale	-Buffalo gals (Cool White) -The battle hymn of the Republic (Julia Ward Howe)

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (17.89%)	Música incidental (82.11%)	
-Do not forsake me oh my darling -Buffalo gals (John Hodges) -The battle hymn of the Republic (Julia Ward Howe)	-Do not forsake oh my darling -Killers thru town -Wedding ceremony -Arriving at station -Wedding vows -Bad news -No time to waste -Wagon flight -Kane returns -The quarrel -Vacant chair -Harvey's idea -Havies wait for train -Kane visits Ramirez -Lonely armónica -Clock	-Kane seeks help -Kane to church -Railroad station -Matr's refusal -Amy visits Helen -Prelude to fight -Kane to barber shop -Train theme -Baker's refusal -Boy volunteers -Clock montage -Frank Miller -Killers enter town -Enemies meet -Showdown -Finale

TEMAS Y MOTIVOS

Do Not Forsake Oh My Darling

	Mínuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	00.00-02.40	Tensión	Créditos iniciales	I	Acordeón Guitarra Voz Novachord	<i>p</i>
2	05.50-06.17	Tensión	Los hombres de Frank Miller esperan en la estación. El encargado sale corriendo.	I	Orquesta Piano	<i>p</i>
3	07.12-07.42	Romántico	Los recién casados, a parte, prometen que lo harán lo mejor posible.	I	Cuerdas	<i>p</i>
4	09.57-10.44	Tensión	Los Kane huyen de la ciudad.	I	Orquesta Acordeón Piano	<i>ff</i> <i>p</i>
5	11.10-11.55	Tensión	Huida	I	Acordeón Piano Cuerdas	<i>ff</i>
6	15.26-16.03	Tensión	Amy no está de acuerdo con Kane.	I	Cuerdas	<i>p</i> <i>cres</i>
7	16.03-16.47	Tensión	Amy abandona a Kane.	I	Acordeón Voz	<i>p</i>
8	29.33-30.24	Tensión	Kane va a la estación y ve a su mujer creyendo que ha cambiado de opinión y no se ha ido.	I	Metal Cuerdas	<i>p</i>
9	38.45-41.41	Tensión	Kane busca ayuda por la ciudad.	I	Acordeón Voz Novachord Cuerdas	<i>p</i>
10	43.11-43.27	Tensión	Kane continúa buscando ayuda: misma estrofa.	I	Acordeón Voz Novachord	<i>p</i>
11	50.35-50.59	Tensión	Kane sale de la iglesia decepcionado, al no haber encontrado nadie que le ayude.	I	Orquesta	<i>p</i>
12	52.22-52.46	Tensión	Kane se cruza con unos niños que juega a "matar a Kane".	I	Acordeón Voz Novachord Cuerdas Celesta.	<i>p</i>
13	57.36-58.28	Tensión	Kane se dirige al <i>saloon</i> .	I	Acordeón Voz	<i>P</i>
14	57.52-59.21	Tensión	En el piano del <i>saloon</i> .	D	Piano	<i>f</i>
15	59.21-59.56	Tensión	Harvey sale detrás de Kane	I	Acordeón Novachord	<i>p</i>
16	1.03.20-1.03.39	Tensión	Kane sigue buscando ayuda.	I	Acordeón Voz	<i>pp</i>
17	1.04.44-1.05.02	Tensión	Misma situación	I	Orquesta	<i>pp</i>
18	1.13.48-1.14.22	Tensión	Kane espera a Miller	I	Orquesta	<i>pp</i>

1 9	1.23.53-1.24.43	Tranquilo	Los Kane abandonan la ciudad.	I	Acordeón Voz	<i>pp</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	06.17-07.02	Romántico	Wedding vows	I	Cuerdas Metal	<i>p</i>
I I	1.14.22-1.23.53	Tensión	Showdown / Finale: cuando aparece en plano Kane, cuando Amy baja del tren, cuando se abrazan al final...	I	Orquesta	<i>p-f</i>
Fotogramas						

Frank Miller

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	03.08-03.35	Tensión	Los hombres de Frank Miller llegan a la ciudad.	I	Orquesta Acordeón Piano	<i>f</i>
2	0.3.53-04.10	Tensión	Los hombres de Frank pasan por delante de la oficina del Marshal.	I	Orquesta	<i>ff</i> <i>sub</i>
3	07.02-07.12	Tensión	El encargado de la estación llega a la ciudad corriendo.	I	Orquesta	<i>f</i> <i>cres</i>
4	10.37-10.40	Tensión	Harvey a Helen ven la huida de Kane.	I	Orquesta Acordeón Piano	<i>p</i>
5	12.38-12.59	Tensión	Los hombres esperan el tren.	I	Orquesta Acordeón Piano	<i>p</i>
6	13.08-13.22	Tensión	Los Kane regresan a la ciudad.	I	Orquesta Piano	<i>f</i>
7	18.13-18.49	Tensión	Los forajidos observan como Amy compra un billete de tren.	I	Acordeón Percusión	<i>pp</i>
8	32.46-33.20	Tensión	Amy se entera del pasado de Helen y Kane.	I	Orquesta	<i>p</i>
9	33.20-33.57	Tensión	Jack Colby toca la armónica, cuyo sonido se ve amplificado y completado por la música incidental.	FD	Armónica Acordeón Piano	<i>p</i>

10	45.39-46.08	Tensión	Misma situación	FD	Armónica Acordeón Madera	<i>p</i>
11	50.59-51.22	Tensión	Misma situación.	FD	Armónica Acordeón Percusión	<i>p</i> <i>f sub</i>

Temas en los que aparece insertado

I	1.14.22-1.23.53	Tensión	Frank Miller Shot / Finale: cuando enfocan a Miller y sus hombres.	I	Orquesta	<i>f</i>
---	-----------------	---------	--	---	----------	----------

Fotogramas



Helen Ramírez

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	10.40-11.10	Tensión	Helen avisa a Sam de la llegada de los hombres de Frank Miller a la ciudad.	I	Orquesta Piano	<i>p</i>
2	12.59-13.08	Tensión	Helen y Harvey ven regresar a Kane	I	Orquesta Piano	<i>f</i>
3	30.24-32.10	Tensión	Kane y Helen	I	Orquesta	<i>pp</i>

Temas en los que aparece insertado

I	41.11-43.11	Tensión	Harvey confronts Helen: cuando Harvey entra en la habitación de Helen y la ve haciendo las maletas.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I	55.32-57.56	Tensión	Amy and Helen: en dos momentos en los que interviene Helen.	I	Orquesta	<i>p</i>

Fotogramas

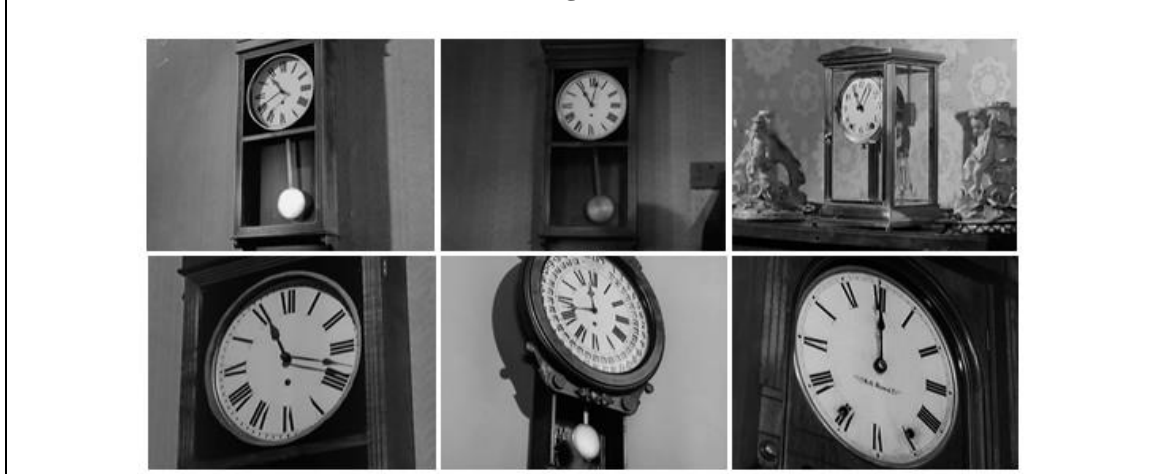




Clock

	Mínuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	09.25-09.57	Tensión	10:45	FD	Cuerda punteada	<i>p</i>
2	14.30-14.33	Tensión	10.50	FD	Piano	<i>p</i>
3	22.10-22.45	Tensión	11.02	FD	Piano Percusión	<i>p</i>
4	24.47-25.20	Tensión	11.05	FD	Xilófono	<i>p</i>
5	26.54-28.01	Tensión	11.07	FD	Cuerda punteada	<i>p</i>
6	35.25-35.47	Tensión	11.18	FD	Cuerda punteada	<i>p</i>
7	54.37-55.13	Tensión	11.43 Enlaza dos escenas	FD	Piano Claves	<i>p</i>
8	1.08.21-1.10.00	Tensión	12.00 Clock montage		Cuerda punteada Piano, metal, percusión Piano, metal, percusión, campana Orquesta	<i>f</i> <i>ff</i>

Fotogramas



ÉNFASIS EMOCIONAL

El reloj y su tensión progresiva.

MICKEY-MOUSING

No significativo.

ÉNFASIS EN LA CÁMARA

La cámara se acerca progresivamente a la silla en la que fue juzgado Frank Miller, acompañado de la orquesta *in crescendo*, mientras le recuerda a Kane las palabras que pronunció el forajido: “Lo juró. Te mataré”.

Un plano detalle de la silla vuelve a aparecer, mucho más enfatizado, justo antes de llegar el tren.



ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

Tema “Clock montage”: la intensidad de la música va en aumento conforme vemos diferentes planos de relojes, rostros de gente del pueblo, la vía del tren, los forajidos, Amy, Helen, Kane... el silbido del tren marca el final del tema.



SILENCIO

No significativo: es la música la que crea los momentos de tensión y transite las diferentes emociones.

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

<p>Interrupciones:</p>	<p>-Kane, en su huida, lo piensa mejor y decide volver.</p> <p>-Kane entra en la iglesia a pedir ayuda. La música se corta. Su presencia no es bien recibida. Se trata del mismo recurso utilizado cuando un forajido o alguien importante entra en un <i>saloon</i>.</p> <p>-Ben Miller interrumpe la armónica de Jack Colby con un grito.</p>
<p>Volumen:</p>	<p>La tendencia general es suave, con momentos en <i>pianissimo</i> y momentos <i>in crescendo</i> hasta llegar el fortísimo del tema “Clock montage”.</p>

RUIDO

El ruido del tren simulado con el novachord aparece durante toda la película en alusión a la amenaza que se acerca.



ANÁLISIS


Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O /P	Observaciones
00.00-02.40 (160)	Tensión	Do not forsake oh my darling: créditos iniciales.	I	O	Guitarra, acordeón, novachord, voz.
02.40-03.08 (28)	Tensión	Silencio: los hombres de Frank Miller pasan por delante de la iglesia.			Campanas.
03.08-03.35 (27)	Tensión	Killers thru town: los hombres de Frank Miller llegan a la ciudad.	I	O	Primera aparición del motivo de Frank Miller.
03.35-03.53 (18)		Silencio			
03.53-04.10 (13)	Tensión	Kane's place: los hombres de Frank pasan por delante de la oficina del Marshall.	I	O	<i>Fortissimo</i> súbito cuando el caballo se encabrita.
04.10-04.33 (13)	Romántico	Wedding ceremony: Boda de Kane.	I	O	Órgano.
04.33-04.57 (24)		Silencio			
04.57-06.17 (80)	Tensión	Arriving at station: los hombres de Frank llegan a la estación. El encargado sale corriendo hacia la ciudad para avisar a Kane.	I	O	Motivo de Frank Miller. Marimba cuando el encargado corre.
06.17-07.42 (85)	Romántico	Wedding vows: boda. El encargado de la estación llega al pueblo.	I	O	Violonchelos durante al ceremonia y en el diálogo entre los novios.
07.42-09.08 (86)		Silencio			
09.08-09.25 (17)	Tensión	Bad news: Kane recibe el telegrama de Miller.	I	O	
09.25-09.57 (92)	Tensión, urgencia	Clock: 10:40h	FD	O	Cuerda punteada.
09.57-11.10 (119)	Tensión	No time to waste/ Wagon flight: los Kane huyen de la ciudad. Helen Ramírez y Harvey los ven huir desde la ventana. Helen avisa a Sam de que Frank Miller viene a la ciudad.	I	O	Primera aparición del motivo de Helenn Ramírez.
11.10-11.55 (45)	Tensión	Wagon flight: Kane y su mujer huyen en el carro a toda prisa.	I	O	
11.55-12.38 (43)		Silencio: los novios vuelven, porque Kane nunca ha huido de nadie antes.			
12.38-13.22 (44)	Tensión	Kane returns: Los hombres de Miller esperan el tren. Kane y su esposa regresan a la ciudad.	I	O	
13.22-13.40 (18)		Silencio			
13.40-14.30 (50)	Tensión	The quarrel: Kane le explica a su mujer porqué debe quedarse.	I	O	Violonchelo.
14.30-14.33 (3)	Tensión	Clock: 10.50	FD	O	Piano.
14.33-16.47 (117)	Tensión	The quarrel: tras la discusión, Amy abandona a Kane.	I	O	Violonchelo. Armónica y voz (con letra) cuando Amy se va.

16.47-18.01 (74)		Silencio			
18.01-18.13 (11)	Tensión	Vacant chair: el juez de paz recuerda a Kane las palabras de Frank Miller en el momento de juzgarlo.	I	O	Viento metal, piano. <i>In crescendo</i>
18.13-18.49 (36)	Tensión	Amy leaves: Los forajidos observan como Amy compra un billete de tren	I	O	
18.49-19.06 (17)		Silencio			
19.06-20.18 (72)	Tensión	Harvey's idea: Harvey sale a buscar a Kane.	I	O	Violonchelos.
20.18-22.10 (112)		Silencio			
22.10-22.45 (35)		Clock: 11.02min.	FD	O	Piano, percusión, acordeón.
22.45-23.16 (31)	Tensión	Heavis wait for train: los hombres de Frank en la estación.	I	O	El timbla sige marcando los segundos del reloj.
23.16-24.47 (91)		Silencio			
24.47-25.20 (33)	Tensión	Clock: 11.05min.	FD	O	Marimba.
25.20-26.13 (53)	Melanc.	Amy leaving: Amy espera al tren en un hotel.	I	O	Violonchelos.
26.13-26.54 (41)	Alegre	Battle Hymn of the Republic	D	P	Coro.
26.54-28.01 (67)	Tensión	Clock: 11.07min.	FD	O	Piano.
28.01-29.33 (92)		Silencio. Helen se va de la ciudad.			
29.33-33.20 (227)	Esperanza Tensión Decepción	Kane visits Helen: Kane busca a Helen en el hotel. Encuentra a Amy en la recepción. Sube a la habitación de Helen. Ella le dice que debería irse. Amy se entera del pasado de Kane y Helen.	I	O	Incremento de la velocidad cuando el dueño del hotel le dice a Amy que Helen es amiga de Frank.
33.20-33.57 (37)	Tensión	Train theme: Jack Colby toca la armónica mientras especra.	FD	O	
33.57-34.52 (88)	Ocio	Buffalo Gals: en el Ramirez <i>Saloon</i> .	D	P	Piano.
34.52-35.25 (33)	Tensión	Silencio: entra Ben Miller.			
35.25-35.47 (22)	Tensión	Clock: 11.18min.	FD	O	Piano.
35.47-36.17 (30)	Tensión	Kane and Ben: Kane va al <i>saloon</i> . Se cruza con Ben Miller.	I	O	Novachord. Entran los metales cuando Kane se topa con uno de los hombres de Miller.
37.17-37.57 (40)	Tensión	Silencio: Kane pide ayuda en el saloon y nadie quiere ayudarle.			
37.57-41.11 (254)	Triste	Kane seeks help: Kane busca ayuda entre la gente del pueblo. Uno de sus amigos se acobarda y le pide a su esposa que mienta por él.	I	O	Violonchelo cuando nadie se ofrece. Novachord, acordeón, voz (con letra).
41.11-43.11	Tensión	Harvey confronts Helen: Harvey	I	O	

(120)		intenta imperdir que Helen deje la ciudad.			
43.11-43.27 (16)	Tensión	Kane to church: Kane se dirige a la iglesia en busca de ayuda.	I	O	novachord, acordeón, voz (con letra),
43.27-43.36 (9)		Silencio: El pastor lee en la iglesia			
43.36-43.49 (13)	Tensión	Kane to church: Kane interrumpe la lectura.	I	O	
43.49-43.59 (10)		Silencio			
43.59-44.15 (16)	Tensión	Kane to chruch: Kane pide ayuda en la iglesia.	I	O	Violonchelos.
44.15-44.33 (18)		Silencio			
44.33-44.53 (20)	Esperanza	Kane to chruch: Un hombre se levanta	I	O	
44.53-45.39 (46)		Silencio			
45.39-46.08 (29)	Tensión	Train theme: siguen esperando en la vía.	FD	O	Acordeón, novachord.
46.08-50.35 (267)		Silencio: discusión el tema en la iglesia.			
50.35-50.59 (24)	Tensión	Kane seeks help: Kane sale de la iglesia decepcionado.	I	O	
50.59-51.22 (23)	Tensión	Railroad station: plano de la vía del tren. Los hombres de Frank siguen esperando. Uno toca la armónica. La música se interrumpe de forma brusca con el enbfado de uno de ellos.	FD	O	
51.22-52.46 (84)	Tensión	Children: Kane se cruza con unos niños que juegan a “matar a Kane”. Se dirige a casa de Matt.	I	O	Novachord, acordeón, voz (con letra).
52.46-53.16 (30)		Silencio: Kane habla con Mart			
53.16-54.39 (83)	Tensión	Mart’s refusal: Sube el volume cuando Mart le dice que se vaya y Kane se levanta.	I	O	Violonchelo.
54.37-55.13 (36)	Tensión	Clock: 11.43. Enlaza dos escenas.	FD	O	Piano.
55.13-55.32 (19)		Silencio: Amy y Helen			
55.32-57.36 (124)	Tensión	Amy visits Helen: conversación entre las mujeres.	I	O	Violonchelos.
57.36-57.52 (16)	Tensión	Prelude to fight	I	O	Nopvachord, acordeón, voz (con letra).
57.52-58.28 (36)	Tensión	Do not forske me oh my darling: en el piano del <i>saloon</i> .	D	O	Clave.
58.28-59.21 (53)	Anemp.	Buffalo Gals Harvey ve a Kane por la ventana.	D	O	Clave.
59.21-59.56 (35)	Tensión	Prelude to fight: Harvey sale detrás de Kane.	I	O	Novachord, acordeón, guitarra.
59.56-1.01.06 (70)		Silencio			
1.01.06-1.02.49 (103)	Tensión	Prelude to fight: pelea entre Harvey y Kane	I	O	Orquesta, piano.
1.02.49-1.03.20	Tensión	Silencio: Helen y Amy			

(31)					
1.03.20-1.03.39 (19)	Tensión	Kane to barber shop: Kane sigue buscando ayuda.	I	O	Novachord, acordeón, piano, voz (con letra).
1.03.39-1.04.14 (35)	Tensión	Silencio. Kane entra en la barbería			
1.04.14-1.04.44 (30)	Tensión	Train theme: los hombres de Frank se preparan para la llegada del tren. Kane sale de la barbería. Todo el pueblo se protege en vista del duelo que se acerca.	I	O	Orquesta, piano
1.04.44-1.05.02 (18)	Tensión	Bakers refusal: Kane sigue buscando ayuda.	I	O	Novachord, acordeón, guitarra, voz (con letra).
1.05.02-1.07.37 (155)	Tensión	Boy volunters: Harvey se arrepiente de haber ofrecido su ayuda.	I	O	
1.07.37-1.08.21 (44)	Tensión	Silencio			
1.08.21-1.10.00 (109)	Tensión	Clock montage: llega al hora del tren.	FD	O	Orquesta <i>in crescendo</i> . Culmina con la sirena del tren.
1.10.00-1.13.02 (182)	Tensión	Silencio: todos esperan la llegada de Frank			
1.13.02-1.13.48 (46)	Tensión	Frank Miller/ Killers enter town: mientras se preparan, se inserta la melodía.	I	O	
1.13.48-1.14.22 (34)	Tensión	Enemies meet: Kane los espera solo en la calle. La melodía es un poco disonante.	I	O	Orquesta.
1.14.22-1.23.53 (571)	Tensión	Showdown / Finale: duelo final	I	O	Orquesta.
1.23.53-1.24.43 (50)	Tranquilo	End titles: Kane y Amy se van de la ciudad de Hadleyville.	I	O	Acordeón, guitarra, novachord, voz (con letra).

EL ÚLTIMO BALUARTE (ROY ROWLAND, 1952)

<p>SINOPSIS:</p> <p>Tras una disputa con el coronel Kern Shafter, el capitán Edward Garnett abandona la caballería y se alista en el ejército. Diez años después, Shafter es enviado al mismo fuerte que Garnett, donde éste le encomienda las misiones más peligrosas con la esperanza de que no regrese. Esta disputa entre hombres sobra fuerza cuando ambos se enamoran de la misma mujer.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	Roy Rowland.	
Productora:	Warner Brothers	
Distribuidora:	United Artist	
Productor:	William Cagney	
Guion:	Daniel Mainwaring Harry Brown Historia: Ernest Haycox	
Fotografía:	Wilfrid M. Cline	
Dirección de arte:	Edward Carrere	
Vestuario:	Lea Rhodes	
Sonido:	C. A. Riggs	
Efectos especiales:	Ralph Weeb	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Editor:	-	
-Coros	-	
-Orquestación:	-	
Reparto:	Ray Millard Helena Carter Hugh Marlowe Forrest Tucker Barton MacLane George Reeves James Millican Gertrude Michael Stuart Randall William 'Bill' Phillips Hugh Beaumont Virginia Brisac Walter Coy Charles Evans Richard Kipling Nelson Leigh Robert Malcon Sheb Wooler	Kern Shafter Josephine Russell Cap. Edward Garnett Donavan Cap. Myles Moylan Teniente Smith Sargento Hines May Bannack Bill Tinney Teniente Cooke Mrs. Carson Capitán Benteen General Terry Mr. Russell Mayor Reno Doctor Porter General Custer.

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>El ultimo baluarte</i> 80.53min 4.853sg	22.98% 18.35min 1.115sg	77.02% 62.18min 3.738sg	8.27% 5.09min 309sg	3.61% 2.15min 135sg	88.12% 54.54min 3.294sg	6.52% 4.04min 244sg	4.47% 3.31sg 211sg
1ª mitad 39.56min 2.396sg	39.32%	60.68%	12.45%	-	87.55%	11.83%	1.72%
2ª mitad 40.57min 2.457sg	7.04%	92.96%	5.60%	5.91%	88.49%	3.11%	8.14%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (89.63%)		Música preexistente (10.37%)
-Marcia -Josephine -Dishonor -Stagecoach -Recognition -Donovam -Cavalry -Funebre -Scouting -Meeting the indians -Ride -Detail -Indian Drums -Indians	-Fort rice -Rain -Hatred -Depressed -Marching -Custer -Camp -The plan -Valley floor -Indian battle -Donovan death -Battle -The list	-Tom big bee river (Tradicional americana) -A-roving (Tradicional americana) -Bugle call -Artist´s life (Johann Strauss II) -Molly brannigan (Tradicional americana)

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (11.00%)	Música incidental (89%)	
-Tom big bee river (Tradicional americana) -A-roving (Tradicional americana) -Indian drums -Bugle call -Artist´s life (Johann Strauss II) -Molly brannigan (Tradicional americana)	-Marcia -Josephine -Dishonor -Stagecoach -Recognition -Donovam -Cavalry -Funebre -Scouting -Meeting the indians -Ride -Detail -Indians	-Fort rice -Rain -Hatred -Depressed -Marching -Custer -Camp -The plan -Valley floor -Indian battle -Donovan death -Battle -The list

TEMAS Y MOTIVOS

Marcia

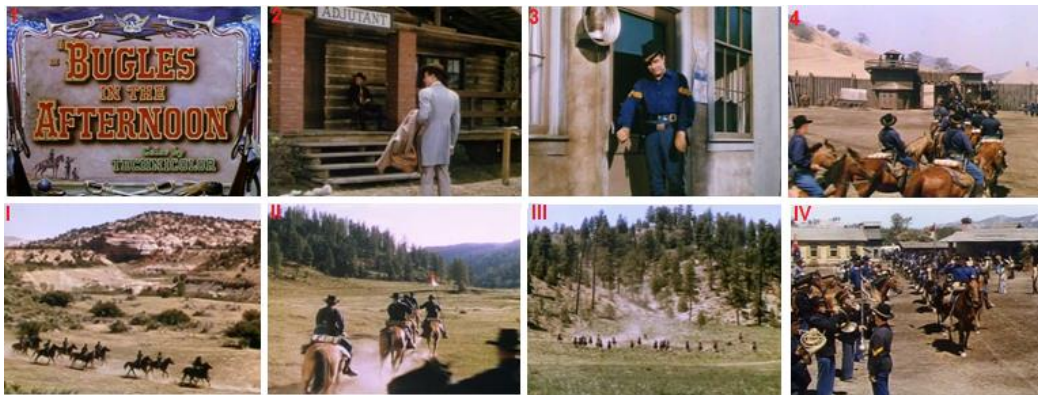
Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
--------	------	--------------------------	------	-----------------	------

1	00.00-00.54	Marcial Épico	Créditos iniciales.	I	Orquesta	<i>ff</i>
2	11.31-12.35	Marcial	Kern llega al Fuerte Abraham Lincoln para alistarse.	I	Orquesta	<i>f</i>
3	17.24-17.31	Orgullo	Kern se mira los galones.	I	Orquesta	<i>p</i>
4	24.20-24.55	Marcial	La caballería acude a la llamada.	I	Orquesta	<i>f</i>
5	55.29-56.44	Marcial	Preparativos para la misión.	I	Orquesta	<i>f</i>
6	56.44-58.19	Marcial	Continuación	I	Orquesta	<i>f</i>
7	58.30-58.45	Marcial	Continuación	I	Orquesta	<i>f</i>
8	1.20.43-1.20.53	Triunfal	Créditos finales	I	Orquesta	<i>ff</i>

Temas en los que aparece insertado

I	25.40-28.21	Tensión	Scouting: la caballería sale en busca de los indios.	I	Metal Percusión Arpa	<i>mp</i>
I I	39.56-42.40	Marcial	Detail: el destacamento del Capitán Garnett se prepara para combatir a los indios.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I I	43.15-47.55	Tensión Acción	Indians: carga de la caballería, que viene en ayuda de los soldados rodeados por los indios.	I	Orquesta	<i>f</i>
I V	58.56-1.00.00	Marcial	Custer: la caballería sale del fuerte con el General Custer a la cabeza.	FD	Orquesta	<i>ff</i>

Fotogramas



Josephine:

	Mínuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	17.31-18.46	Romántico	Josephine aparece en el fuerte Abraham Lincoln. Kern le acompaña hasta su casa.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
2	32.09-34.49	Romántico Decepción	Kern acompaña a Josephine a casa y encuentra allí a Edward.	I	Orquesta Cuerdas	<i>p</i>
3	36.01-38.33	Romántico Tensión	Beso. Pelea entre Kern y Edward.	I	Cuerdas Orquesta	<i>p</i>
4	49.26-51.10	Romántico Tensión	Beso en el baile. Aparece Edward y casi tiene	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>

			lugar una pelea.			
5	52.58-53.40	Romántico Tensión	Josephine junta intencionalmente a Kern y Edward para que solucionen sus problemas.	I	Orquesta	<i>p</i>
6	58.19-58.30	Romántico	Josephine le da su broche a Kern para que esté seguro y vuelva a salvo de la misión.	I	Cuerdas Madera	<i>mp</i>
7	58.45-58.56	Anemp.	Kern ve a Josephine hablar con Edward.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
8	1.19.15-1.20.43	Romántico	Josephine ha estado cuidando de Edward en la enfermería. Este le devuelve el broche que le ha traído suerte. Se besan.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	54.50-55.29	Triste	Depressed: Kern se va bajo la lluvia. Josephine le observa desde la puerta.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>

Fotogramas



ÉNFASIS EMOCIONAL

No significativo.

MICKEY-MOUSING

Kern le echa un cubo de agua a Donovan para que despierte tras haber quedado K.O. en la pelea.






ÉNFASIS EN LA CÁMARA

No significativo.

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

No significativo.

SILENCIO

Tensión	
Kern llega para alistarse. En encuentra a Myles, un viejo compañero que conoce su pasado y le cuenta que allí esta Edward Garnett al mando.	
Kern entra en la habitación de los soldados. Todos dejan de hacer lo que estaban haciendo para mirarle en absoluto silencio. Saben de su pasado.	
Custer habla con los indios mientras sus hombres preparan sus rifles para una posible defensa.	

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

Interrupciones:	-Kern y Josephine pasan por delante de un tirador.
Volumen:	-Predominio del <i>forte</i> y <i>fortissimo</i> para los temas militares y el <i>piano</i> para los románticos.

RUIDO

No significativo.

ANÁLISIS

Tiempo	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-00.54 (54)	Épico Marcial	Marcia: Créditos iniciales.	I	O	Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i>
00.54-02.31 (97)	Tensión	Dishonor: despojan a Kern de todas sus insignias por una disputa con el Capitán Garnett.	I	O	
02.31-03.36 (65)	Tensión Acción	Silencio: Kern Shafter conoce a Josephine			
03.36-05.30 (114)	Tensión	Stagecoach: viaje en diligencia de la estación a la ciudad. Por el camino encuentran una tribu de indios.	I	O	
05.30-07.58 (148)	Tranquilo	Tom big bee river: llegan a un hotel.	D	P	Piano.
07.58-08.23	Anemp.	A-roving: Un hombre intenta entrar	D	P	Piano.

(25)		en la habitación de Josephine. Kern se lo impide.			
08.23-11.31 (188)	Comedia	Silencio: a la mañana siguiente, Kern y Russell cogen el siguiente tren. Sus caminos se separan. Ella se va con su padre y él al fuerte.			
11.31-12.13 (42)	Marcial	Marcia: Kern llega al Fuerte Abraham Lincoln.	I	O	
12.13-12.21 (8)	Marcial	Call: llamada a formación.	D	O	Corneta.
12.21-12.35 (14)	Marcial	Marcia: Kern quiere alistarse.	I	O	Orquesta.
12.35-17.24 (289)	Tensión	Silencio: encuentra al Capitán Myles. Le dice que Garnett está allí.			
17.24-17.31 (7)	Orgullo	Marcia: Kern se mira los galones.	I	O	Orquesta.
17.31-17.49 (18)	Romántico	Josephine: aparece Josephine.	I	O	Cuerdas.
17.49-17.56 (7)		Silencio: pasan por delante de un tirador.			
17.56-18.46 (50)	Romántico	Josephine: Kern acompaña a la chica hasta su casa.	I	O	
18.46-20.07 (81)	Tensión	Silencio: Keren entra en la habitación de los soldados. Todos se quedan en silencio.			
20.07-20.45 (38)	Tensión	Recognition: uno de los hombres le reconoce, es Edward Garnet. Esta vez no tiene tanta suerte.	I	O	Novachord.
20.45-22.37 (112)	Tensión Comedia	Silencio: Kern le deja las cosas claras. Pelea entre Donovan y otro soldado.			
22.37-23.54 (77)	Comedia	Donovan: Kern hace amistad con Donovan.	I	O	
23.54-24.20 (26)	Alarma	Bugle call: llamada a todos los soldados.	I	O	Corneta.
24.20-24.55 (35)	Marcial	Calvalry: todos los soldados se reúnen. Lan caballería entera acude a la llamada.	I	O	Orquesta.
24.55-25.12 (17)	Tensión	Funebre: encuentran el desastre causado por los indios.	I	O	
25.12-25.40 (28)	Tensión	Silencio: rastrearán el terreno para buscar a los indios culpables. Garnett quiere a Kern con él.			
25.40-28.21 (161)	Tensión	Scouting: la caballería busca a los indios.	I	O	La percusión y la melodía incidan pla presencia de los indioas. Arpegios arpa en uan de las panorámicas.
28.21-29.05 (44)	Tensión	Silencio: entablan conversación con la tribu.			
29.05-32.09 (184)	Tensión	Meeting the indians: tribu y caballería se separan.	I	O	
32.09-34.49 (160)	Romántico	Josephine: Kern acompaña a Josephine a casa y se encuentra con Edward, el soldado que le amenazó.	I	O	
34.49-35.05 (16)	Marcial Romántico	Ride: Kern trae un paquete para la madre de Josephine.	I	O	

35.05-36.01 (56)	Romántico	Silencio: Kern y Josephine se van.			
36.01-38.44 (163)	Romántico Tensión	Josephine: beso. Cuando llegan al fuerte, Kern ve a Edward. Pelea.	I	O	Cuerdas, piano. Cuando Kern ve a Edward saludar a Josephine, escuchamos el mismo motivo que en el encuentro con los indios, indicador de algún tipo de amenaza.
38.44-39.56 (572)	Tensión	Silencio: el Capitán Myles propone a Kern que acuse a Edward. Él fue el culpable, no Kern.			
39.56-42.40 (164)	Marcial	Detail: el destacamento está preparado para combatir a los indios.	I	O	
42.40-43.10 (30)	Tensión	Indian Drums: los indios se acercan	I	O	Percusión
43.10-43.15 (5)	Tensión	Silencio: una flecha alcanza a un soldado.			
43.15-47.55 (280)	Tensión	Indians: combate con los indios. Carga del de la caballería.	I	O	Orquesta.
47.55-49.02 (67)	Comedia	Silencio: Kern se prepara para un baile.			
49.02-49.26 (24)	Alegre	Artist's life: entrada al baile.	D	P	
49.26-51.10 (104)	Romántico Anemp.	Josephine: beso. Aparece Edward y casi tiene lugar una pelea.	D	P	
51.10-51.40 (30)	Marcial	Fort rice: Kern llega a Fort Rice con un mensaje.	I	O	
51.40-51.50 (10)	Normal	Silencio			
51.50-52.58 (68)	Tensión	Rain: de vuelta, a Kern le cae una tormenta encima.	I	O	Arpegios clarinete.
52.58-53.40 (42)	Romántico Tensión	Josephine: Josephine lleva a Kern con Edward para que solucionen sus problemas.	I	O	
53.40-54.17 (37)	Tensión	Hatred: discursión entre Kern y Edward.	I	O	
54.17-54.50 (33)	Tensión	Silencio: pelea. Josephine echa a Kern de su casa.			
54.50-55.29 (39)	Triste	Depressed: Kern se va bajo la lluvia. Josephine le observa dese la puerta.	I	O	
55.29-56.44 (75)	Marcial	Marching: llegada de un destacamento.	I	O	Percusión, corneta.
56.44-58.19 (95)	Marcial:	Marcia: preparativos para la marcha.	I	O	Orquesta.
58.19-58.30 (11)	Romántico	Josephine: Josephine le da su broche a Kern para que esté seguro.	I	O	Cuerdas.
58.30-58.45 (15)	Marcial	Marcia: Edward se acerca a Josephine.	I	O	
58.45-58.56 (11)	Anemp.	Josephine: Kern ve a Edward hablando con al chica.	I	O	
58.56-1.00.00 (64)	Marcial	Custer: la caballería sale del fuerte, con el General Custer a la cabeza.	FD	O	Banda.

1.00.00-1.01.10 (70)	Tranquilo	Camp: campamento de noche.	I	O	Guitarra.
1.01.10-1.01.48 (38)	Tensión	The Plan: Custer comenta su plan. Se reunirán con él en Little Big Horn.	I	O	
1.01.48-1.02.46 (58)	Tensión	Silencio: preparativo del ataque.			
1.02.46-1.05.44 (178)	Tensión	Valley floor: vigilan el terreno.	I	O	
1.05.44-1.08.00 (136)	Tensión Acción	Indian battle: batalla.	I	O	
1.08.00-1.09.58 (118)	Tensión	Donovan Death: han herido a Donovan. Kern quiere ayudarlo, pero él prefiere que le deje solo.	I	O	
1.09.58-1.11.09 (71)	Anemp.	Molly Brannigan: Donovan canta mientras dispara y espera a que lleguen los indios. Muerte de Edward.	FD	P	Orquesta. Voz.
1.11.09-1.12.46 (97)	Tensión	Shafter returns: Kern llega al campamento sano y salvo.	I	O	Orquesta. Arpegios arpa cuando camina por el agua. Llamada de corneta cuando llega al campamento.
1.12.46-1.18.47 (361)	Tensión Acción	Battle: batalla Little Big Horn. Pelea de Kern y Edward. Muerte de Edward.	I	O	
1.18.47-1.19.15 (28)	Tensión	The List: Josephine mira al lista de los caídos.	I	O	
1.19.15-1.20.43 (88)	Romántico	Josephine: ha estado cuidando de Kern en la enfermería. Kern le devuelve el broche. Beso.	I	O	
1.20.43-1.20.53 (10)	Triunfal	Marcia: créditos finales.	I	O	Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i>

RÍO DE SANGRE (THE BIG SKY, 1952)

SINOPSIS:

Jim y Boone acompañan a un grupo de comerciantes de pieles a una expedición por el Missouri. En el barco llevan a la india Teal Eye, que les ayudará a establecer contacto con la tribu de los *blackfeet*. Por el camino tendrán que hacer frente a las adversidades de la naturaleza y a los hombres de otra compañía de pieles.



FICHA TÉCNICA

Director:	Howard Hawks	
Productora:	RKO Pictures	
Distribuidora:	RKO Radio Pictures	
Productor:	Howard Hawks. Edward Lasker.	
Guion:	Dudley Nichols. Historia: Novela "The Big Sky" A.B. Guthrie Jr.	
Fotografía:	Russell Harlan	
Dirección de arte:	Albert S D'Agostino Perry Ferguson	
Vestuario:	Dorothy Jeakins	
Sonido:	Phil Brigandi Walter Elliot Clem Portman	
Efectos especiales:	Donald Stewart	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista:	Gordon Clark (letras en francés).	
-Editor:	Richard C. Harris	
-Orquestación:	Lucie Cailliet	
-Cantantes:	Paul Marquart Cjharles Maxwell George Parrish Leonid Raab Herbert Taylor	
-Músicos:	-	
Reparto:	Kirk Douglas Dewey Martin Elizabeth Threatt Arthur Hunnicutt Buddy Baer Steven Geray Henry Letondal Hank Worden Jim Davis	Deakins Boone Teal Eye Zeb Calloway Romaine Frenchy Jourdonnais La Badie Pobrediable Treak

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
Río de sangre 121.44min 7.304sg	56.19% 68.24min 4.104sg	43.81% 53.20min 3.200sg	16.78% 8.57min 537sg	5.34% 2.51min 171sg	77.87% 41.32min 2.492sg	10.84% 5.47min 347sg	-
1ª mitad 36.13min 2.173sg	59.70%	40.30%	25.90%	6.07%	68.03%	20.25%	-
2ª mitad 32.11min 1.931sg	52.70%	47.30%	9.06%	4.73%	77.87%	2.89%	-

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE


Música original (89.16%)		Música preexistente (10.84%)
-Main title -Quand je rêve -Road to Louisville -Jim and Boone -Outskirts of St. Louis -A keelboat in the fog -Landing -No turning back -Boone unmasks Teal Eye -Keelboat montage -Campfire -Keelboat disaster -Boone and the indian girl -Sewing up Boone/The boat afire	-Arrival at the fur company -Arrow in the neck -Indian troubles -Indian attack -Looking for Jim -Sneaking up river -Killing streak/Indian rescue -Indian escort -Chosen for marriage -Celebration -Bidding farewell -End title	-Kindog coming (J. A. Bland) -Buffalo gals (Cool White) -Whiskey Leave me alone (Joseph Marais) -Charlotte

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (22.13%)	Música incidental (77.87%)	
-Kindog coming (J. A. Bland) -Buffalo gals (Cool White) -Whiskey Leave Me Alone (Joseph Marais) -Quand je rêve -Charlotte -Celebration	-Main title -Quand je rêve -Road to Louisville -Jim and Boone -Outskirts of St. Louis -A keelboat in the fog -Landing -No turning back -Boone unmasks Teal Eye -Keelboat montage -Campfire -Keelboat disaster -Boone and the indian girl	-Sewing up Boone/The boat afire -Arrival at the fur company -Arrow in the neck -Indian troubles -Indian attack -Looking for Jim -Sneaking up river -Killing streak/Indian rescue -Indian escort -Bidding farewell -End title

TEMAS Y MOTIVOS

The big sky

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	01.35-02.30	Tranquilo	Road to Louisville: introducción.	I	Madera Cuerdas Percusión	<i>p</i>
2	04.41-05.49	Tranquilo	Road to Louisville II: Jim y Boone deciden viajar juntos.	I	Madera Cuerdas Corno Francés	<i>p</i>
3	05.49-06.40	Tranquilo	Road to Louisville III: llegan a San Luis.	I	Madera Cuerdas Banjo	<i>p</i>
4	21.57-23.34	Tranquilo	A keelboat in the fog: zarpan hacia la aventura.	I	Cuerdas Corno francés Arpa	<i>p</i>
5	24.09-25.14 28.52-29.19 37.13-37.31	Tranquilo	Landing: continúan el viaje.	I	Orquesta	<i>p</i> <i>f sub</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	1.00.06-1.00.40	Comedia	Campfire: Zeb cuenta a Jim sus anécdotas con la aguja de coser.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
I I	1.00.40-1.01.25	Tranquilo	Sewin up Boone: noche de tormenta en el campamento.	I	Orquesta	<i>p</i>
I I I	1.01.25-1.04.55	Épico	The boat afire: atraviesan el río Cheyenne y llegan a Yellowston.	I	Orquesta	<i>f</i>
I V	1.09.55-1.10.58	Aventura	Arrival at the fur company: tras un largo viaje, llegan al fuerte.	I	Orquesta	<i>f</i>
V	1.15.31-1.16.29	Tensión	Arrow in the neck: vigilan las orillas del río.	I	Orquesta	<i>f</i>
V I	1.16.29-1.18.05	Tensión	Indian troubles: los indios vigilan desde la orilla.	I	Orquesta	<i>p</i>
V I I	1.20.14-1.22.35	Tensión	Indian attack: el barco es atacado por los blackfeet.	I	Orquesta	<i>f</i>
V I I I	1.41.29-1.47.00	Épico	Indian rescue: los indios ayudan a desencallar el barco.	I	Orquesta	<i>f</i>
I X	1.56.58-1.58.10	Épico Triste	Binding farewell: parten hacia casa.	I	Orquesta	<i>P</i>
X	2.00.54-2.01.44	Tranquilo	End title: Boone se queda con los indios mientras todos vuelven a casa.	I	Orquesta	<i>f</i>
Fotogramas						
						



Quand je rêve

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	37.31-39.00	Tranquilo	De noche en el campamento. Jim toca la armónica.	FD	Armónica Guitarra	<i>p</i>
2	39.00-40.49	Tranquilo	De noche en el campamento. La Badie canta.	D	Acordeón Voz	<i>p</i>
3	1.58.10-1.59.57	Melanc.	Los hombres tararean alrededor de la hoguera. Boone ha decidido quedarse.	I	Coro (tarareando) Guitarra	<i>pp</i>

Temas en los que aparece insertado

I	00.00-01.35	Tranquilo	Main title: Créditos iniciales.	I	Orquesta Corno francés	<i>mp</i>
I I	2.00.54-2.01.44	Tranquilo	End tittle: el viaje ha llegado a su fin. El sueño se ha cumplido.	I	Orquesta	<i>f</i>

Fotogramas



Indian love-theme

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	25.18-25.38	Tranquilo	Indian love-theme: primera aparición de Teal Eye.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	00.00-01.35	Tranquilo	Main title: Créditos iniciales.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
I I	28.00-28.52	Tranquilo	No turning back: tras la	I	Cuerdas	<i>p</i>

			explicación de la expedición, Teal Eye regresa al barco.		Madera	
I I I	45.12-46.55	Tensión	Keelboat disaster: Jim y Boone se tiran al río a rescatar a Teal Eye.	I	Orquesta	<i>ff</i>
I V	54.47-58.50	Romántico	Boone unmask Teal Eye: en medio de la pelea, Boone intenta besar Teal Eye.	I	Cuerdas	<i>f</i>
V	1.00.06-1.00.40	Romántico	Campfire: Teal Eye, viendo la disposición del grupo, se ofrece para coser a Boone.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
V I	1.00.40-1.01.25	Romántico	Sewing up Boone: Teal Eye cura las heridas de Boone.	I	Arpa Madera	<i>p</i>
V I I	1.01.25-1.04.55	Tensión	The boat afire: los cazadores capturan a Teal Eye.	I	Madera	<i>p</i>
V I I I	1.40.54-1.41.29	Tensión	Killing streak: Teal Eye escapa.	I	Orquesta	<i>f</i>
I X	1.48.42-1.51.23	Romántico	Chosen for marriage: Teal Eye reclama a Boone al teepee.	I	Madera	<i>p</i>
X	1.56.58-1.58.10	Triste	Binding farewell: Teal Eye se despide de Boone en la lejanía.	I	Madera Cuerdas	<i>p</i>

Fotogramas






ÉNFASIS EMOCIONAL

Tras un largo viaje, Jim y Boone ven el río Missouri ante sus narices. El narrador, siempre atento, dice: “Entonces lo vieron: el viejo río Missouri brillando a la luz de la luna y, al otro lado, las luces de St. Louis. ¡Demonios! ¡Si qué es una ciudad grande!”. En ese justo momento se produce un *crescendo* de la música, dándole un aire grandioso a la escena, pero siempre tranquilo, como toda la banda sonora.



MICKEY-MOUSING

<p>Jim ha escuchado algo. Baja de carreta y se introduce en el bosque. Sube a un tronco. Se cae. Alguien el lanza un cuchillo. Todos estos movimientos están sincronizados con la música. -Percusión -Viento madera</p>		
<p>El barco zarpa desde San Luís. Niebla, la oscuridad de la noche y el río, cuyas aguas tienen sonido propio. -Arpeggios de arpa</p>		
<p>Jim le pega un puñetazo a Boone tras su pelea con Teal Eye. Éste cae al suelo con un golpe de platillos y metal, seguido de un silencio brusco y repentino.</p>		

ÉNFASIS EN LA CÁMARA

No significativo más allá de las grandes panoámicas del paisaje acompañadas del tema "The big sky".

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

El paso del tiempo se cuenta por días de viaje, por lo que las transiciones siempre van a tener lugar en el río, con magníficas vistas del paisaje y el tema "The Big Sky" de fondo.



El capitán explica el plan a seguir. Vemos a distintos grupos de hombres para mostrarnos su reacción. La música enfatiza cada plano con un acorde de metal y piano: "Quien se quede, debe hacerlo hasta el final".









En el teepee, Teal Eye tira el cuchillo que llevaba en la mano y perdona a Boone. Un plano detalle del cuchillo enlaza con un plano medio de un indio gritando para dar comienzo a una fiesta. El primer

acontecimiento ha sido el desencadenante del segundo, que tiene lugar en otro espacio y tiempo. La percusión, que al enfocar el cuchillo parece estar aludiendo a un reto o una venganza, se convierte en los timbales de llamada a la celebración india del matrimonio.



SILENCIO



<p>Diálogos importantes</p> <p>En la cárcel, Zeb le cuenta sus planes a Jim y Boone.</p>	
<p>Frenchi explica la misión, lo cual es trascendental para comprender la magnitud de la empresa. Además, el hombre es francés y su acento no es bueno, lo cual requiere más atención aún por parte del espectador.</p>	
<p>Es el intervalo más amplio de silencio (413sg). Se divide en dos partes: una primera en la que el silencio se debe al sigilo con el que tienen que pasar por Fort Leavenworth para no ser vistos; y una segunda, en el primer campamento, cuando ya todos están medio dormidos y solo se escucha el silencio de la noche y el rumor de la corriente. En dicho momento, la conversación revela aspectos del pasado de Jim, Boone y Zeb, algo importante para configurar y perfilar el carácter de los protagonistas.</p>	
<p>Sigilo</p> <p>El inicio del viaje es casi más peligroso que el final por tierras desconocidas. Se han escapado de la carcel y van de incógnito por la noche hacia el barco. Deben evitar ser vistos. Una vez pasado este momento de tensión, aun les queda otro al cruzar por Fort Leavenworth, donde los controles podrían retenerlos al levar a bordo una chica y demasiado whisky. En estos momentos Todos intentan hacer el menor ruido posible. La música, por supuesto, también.</p>	
<p>Espectación</p>	

<p>Un pequeño silencio de tres segundos predece a la primera aparición de la misteriosa mujer a bordo del barco. Todos estaban deseando verla. Este silencio recuerda, en cierta forma, al que en <i>El Forastero</i> (William Wyler, 1940), antecedia el esperadísimo momento que el juez Roy Bean llevaba toda su vida esperando: ver a Lily.</p>		
<p>Teal Eye ha aceptado las disculpas de Boone. Corta la cuerda que cierra a puerta del teepee. Se quedan solos. Tira el cuchillo. ¿Ha comprendido Boone realmente las verdaderas intenciones de Teal Eye?</p>		
<p>Tensión</p>		
<p>Los hombres de McMasters encienden la mecha para quemar el barco.</p>		
<p>Encuentro con los cazadores de McMasters.</p>		
<p>Amenaza a McMasters en el fuerte.</p>		
<p>Los indios, después de tres días, han dejado de seguir al barco. Ahora la inquietud e intranquilidad es mayor, pueden estar en cualquier sitio. Acechando. Preparados para el ataque.</p>		

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

<p>Interrupciones:</p>	<p>-Por fin han zarpado y pueden navegar tranquilos. Cuando, derrepente, grita una mujer.</p> <p>-Primera parada para descansar tras la tensión del inicio del viaje. Todos están contentos: comen, charlan, cantan. Derrepente, un silencio expectante. Ya nadie canta. Una mujer india ha salido del barco.</p> <p>-Una de las canciones de La Badie es interrumpida por un disparo.</p> <p>-La Badie canta Charllote en el barco. Una flecha inesperada añanza a Pascal en el cuello. La canción se interrumpe de golpe.</p>
<p>Volumen:</p>	<p>-El tono tranquilo de toda la película hace que predomine la dinámica <i>piano</i>.</p>

RUIDO

<p>Simulación de aves mediante silbidos. Un aspecto que Jim destaca de Boone al inicio de su viaje a Louisville.</p>	
<p>Murmullo constante del agua y simulación de la misma. El río Missouri es un protagonista más.</p>	

ANÁLISIS

Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-01.35 (95)	Tranquilo	Main title: Créditos iniciales.	I	O	Muy tranquilo.
01.35-02.30 (55)	Tranquilo	Road to Louisville: introducción y narración.	I	O	Ritmo de galope con caja china.
02.30-03.40 (70)		Jim and Boone: encuentro de los protagonistas.	I	O	Viento madera. <i>Mickey-Mousing</i> .
03.40-04.41 (61)	Tensión	Silencio: pelea entre Jim y Boone			
04.41-05.49 (68)	Tranquilo	Road to Louisville II: Jim y Boone deciden viajar juntos.	I	O	
05.49-06.40 (51)	Tranquilo	Road to Louisville III: narración. Llegan al Missouri.	I	O	Variación en Mib Mayor, con banjo y caja

					china.
06.40-07.20 (40)	Alegre	Kingdon coming: escuchada desde las calle de la ciudad.	D	P	Banjo, violín, acordeón.
07.20-09.34 (134)	Tensión Comedia	Silencio: Jim y Boone preguntan por Zed, el tío de Bonne.			
09.34-10.54 (80)	Alegre	Buffalo gals: en el saloon.	D	P	Acordeón, violín, jarra y voz.
10.54-11.30 (36)	Travieso	Silencio: Jim flirtea con la camarera francesa.			
11.30-13.12 (102)	Alegre	Whiskey leave me alone: todos están borrachos.	D	P	Acordeón y voz.
13.12-18.36 (324)	Tensión Comedia	Silencio: pelea con los de la compañía de Sam Egglestone debida a un tema de comercio de pieles. Llevan a Jim y Boone a la cárcel, donde se encuentran con el tío Zeb. Planean ir en barco por el Missouri.			
18.36-19.08 (32)		French song: han escapado de la cárcel. Escuchan a La Badie cantando.	D	P	Acordeón y voz.
19.08-19.23 (15)	Comedia	Silencio: Zeb se lleva a La Badie como cocinero.			
19.23-19.40 (17)		French song: Se escucha de nuevo la canción, pero ya no es Lavadie quien al toca, puesto que está afuera con la cabeza metida en el abrevadero.	D	P	Violín.
19.40-21.57 (137)	Tensión	Silencio: suben al barco			
21.57-23.34 (97)	Tensión	A keelboat in the fog: zarpan en silencio. Interrupción: grito.	I	O	Arpegios arpa.
23.34-24.09 (36)	Tensión	Silencio: hay una mujer a bordo.			
24.09-24.48 (39)	Tranquilo	Landing: la aventura ha comenzado.	I	O	Orquesta.
24.48-25.14 (26)	Alegre	Charlotte: bajan del barco y acampan.	I	P	Acordeón, violín y flauta
25.14-25.18 (4)	Espectante	Silencio: Teal Eye sale del barco.			
25.18-25.38 (20)	Tranquilo	Indian love-theme: Teal Eye sale del barco.	I	O	Primera aparición del tema de Teal Eye. Flauta, cuerdas, piano, tom-tom.
25.38-28.00 (142)		Silencio: Frenchi explica la misión.			
28.00-28.52 (52)	Tensión	No turning back: quien se quede, tiene que continuar hasta el final. Teal Eye regresa al barco.	I	O	
28.52-29.19 (27)	Aventura	Landing: continuación. El narrador explica el curso del viaje.	I	O	Orquesta.
29.19-37.13 (474)	Tensión	Silencio: paso por Fort Leaventworth. Conversación de Jim, Boone y Zeb en el campamento, sobre Teal Eye y el pasado. Teal Eye intenta robar la cabellera que Boone lleva como recuerdo de su hermano.			
37.13-37.31 (18)	Aventura	Landing: pasan el río Platte.	I	O	Orquesta.

37.31-39.00 (89)	Tranquilo	Quand je rêve: noche en el campamento. Jim toca la armónica. Otro hombre la guitarra.	FD	O	Armónica y guitarra
39.00-40.49 (109)	Melanc.	Quand je rêve: noche en el campamento. La Badie canta.	D	O	Acordeón y voz.
40.49-45.12 (263)	Comedia	Silencio: encuentran a Pobrediablo. Tienen que recurrir al cordelle (tirar del barco con cuerdas).			
45.12-46.55 (103)	Tensión	Keelboat disaster: La corriente arrastra a Teal Eye. Jim y Boone se lanzan a rescatarla.	I	O	Orquesta, piano.
46.55-54.47 (472)	Comedia	Silencio: Teal Eye está a salvo. Le cortan el dedo infectado a Jim. Salen de caza. Frenchi castiga un tripulante a latigazos. Boone se enzarza en una pelea con él.			
54.47-58.50 (243)	Tensión	Boone unmask Teal Eye: Teal Eye le roba la caBellera de su hermano. Se pelean. Indian Love-Theme: Boone intenta besarla. Pelea de Jim y Boone.	I	O	El piano aporta la tensión y da personalidad al tema, al llevarl a melodía de "Indian-love theme". Cuerdas tras la pelea.
58.50-1.00.06 (76)	Comedia	Silencio: llevan a Boone al campamento para curarlo. Zeb habla sobre la vez que le cosió la oreja al revés a un compañero.			
1.00.06-1.00.40 (34)	Comedia	Campfire: Zeb continúa hablando. Teal Eye se ofrece para coser las heridas de Boone.	I	O	
1.00.40-1.01.25 (45)	Comedia Romántico	Sewing up Boone: tormenta. Teal Eye cura las heridas de Boone.	I	O	
1.01.25-1.04.55 (210)	Tensión	The boat afire: Atraviesan el Cheyenne y llegan Yellowstone. Los cazadores planean incendiar el barco. Interrupcion 11sg: los enemigos prenden la mecha. El barco arde.	I	O	Orquesta.
1.04.55-1.09.55 (300)	Tensión	Silencio: intentan apagar el barco. Encuentro con los cazadores de pieles. Se han llevado a Teal Eye. Tienen que rescatarla.			
1.09.55-1.10.58 (63)	Épico	Arrival at the fur company: llegan al fuerte de la compañía de McMasters.	I	O	
1.10.58-1.13.50 (172)	Tensión	Silencio: discusión con McMasters.			
1.13.50-1.14.40 (50)	Ocio Alegre	Charlotte: La Badie en el barco.	D	P	Acordeón y voz.
1.14.40-1.15.31 (51)	Tensión	Silencio: una flecha india.			
1.15.31-1.16.29 (58)	Tensión	Arrow in the neck: los indios acechan.	I	O	
1.16.29-1.18.05 (96)	Tensión	Indian troubles: los indios vigilan desde la orilla.	I	O	Percusión india y viento metal. El piano aporta

					tensión mientras los indios les siguen.
1.18.05-1.20.14 (129)	Tensión	Silencio: los indios han dejado de seguirlos, por lo que deciden tirar de nuevo del barco para avanzar.			
1.20.14-1.22.35 (141)	Acción	Indian attack: ataque indio.	I	O	
1.22.35-1.28.09 (334)	Tensión	Silencio: Boone y Tyle Eye salen a buscar a Jim.			
1.28.09-1.30.57 (168)	Tensión	Looking for Jim: Boone y Teal Eye buscan a Jim por el bosque.	I	O	
1.30.57-1.34.15 (198)		Silencio: se esconden en una cueva esperando al recuepración de Jim.			
1.34.15-1.34.54 (39)		Sneaking up river: siguen el cauce del río.	I	O	Arpegios arpa cuando cruzan el río.
1.34.54-1.35.46 (52)	Tensión	Silencio: descubren que no son los indios los que acechan, sino los peleteros.			
1.35.46-1.36.22 (36)	Tensión	Sneaking up uiver: Continuación.	I	O	
1.36.22-1.40.54 (272)	Tensión	Silencio: llegan al campamento, pero los cazadores están allí.			
1.40.54-1.41.29 (35)	Tensión	Killing streak vencen a los cazadores. Indian Love-Theme: Teal Eye escapa.	I	O	Orquesta.
1.41.29-1.47.00 (331)	Épico	Indian rescue/ Indian escort: Los indios ayudan a desencallar el barco.	I	O	Fusión del tema principal con la música de los indios.
1.47.00-1.48.42 (102)		Silencio: negocian con los indios blackfeet.			
1.48.42-1.51.23 (161)	Romántico	Chosen for marriage: Teal Eye regala un colgante protector a Jim. Boone y Teal Eye en el teepee. Reconciliación.	I	O	Cuerda viento madera.
1.51.23-1.51.30 (7)	Tensión	Silencio: Teal Eye acepta las disculpas.			
1.51.30-1.52.52 (82)	Alegría	Celebration: boda de Teal Eye y Boone. Los indios solo tienen instrumentos de percusión, pero escuchamos otro tipo de timbres.	FD	O	Instrumentos indios, voz.
1.52.52-1.56.58 (246)	Comedia	Silencio: pago al padre de Teal Eye. Despedida.			
1.56.58-1.58.10 (72)	Épico	Binding farewell: el viaje ha terminado. Vuelven a casa. Indian Love-Theme: Teal Eye se despide de Boone	I	O	Cuerdas, madera, metal
1.58.10-1.59.57 (107)	Melanc.	Quand je rêve: Boone decide quedarse. Los hombres tararean alrededor de la hoguera.	D	O	Coro (tarareando), guitarra.
1.59.57-2.00.54 (57)	Melanc.	Silencio: despedida de Boone.			
2.00.54-2.01.44 (50)	Tranquilo	End title: Boone se queda. Plano general del barco río abajo.	I	O	“Indian love theme” y “The big sky” se unen en triunfo del amor por una

					mujer y por al naturaleza. Orquesta. <i>Tutti,</i> <i>pianissimo.</i>
--	--	--	--	--	---

SOPLO SALVAJE (BLOWING WILD, 1953)

SINOPSIS:

Tras ser atracado su pozo por unos badoleros, Jeff Dawson regresa a la compañía petrolífera de su antiguo jefe, Ward "Paco" Conway. Allí volverá a encontrar con la esposa de Conway, Marina, quien siempre ha estado enamorada de él. Los celos de Paco, el rechazo de Jeff Marina, y la amenaza de El Gavilán hacia a la compañía del primero, pondrán en peligro las vidas y relaciones de los protagonistas.



FICHA TÉCNICA

Director:	Hugo Fregonese	
Productora:	Warner Brothers	
Distribuidora:	Warner Brothers	
Productor:	Milton Sperling	
Guion:	Philip Yordan	
Fotografía:	Sidney Hickox	
Dirección de arte:	Alfred Ybarra	
Vestuario:	Marjorie Best Kay Nelson	
Sonido:	M.A. Merrick Manuel Topete	
Efectos especiales:	-	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Ray Heindorf	
-Letrista:	Paul Francis Webster	
-Editor:	-	
-Orquestación:	Lucien Cailliet	
-Cantantes:	Frankie Laine	
-Músicos:	-	
Reparto:	Gary Cooper Barbara Stanwyck Ruth Roman Anthony Quinn Ward Bond Ian MacDonald Richard Karlan Juan García	Jeff Dawson Marina Conway Sal Donnelly Ward "Paco" Conway Dutch Peterson Jackson Henderson El Gavilán

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Soplo salvaje</i>	33.69%	64.31%	25.01%	2.70%	72.28%	23.82%	23.82%
89.00min	31.46min	57.14min	14.19min	1.33min	41.22min	13.38min	13.38min
5.340sg	1.906sg	3.434sg	859sg	93sg	2.484sg	818sg	818sg

1ª mitad 48.00min 2.880sg	33.65%	66.35%	49.18%	2.56%	50.81%	42.80%	42.80%
2ª mitad 41.00min 2.460sg	38.09%	61.91%	4.53%	2.88%	89.36%	-	-

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (76.18%)		Musica preexistente (23.82%)
-Main title: Blowind wild -Looking for money -Unexpected meeting -Acapulco -Dinamite -Marina rides -Marina's past -To late -Marina's loneliness -Sudden attack -Ruins -Ruins II	-Nitro bullet -Memory -Take me away with You -He's not in love with you -Bullfight -Paco and Marina -You, me and the bomb -Paco's death -Help me -The last fight -End title	-Blowing wild -La Adelita (Tradicional mexicana) -Pajarillo barranqueño (Tradicional mexicana) -La cucaracha (Tradicional mexicana) -Chiapanecas (Juan Arozamena) -La golondrina (Narciso Seradell)

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (27.72%)	Musica incidental (72.28%)	
-Blowind wild -La Adelita (Tradicional mexicana) -Pajarillo barranqueño (Tradicional mexicana) -La cucaracha (Tradicional mexicana) -Chiapanecas (Juan Arozamena) -La golondrina (Narciso Serradell)	-Main title: Blowind wild -Looking for money -Unexpected meeting -Acapulco -Dinamite -Marina rides -Marina's past -To late -Marina's loneliness -Sudden attack -Ruins -Ruins II	-Nitro bullet -Memory -Take me away with You -He's not in love with you -Bullfight -Paco and Marina -You, me and the bomb -Paco's death -Help me -The last fight -End title

TEMAS Y MOTIVOS

Blowing Wild (Ballad of Black Gold)

	Tiempo	Tono	Descripción de la escena	I / D	Instrumentación	Din.
1	00.00-02.35	Tensión	Main title: créditos iniciales.	I	Voz Coro femenino Guitarra Trompeta	<i>p</i>
2	05.46-06.52	Triste	Jeff y Dutch se han quedado sin nada y se dirigen a la ciudad.	I	Voz Castañuelas Guitarra Trompeta	<i>p</i>
3	48.00-48.49	Triste	Jeff bebiendo en un bar. Se le acerca una prostituta.	FD	Voz Guitarra	<i>p</i>

			Tres hombres tocan la guitarra.			
4	51.29-51.52	Tensión	Marina, por la ventana, ve llegar a Jeff.	I	Orquesta	<i>p</i>
5	52.42-54.14	Triste Decepción	Marina's loneliness: Marina coge el caballo y escapa. Sola con sus pensamientos.	I	Voz Coro femenino Guitarra Orquesta	<i>p</i>
6	57.23-58.24	Tensión	I'm stay here: Marina no piensa dejar la casa ni la explotación, aunque corra peligro.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
7	1.10.13-1.11.45	Tensión	Take me Away with you: Jeff, al fin, consigue deshacerse de Marina.	I	Cuerdas Guitarra Madera	<i>p</i>
8	1.28.16-1.29.00	Tranquilo	End title: Jeff y Sal se van juntos. Vemos a un trio de guitarristas, pero la voz es la de Frankie Laine.	FD	Guitarra Voz	<i>p</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	03.53-05.06	Tensión	Loonking for money: los mexicanos roban las pertenencias de Jeff y Dutch.	I	Orquesta	<i>p</i>
I I	17.21-18.50	Tensión Seducción	Unexpected meeting: Jeff no esperaba que la mujer de Paco fuera Marina.	I	Trompeta Coro femenino	<i>pp</i>
I I I	27.02-29.43	Tensión Acción	Dinamite: una banda de mexicanos persigue el camión de la nitroglicerina.	I	Orquesta	<i>p</i>
I V	38.30-40.03	Acción	Marina rides: Marina reta a una carrera a Jeff y Paco. Ellos en coche y ella a caballo. Gana ella.	I	Orquesta Acordeón	<i>f</i>
V	42.21-43.13	Tensión	Marina's past: Marina rompe las figuras que Paco le regaló en su luna de miel.	I	Cuerdas Madera	<i>f</i>
V I	44.03-46.44	Tensión Seducción	No more love: Marina va a la habitación de Jeff: "Déjame adivinar porqué te marchaste. Tú tienes buena memoria ¿Por qué fue? Sí, sí. Creías que encontrarías petróleo en otro lugar. Por eso te fuiste. Estabas huyendo de algo. De mí". "No eras nadie cuando te conocí y sigues sin serlo. ¡Oh, sí! Me olvidaba. Siempre tienes una miserable concesión de petróleo en el bolsillo".	I	Voz Coro femenino Cuerdas Metal	<i>p</i>
V I I	46.44-48.00	Tensión	Too late: Marina sigue empeñada en Jeff. Jeff no quiere saber nada más de ella y sus intenciones: "¿Por qué sigues acosándome?"	I	Cuerdas Guitarra (Tono menor)	<i>p</i>
V I	55.25-57.23	Tensión Acción	Sudden attack: la banda de mexicanos ataca los terrenos	I	Orquesta	<i>f</i>

I I			de Paco.			
X X	58.24-1.01.00	Tensión	Ruins: Jeff y Paco llegan al lugar donde les espera la banda de mexicanos.	I	Guitarra Percusión	<i>pp</i> <i>p</i>
X	1.08.28-1.09.13	Tensión	Nitro bullet: Jeff ha conseguido atrapar el torpedo de nitroglicerina del pozo.	I	Orquesta	<i>f</i>
X I	1.09.13-1.10.13	Melanc.	Memories: Paco reconoce que todo le ha ido mal desde que conoció a Marina.	I	Cuerdas	<i>p</i>
X I I	1.11.45-1.13.51	Tensión	He's not in love with you: Salle dice a Marina que Jeff ya no está enamorado de ella.	I	Trompeta Madera Cuerdas	<i>p</i>
X I I I	1.21.22-1.24.53	Tensión Romántico	Help me: Marina sigue empeñada en tener a Jeff. Jeff está enamorado de Sal. Marina queda sola y desesperada.	I	Cuerdas Madera Orquesta	<i>pp</i>
X I V	1.24.53-1.28.16	Tensión Acción	The last fight: combate contra la banda de mexicanos. Muerte de Marina.	I	Orquesta	<i>f</i>

Fotogramas



ÉNFASIS EMOCIONAL

No significativo.

MICKY-MOUSING

Podríamos considerar como tal el subrayado de la acción con la letra de la canción “Blowing wild”, pues en algunas escenas la acción es exactamente la misma que describe la balada. Ejemplo de ello es aquella en la que Marina va a visitar a Jeff a su habitación.

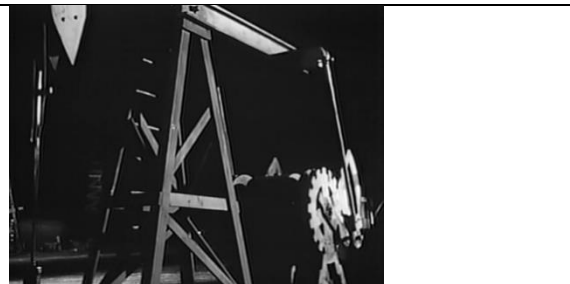


ÉNFASIS EN LA CÁMARA

Marina coge las figuritas que Paco le regaló en su luna de miel. Le cuenta a Jeff lo que pasó durante las diez horas que se quedaron encerrados en la habitación. Cuando el espectador cree que va a juntar las dos figuritas: hombre y mujer, lo que hace es tirarlas al suelo y romperlas. Paco se enfada. Le costaron “600 barriles de crudo”. La cámara se detiene en los pedazos rotos de la relación entre Paco, Marina... y el petróleo. La música lo enfatiza con la entrada súbita de los acordes de “Blowing Wild” tras un silencio de dos minutos.



Marina miente a Jeff y finge desmayarse. El pozo sigue funcionando. La percusión distanciada, un toque macabro de campanas y el ruido de la maquinaria, construyen un plano aterrador. Se produce una transición de tiempo, pero no de lugar. Vemos el mismo pozo funcionando. La música y la bomba siguen su curso.



ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

Marina tira a Paco a la bomba de petróleo Marina nº1. Los planos alternan su mirada y sus manos con la maquinaria. La música, mientras, acompaña la escena con arpegios descendentes y rápidos en las cuerdas, que nos avisan de que algo está a punto de pasar. Para acabar en un silencio solo lleno con el ruido del pozo.



Marina se da cuenta de lo que ha hecho y explota horrorizada ante el ruido de los pozos. Se produce una transición de un plano de ella, a uno del pozo en total silencio. La música acompaña la transición con un último golpe de percusión. El golpe definitivo. El petróleo ha podido más que Marina.



La muerte de Marina es la que finalmente termina fundiéndola con el oro negro. El tema *Blowing Wild* en tono menor es acompañado de fondo por el mismo motivo que acompañó al muerte de Paco. Es imposible detener el destino de Marina: fundirse con el oro negro.



SILENCIO







Escenas significativas


Paco lleva a Jeff y Sal a ver a su mujer, Marina. La con versación gira en torno al mismo tema del que habla la canción principal. En sí misma no dice mucho más de lo que ya hemos escuchado en la voz de Frankie Laine, pero leyendo entre líneas podemos intuir la atracción y la tensión entre Jeff y Marina. Algo ocurrió en el pasado.



Paco lleva a Jeff a ver sus pozos. Les ha puesto de nombre Marina, igualando a su mujer con el petróleo, con el oro negro. Las dos posesiones más preciadas de Paco.




<p>Paco lleva a Jeff a Marina nº1. Posteriormente, en la casa, la conversación toma un doble sentido. De nuevo se puede leer entre líneas la tensión entre Jeff y Marina.</p>		
<p>Dunch y Jeff en el hospital: Dutch: “¿Qué vas a hacer con Marina? ¡Oh, vamos! Lo supe en cuanto llegaste aquí”. Jeff: “¿Saber qué?” Dutch: “Que estás pensando en salir corriendo” (...). “Lo llevas escrito en la cara. No te quedas por aquí. Vete en cuanto puedas” (...). “¿Creía que todo había acabado entre tú y ella?” Jeff: “Sabes muchas cosas para estar ahí tumbado” Dutch: “Soy Dutch ¿recuerdas? Yo estaba ahí antes de Marina. Cuando solo éramos Tú, yo y Paco”.</p>		
<p>Paco revela toda la verdad: “Este hombre (Jeff) trabaja para mí, pero él es el jefe ¿Querías saber por qué es el jefe? Os lo diré. Porque mi mujer está enamorada de él. Ella cree que no lo sé. Pero siempre supe que había otro. Pero no supe quién era hasta que volviste”.</p>		
<p>Paco: “Ahora solo quedamos tu y yo, y esa bomba” (...) Aquí empezó todo: Marina nº1. Yo quería petróleo. Cuando empezó a bombear tú me querías. Ahora quiero que pare de bombear. Es inútil, no puedo pararlo. Así es como tiene que ser, Marina. Solos tú, yo y la bomba, cariño”.</p>		
<p>Tensión</p>		
<p>Pelea entre “Jeff” y el hombre de negocios. La música del comedor se ha interrumpido con el primer puñetazo. La gente está expectante y los dos hombres se enzarzan en una disputa por la cartera del magnate. Todo ello: la interrupción repentina, la expectación de la gente y el silencio, contribuyen a incrementar la tensión. Si la banda hubiera seguido tocando, el ambiente sería más distendido.</p>		
<p>Jeff agarra el torpedo que escupe el pozo de petróleo mientras Paco, cobarde, lo observa desde detrás de un árbol. El silencio, unido al montaje, incrementa la tensión. Solo cuando Jeff consigue salir ileso y triunfante entra la orquesta. Toda la tensión acumulada sale de golpe. El tema “Blowing wild” hace referencia a todo lo que es capaz de hacer un hombre por el oro negro.</p>		

<p>Paco ha muerto. Marina se queda mirando la bomba. El solo sonido de la maquinaria hace la escena aún más terrible.</p>	
---	--

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

<p>Interrupciones:</p>	<p>-Marina entra en la habitación de Jeff por sorpresa. Suena “Blowing wild”, pero la importancia de estas frases hace que se haga el silencio por un momento: “Lástima que hayas vuelto. Podríamos haber continuado el resto de nuestras vidas sin vernos de nuevo”.</p> <p>-La pelea con el hombre de negocios en el bar del hotel hace que se interrumpa la música de la orquesta.</p> <p>- Paco, que estaba toreando a Sal en el bar del hotel, manda callar a la banda cuando entra Jeff.</p>
<p>Volumen:</p>	<p>No significativo.</p>

RUIDO

<p>Una de los elementos vistos positivamente por la crítica fue precisamente el del ruido. Bosley Crowther, de <i>The New York Times</i>, escribía lo siguiente: “‘Blowing Wild’ (...) podría convertirse en un espectáculo, sobre todo por los detalles llenos de ruidos magnificados y por el sonido estereofónico.”³</p> <p>El ruido más importante y simbólico es el de los pozos de petróleo, presente en las escenas más significativas y determinantes, como la muerte de Paco.</p> <p>Una frase de Marina deja bien clara la importancia de este ruido: “Construyó al casa cerca para poderlo oír bombear por la noche. El sonido del petróleo saliendo le hace dormir como un niño (a Paco)”</p>	
--	--

ANÁLISIS

Tiempo	Tono	Descripción de la escena	D/ I	O /P	Observaciones
00.00-02.35	Tensión	Main title: créditos iniciales.	I	O	Voz, coro

³ CROWTHER, Bosley: “Blowing Wild (1953). The screen in review; ' Blowing Wild,' Adventure Tale at the Paramount, Stars Gary Cooper, Barbara Stanwyck”, *The New York Times*, October 8 ,1953. <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9403E7DF1031E53BBC4053DFB6678388649EDE> (Consultada el 22/03/2015).


(155)					femenino, guitarra, trompeta.
02.35-03.53 (78)	Tensión	Silencio: una banda de forajidos llegan al pozo de Jeff y Dutch.			
03.53-05.06 (73)	Tensión	Looking for money: exposición del pozo de petróleo.	I	O	Orquesta.
05.06-05.46 (40)	Tensión	Silencio: Jeff y Dutch se han quedado sin nada.			
05.46-06.52 (66)	Triste	Blowing wild: Jeff y Dutch caminan desesperanzados hacia la ciudad.	I	O	Voz (con letra) castañuelas, trompeta, guitarra
06.52-07.28 (36)		Silencio: Jeff y Dutch pasean por el mercado.			
07.28-16.52 (564)	Anemp.	Adelita/ Pajarillo warranqueño, La cucaracha/ Chiapanecas: mientras pasean por las calles, una banda mariachi va tocando diferentes canciones tradicionales. Dutch silba la melodía de una de ellas. Hacen un trato con un hombre de negocios. Jeff conoce a Sal. No acepta sus condiciones. Anochece. Dutch pelea con Paco.	D	P	Trompeta, acordeón, marimba, violín, silbido.
16.52-17.21 (29)	Normal	Silencio: Paco lleva a Jeff y Dutch a conocer a su mujer.			
17.21-18.50 (89)	Tensión	Unexpected meeting: Jeff no esperaba que la mujer de Paco fuera Marina.	I	O	Cuerdas, trompeta, guitarra, coro
18.50-20.37 (107)	Tensión	Silencio: Paco quiere contratar a Jeff, pero él rechaza la oferta.			
20.37-22.39 (122)	Comedia	Acapulco: Paco besa a Marina. Jeff baja al bar del hotel donde Dutch está hablando con Sal.	D	O	Solo trompeta cuando aparece Marina. Se unen la guitarra y el coro.
22.39-27.02 (263)	Tensión	Silencio: Jeff y Dutch llegan a un acuerdo con el hombre de negocios. Cargan la nitroglicerina.			
27.02-29.43 (161)	Tensión Acción	Dinamite: una banda de mexicanos persigue el camión de la nitroglicerina.	I	O	Orquesta.
29.43-31.04 (81)	Anemp.	Golondrina: Jeff discute con el hombre de negocios en el bar del hotel.	D	P	Violín, marimba.
31.04-32.10 (66)	Tensión	Silencio: Pelea de Jeff y el hombre de negocios.			
32.10-35.03 (173)	Anemp.	Golondrina: en el bar del hotel: Jeff no se fía de Sal. La policía obliga a Jeff a que devuelva la cartera al hombre de negocios. Jeff no tiene más remedio que aceptar la propuesta de Paco.	D	P	Trompeta, piano, violín.
35.03-38.30 (207)		Silencio: Paco enseña sus pozos a Jeff. Todos los pozos se llaman Marina.			
38.30-40.03 (93)	Acción	Marina rides: Marina reta a Paco a una carrera, él y Jeff en coche, ella a caballo.	I	O	Acaba en <i>tutti</i> .
40.03-42.21 (138)	Tensión	Silencio: Paco enseña a Jeff el primer pozo Marina n°1. El original.			

42.21-43.13 (52)	Tensión.	Marina's past: Marina rompe las figuras que se regaló Paco en su luna de miel.	I	O	
43.13-44.03 (50)	Tensión Misterio	Not job for a honest man: Jeff se instala en la casa. El empleado despedido le dice que este no es un buen trabajo.	I	O	
44.03-45.18 (75)	Tensión	No more love: Marina va a la habitación de Jeff.	I	O	Guitarra, voz (con letra), coro.
45.18-45.23 (5)	Tensión	Silencio: "Lástima que hayas vuelto. Podríamos haber continuado el resto de nuestras vidas sin vernos de nuevo"			
45.23-46.44 (81)	Tensión Seducción	No more love: continuación. Marina: "Déjame adivinar porqué te marchaste. Tú tienes buena memoria ¿Por qué fue? Sí, sí. Creías que encontrarías petróleo en otro lugar. Por eso te fuiste. Estabas huyendo de algo. De mí". Jeff: "No eras nadie cuando te conocí y sigues sin serlo. ¡Oh, sí! Me olvidaba. Siempre tienes una miserable concesión de petróleo en el bolsillo". Marina: "Ya has intentado librarte de mí antes. Nunca pudiste hacerlo"	I	O	La voz (con letra) entra cuando Marina comienza a seducir a Jeff.
46.44-48.00 (76)	Tensión	Too late: Marina sigue empeñada en Jeff, pero éste le dice que ella no es buena. "¿Por qué sigues acosándome?"	I	O	
48.00-48.49 (49)	Triste	Blowing wild: Jeff en un bar. Se le acerca una prostituta. Tres hombres tocan la guitarra. Luego entra la voz de Frankie Laine.	F D	O	Guitarra. Voz (con letra).
48.49-51.29 (160)	Tensión	Silencio: Duntch, en el hospital, previene a Jeff contra Marina. Sal trabaja de crupier en el hotel.			
51.29-51.52 (23)	Tensión	Blowing wild: Marina, por la ventana, ve llegar a Jeff.	I	O	La percusión y el viento metal indican las malas intenciones de Marina.
51.52-52.42 (50)	Tensión	Silencio: Marina "¿Por qué me odias?" Jeff: "No te odio"			
52.42-54.14 (92)	Triste	Marina's loneliness: Marina sale corriendo con el caballo. Los primeros planos nos hablan de sus pensamientos.	I	O	Voz (con letra), coro, guitarra.
54.14-55.25 (71)		Silencio: Paco le dice a Jeff que debería explotar un pozo.			
55.25-57.23 (118)	Tensión Acción	Sudden attack: una banda de forajidos atacan los terrenos de Paco. Algo se trae entre manos...	I	O	Orquesta. Ritmo de galpe con caja china cuando se adentran en el bsoque
57.23-58.24 (61)	Tensión	I'm stay here: Marina no piensa huir aunque los terrenos estén amenazados y ella corra peligro.	I	O	
58.24-1.01.00 (156)	Tensión Acción	Ruins: Jeff y Paco acuden a la misteriosa cita.	I	O	Guitarra cuando entran en las ruinas.
1.01.00-1.02.46 (106)	Tensión	Silencio: los forajidos negocian con Paco y Jeff. Piden 50.000 \$ en oro para esa			

		noche.			
1.02.46-1.03.04 (18)	Tensión	Ruins II: muy flojito cuando se van.	I	O	Guitarra y percusión.
1.03.04-1.08.28 (324)	Tensión	Silencio: Jeff, Paco y Marina discuten sobre la situación. Uno de los pozos escupe la nitroglicerina. Paco se esconde mientras Jeff, envalentonado, consigue agarrar el torpedo.			
1.08.28-1.09.13 (45)	Tensión	Nitro bullet: todo ha salido bien. Es ahora cuando la música deja salir toda la tensión acumulada.	I	O	Orquesta.
1.09.13-1.10.13 (60)	Melanc.	Memory: en el hospital, Paco reconoce que es un cobarde desde que conoció a Marina.	I	O	Cuerdas.
1.10.13-1.11.45 (92)	Tensión	Take me away with you: Jeff, al fin, consigue deshacerse de Marina. Marina: “Te quiero. Eres el único hombre al que he amado” Jeff: “Me parece que esas palabras ya las he escuchado antes. De ti. Hace años. En otra esquina y en otro país. Solo la música era diferente”. Marina: “Yo también era diferente. No sabía lo que significabas para mí”. Jeff: “Aquella vez también dijiste lo mismo”. “Dejé pasar muchas otras cosas”.	I	O	La velocidad del tema habla de la ansiedad y desesperación de Marina.
1.11.45-1.13.51 (126)	Tensión	He’s not in love with you: Sal le dice a Marina que Jeff ya no está enamorado de ella.	I	O	Cuerdas. Arpegio clarinete cuando Sal presume de ser ella al elegida.
1.13.51-1.15.00 (69)	Alegre	Bullfight: Paco torea a Sal en el bar del hotel. Interrupción: Entra Jeff. Paco manda callar a la banda.	D	O	Piano, guitarra, trompeta.
1.15.00-1.17.02 (122)	Tensión	Silencio: “Este hombre trabaja para mí, pero él es el jefe ¿Querías saber por qué es el jefe? Os lo diré. Porque mi mujer está enamorada de él. Ella cree que no lo sé. Pero siempre supe que había otro. Pero no supe quien era hasta que volviste”.			
1.17.02-1.17.44 (42)	Tensión	Paco and Marina: Paco llama a Marina gritos para que baje al Marina nº1.	I	O	
1.17.44-1.18.53 (69)	Tensión	Silencio: Paco: “Ahora solo quedamos tu y yo, y esa bomba” (...) Aquí empezó todo: Marina nº1. Yo quería petróleo. Cuando empezó a bombear tú me querías. Ahora quiero que paré de bombear”.			
1.18.53-1.19.35 (42)	Tensión	You, me and the bomb: Marina tira a Paco a la bomba de petróleo.	I	O	Arpegios de cuerdas reflejan el momento de locura.
1.19.35-1.20.10 (35)		Silencio: Paco ha muerto. Llega Jeff y Marina le miente.			El ruido del pozo aporta inquietud.

1.20.10-1.21.22 (72)	Tensión	Paco's death: sacan el cadáver. Jeff se dirige a ver a Marina.	I	O	
1.21.22-1.24.53 (211)	Tensión	Help me: Marina: "Me perteneces y vas a quedarte conmigo". Jeff: "Te equivocas en ambas cosas". Marina: "No consentiré que me abandones. No pienso separarme de ti. Tenemos lo que siempre quisimos, todo: dinero, petróleo y el uno al otro (...) No puedo dejarte ir. No después de lo que he hecho..."	I	O	
1.24.53-1.28.16 (203)	Tensión Acción	The last fight: la banda de mexicanos ataca los terrenos de Paco. Marina se tira al pozo.	I	O	Orquesta, piano.
1.28.16-1.29.00 (44)	Tranquilo	End title: Jeff es libre del todo. Marina ya no está. Se va con Sal. Vemos a los guitarristas pero la voz es la de Frankie Laine.	F D	O	Guitarra, voz (con letra). Ya no aparece el coro, simbolo de Marina.

RETAGUARDIA (THE COMMAND, 1954)

<p>SINOPSIS:</p> <p>El oficial al mando de una caravana, muere en una emboscada de lo sindios. Antes de morir pone al mando al capitán Robert MacClaw, médico de la expedición.</p>	
--	--

FICHA TÉCNICA

Director:	David Butler	
Productora:	Warner Brothers	
Distribuidora:	Warner Brothers	
Productor:	Davis Weisbart	
Guion:	Samuel Fuller Rossell Hughes -Novela de Jamer Warner Belleah)	
Fotografía:	Wilfrid Cline	
Dirección de arte:	Bertrand Tuttle	
Vestuario:	Moss Mabry	
Sonido:	Stanley Jones	
Efectos especiales:	-	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Ray Heindorf	
-Editor:	-	
-Orquestación:	-	
Reparto:	Guy Madison Joan Weldon James Whitmore Carl Benton Reid Harvey Lembeck Ray Teal Robert Nichols Don Shelton Gregg Bartons Joel Costarella Billy Wilkerson	C. Robert McClaw Martha Cutting Sargento Elliott Coronel Janeway Gottschalk Doctor Trent 2nd O'Hirons Maj. Gibbs Cap. Forsythe Giacomo Pellegrini Jefe indio

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Retaguardia</i> 71.22min 4.282sg	20.80% 18.44min 1.124sg	79.20% 71.22min 4.282sg	-	-	100% 71.22min 4.282sg	0.40% 0.15min 15sg	-
1ªmitad 45.13min 2.713sg	18.02%	81.98%	-	-	100%	0.76%	-

2ª mitad 44.53min 2.693sg	23.58%	72.42%	-	-	100%	-	-
--	--------	--------	---	---	------	---	---

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (99.60%)	Música preexistente (0.40%)
Calvary march Martha Wagon trail Small pox Mounted indians Indian galops Indian drums	Marcha fúnebre

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

El 100% de la música es incidental. No se ha tenido en cuenta el toque del séptimo de caballería que suena durante la batalla final.

TEMAS Y MOTIVOS

Calvary march

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I / D	Instrumentación	Din.
1	00.00-01.05	Heroico	Créditos iniciales	I	Orquesta	<i>ff</i>
2	01.15-01.20	Acción	Persecución indios..	I	Orquesta	<i>f</i>
3	05.15-05.28	Heroico	La caballería continúa su camino	I	Orquesta	<i>p</i>
4	08.10-09-28	Heroico	Entrada en el campamento de la infantería.	I	Orquesta	<i>f</i>
5	13.52-14.45	Obediencia	No queda más remedio que obedecer al coronel.	I	Orquesta	<i>pp</i>
6	20.00-20.58	Heroico	Libro normas de la caballería.	I	Orquesta	<i>p</i>
7	21.27-22.10	Heroico	La tropa se pone en marcha.	I	Orquesta	<i>f</i>
8	33.37-33.42	Heroico	La tropa sigue su camino.	I	Orquesta	<i>f</i>
9	34.29-34.49	Heroico	Posición de defensa.	I	Orquesta	<i>f</i>
10	42.00-42.11	Heroico	Posición de defensa.	I	Orquesta	<i>f</i>
11	45.03-45.13	Tensión	El capitán llega con noticias.	I	Orquesta	<i>f</i>
12	46.29-47.06	Heroico	Siguen su camino.	I	Orquesta	<i>pf</i>
13	51.44-51.55	Heroico	Siguen su camino.	I	Orquesta	<i>f</i>
14	54.00-54.13	Heroico	Siguen su camino.	I	Orquesta	<i>f</i>
15	1.00.48-1.01.23	Heroico	Ponen oficialmente al mando al capitán.	I	Orquesta	<i>p</i>
16	1.05.28-1.05.57	Heroico	Todo va según lo planeado.	I	Orquesta	<i>p</i>
17	1.06.27-1.06.50	Heroico	Órdenes del capitán.	I	Orquesta	<i>p</i>
18	1.29.41-1.30.06	Épico	Continúan su camino victoriosos.	I	Orquesta	<i>ff</i>
Fotogramas						



Martha

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	11.14-12.10	Tensión Romántico	Martha entra en la tienda pidiendo un médico.	I	Cuerdas	<i>p</i>
2	19.27-20.00	Romántico	El capitán McClaw ayuda a Martha a subir al carro.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
3	31.53-32.00	Tensión	Consiguen salir vivos del ataque.	I	Cuerdas	<i>p</i>
4	38.22-41.45	Romántico	Confesión del pasado.	I	Orquesta Cuerdas	<i>p</i>
5	44.42-45.03	Romántico	El Capitán consuela a Martha.	I	Cuerdas	<i>P</i>
6	50.28-51.29	Romántico	Beso.	I	Cuerdas	<i>p</i>
7	1.05.37-1.06.27	Romántico	Beso.	I	Cuerdas	<i>p</i>
8	1.26.11-1.26.34	Tensión	Aparece Martha tras la victoria.	I	Cuerdas	<i>p</i>
9	1.27.08-1.27.15	Tensión	Discusión de Martha y el Capitán.	I	Cuerdas	<i>p</i>

Fotogramas



Small Pox

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	16.16-19.27	Tensión	El Capitán visita el carro de los Pellegrini.	I	Orquesta	<i>pp</i>
2	28.59-31.06	Tensión	Sospecha de viruela.	I	Orquesta	<i>pp</i>
3	35.03-38.22	Tensión	Martha descubre que el	I	Orquesta	<i>p</i>

			Capitán es médico.			
4	48.12-50.28	Tensión	Conversación sobre la enfermedad y los indios.	I	Orquesta	<i>pp</i>
5	54.54-55.04	Tensión	Martha cuida de un niño.	I	Orquesta	<i>p</i>
6	1.25.45-1.26.11	Tensión	Encuentran a un indio contagiado.	I	Orquesta	<i>p</i>
7	1.26.34-1.26.55	Tensión	El Capitán Acusa a Martha de un descuido.	I	Orquesta	<i>p</i>
8	1.27.40-1.28.00	Tensión	No es viruela, es varicela.	I	Orquesta	<i>p</i>

Fotogramas





Wagon trail

	Tiempo	Tono	Escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	05.57-06.40	Comedia	Ven el campamento a lo lejos.	I	Orquesta	<i>p</i>
2	33.42-34.00	Tranquilo	Caravana en camino.	I	Orquesta Banjo	<i>p</i>
3	34.49-35.03	Tranquilo	Caravana en camino.	I	Orquesta Banjo	<i>p</i>
4	41.45-42.00	Tranquilo	Caravana en camino.	I	Orquesta Banjo	<i>p</i>
5	54.13-54.54	Tranquilo	Camino tras la batalla.	I	Orquesta	<i>f</i>
6	1.25.15-1.25.45	Tranquilo	Han llegado sanos y salvos.	I	Orquesta	<i>f</i>
7	1.28.46-1.29.41	Triunfal	La caravana puede continuar su camino segura. Beso del capitán y Martha.	I	Orquesta Cuerdas.	<i>f</i>

Fotogramas




ÉNFASIS EMOCIONAL

<p>Primera aparición de Martha: se interrumpe el tema “Calvary march” y entra de golpe su motivo musical. Lo femenino entra en el ejército.</p>		
<p>Martha observa cómo se va el Capitán sin haber zanjado la discusión: cambio del tema “Small Pox” al de “Martha”, enfatizando así sus sentimientos.</p>		

MICKEY-MOUSING

<p>Un indio cae herido por un tomahawk. -Percusión y piano.</p>		
---	--	--

ÉNFASIS EN LA CÁMARA

<p>Travelings siguiendo a los diferentes grupos a la vez que suenan sus motivos musicales.</p>		
--	--	--

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

<p>En este caso se podría comentar lo mismo que en el anterior, ya que son esas escenas las que dan lugar al paso del tiempo.</p>

SILENCIO

<p>No significativo.</p>

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

<p>Interrupciones:</p>	<p>No significativo.</p>
<p>Volumen:</p>	<p>-La presencia constante de la música obliga a equilibrar el volumen y la intensidad de la misma para no estorbar los diálogos. Debido a ello, podemos encontrar temas interpretados en <i>pianísimo</i>, y otros en <i>fortísimo</i>.</p>

	-Es muy interesante como se trata el tema de "Indian Drums", cuya intensidad y volumen va <i>in crescendo</i> , transmitiéndonos la tensión de la amenaza que se acerca.
--	--

RUIDO

No significativo.

ANÁLISIS

Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-01.05 (65)	Tensión	Cavalry march: créditos iniciales.	I	O	Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i>
01.05-01.15 (10)	Tensión	Indians gallop: los indios salen al ataque.	I	O	Orquesta.
01.15-01.20 (5)	Tensión	Calvary march: ejército persiguiendo a los indios.	I	O	Orquesta.
01.20-01.25 (5)	Tensión	Indians gallop: de nuevo los indios.	I	O	
01.25-01.30	Tensión	Silencio	I	O	
01.30-01.50 (20)	Tensión	Indian arrow: un indio alcanza al capitán.	I	O	
01.50-02.57 (67)	Triste	Capitan's dead: antes de morir deja al mando al médico: el capitán Robert MacClaw.	I	O	
02.57-03.14 (17)	Triste	Marcha funeraria: muerte del capitán.	I	P	Corneta, tambores.
03.14-04.14 (60)	Tensión	Silencio: uno de los soldados no está de acuerdo con la decisión del capitán.			
04.14-05.13 (59)	Comedia	New capitan: los soldados no parecen estar muy de acuerdo: "Todo lo que tenemos que hacer es estar en otro lado cuando venga una flecha".	I	O	
05.13-05.28 (15)		Calvary march: continúan el camino.	I	O	
05.28-05.57 (29)		Indians gallop: se ve el humo de los indios a lo lejos.	I	O	
05.57-06.40 (43)	Comedia	Wagon train: ven a la infantería y carros a lo lejos.	I	O	
06.40-07.20 (40)	Comedia	Dismounted: deciden ir al fuerte, pero con buena presencia, orgullosos de ser la caballería. Se acicalan.	I	O	
07.20-08.10 (50)	Comedia	The insgnia: el sargento quiere cambiarle los galones de médico a Robert.	I	O	
08.10-09.28 (78)	Triunfal	Calvary march: entran en el campamento orgullosos.	I	O	
09.28-11.14 (106)		Conversation: en el fuerte.	I	O	
11.14-12.10 (56)		Martha: ella entra pidiendo un médico para que mire a uno de la caravana.	I	O	Cuerdas, viento madera.
12.10-13.52 (102)	Tensión	Silencio: deben unirse a las tropas del Coronel Janeway.			
13.52-14.45	Tensión	Calvary march: No tiene más	I	O	


(53)		remedio que obedecer.			
14.45-16.16 (91)		Silencio: no tienen más remedio que ser reclutados. Ya no pueden volver a casa.			
16.16-19.27 (191)	Tensión	Small pox: Richard va a ver al chico de los Pallegriani.	I	O	Campana símbolo de la muerte propagada por el viruela.
19.27-20.00 (33)	Romántico	Martha: Robert ayuda a Martha a subir a la carreta.	I	O	
20.00-20.58 (58)		Calvary march: Robert ojea el libro de normas de la caballería.	I	O	
20.58-21.27 (29)		Indians fear: el sargento viene con nueva información.	I	O	
21.27-22.16 (49)		Calvary march: se ponen en marcha.	I	O	
22.16-23.05 (49)	Comedia	Scouts: el sargento y dos soldados hacen la guardia.	I	O	Banjo.
23.05-25.00 (115)	Tensión Acción	Battle 1: aparecen los indios: apaches, omahas, cheyenes, sic, fox...	I	O	
25.00-25.35 (35)		Capitan: órdenes.	I	O	
25.35-26.10 (35)	Tensión	Indios: se ve una hoguera a lo lejos.	I	O	
26.10-27.35 (85)	Tensión	Silencio: el coronel Janeway quiere que siga sus órdenes.			
27.35-28.20 (45)	Tensión	Coronel: no se encuentra bien. Le da una especie de desmayo.	I	O	
28.20-28.59 (39)	Tensión	Silencio: a Robert no le hacen caso. No se creen que el coronel esté enfermo.			
28.59-31.06 (127)	Tensión, tristeza	Small pox: el niño sigue muy enfermo. Robert cree que tienen viruela.	I	O	
31.06-31.53 (47)	Tensión Acción.	Flaming arrow: los indios atacan.	I	O	Orquesta.
31.53-32.00 (7)	Tensión	Martha: han conseguido salir vivos del ataque.	I	O	Añade percusión.
32.00-33.37 (97)		Silencio: Robert explica su plan a Janeway y éste lo acepta.			
33.37-33.42 (5)		Calvary march	I	O	
33.42-34.00 (18)	Tranquilo	Wagon train: continúan el camino.	I	O	
34.00-34.16 (16)		Calvary march	I	O	
34.16-34.29 (13)	Tensión	Mounted indians: se ven a lo lejos.	I	O	
34.29-34.49 (20)	Tensión	Calvary march: posición de defensa.	I	O	
34.49-35.03 (14)	Tranquilo	Wagon train: están seguros	I	O	
35.03-38.22 (199)	Tristeza	Small pox: sigue enfermo. Martha no sabe que Robert es médico.	I	O	
38.22-41.45 (203)	Romántico	Martha: Robert le enseña su insignia de médico. Ella cuenta su pasado: cuando su padre murió le acogieron los Pallegriani.	I	O	

41.45-42.00 (15)	Tranquilo	Wagon train	I	O	
42.00-42.11 (11)	Heroico	Calvary march: posición de defensa.	I	O	
42.11-42.25 (14)	Tensión	Mounted indians: vigilantes	I	O	
42.25-44.09 (104)	Tensión	Calvary charge: al ataque. Toque Séptimo de Caballería.	I	O	
44.09-44.42 (33)	Tensión	Small pox: se han llevado el carro de los Pellegrini se escapa.	I	O	
44.42-45.03 (21)	Triste Romántico	Martha: va a consolar a Martha.	I	O	
45.03-45.13 (10)		Calvary march	I	O	
45.13-46.29 (76)	Tensión	Silencio: Piensa atacar a los indios.			
46.29-47.03 (34)		Calvary march: reúnen a la tropa para enfrentarse a los indios.	I	O	
47.03-48.12 (69)	Tensión	Halter: encuentran los restos de la caravana.	I	O	
48.12-50.28 (136)	Tensión	Small pox: la enfermedad se va extendiendo, pero ya no pueden saber que es porque el niño de los Pellegrini ya no está. Charla sobre los indios.	I	O	
50.28-51.29 (61)	Romántico	Martha: se besan.	I	O	
51.29-51.44 (15)	Tranquilo	Wagon train	I	O	
51.44-51.55 (11)	Seguridad	Calvary march	I	O	
51.55-52.07 (12)	Tensión	The raid: dejan un carro destrozado como carnada.	I	O	
52.07-52.45 (38)	Tensión	Mounted indians: los indios encuentran los restos.	I	O	Solo percusión.
52.45-54.00 (75)	Tensión Acción	Carnage: el ejército ataca a los indios y vence. Dejando solo algunos vivos.	I	O	
54.00-54.13 (13)	Triunfal	Calvary march:	I	O	
54.13-54.54 (41)	Triunfal	Wagon train: siguen el camino tras la batalla.	I	O	
54.54-55.04 (10)	Tensión	Small pox	I	O	
55.04-55.20 (16)	Tensión	Litter: restos del carro.	I	O	
55.20-55.45 (25)	Tensión	Calvary march: los indios vigilan sin atacar. La caravana sigue.	I	O	
55.45-57.06 (81)	Tensión	Pinned in: no hay manera de deshacerse de los indios.	I	O	
57.06-57.30 (24)	Tensión	The Rifle: encuentran un rifle en medio del desierto.	I	O	
57.30-58.15 (45)	Tensión	Tenting tonigh: Robert va en busca del coronel para avisarle del rifle.	I	O	
58.15-59.28 (73)	Tensión	Colonel's orders: el coronel manda encontrar al desertor. Quiere llegar como sea. Le da un nuevo ataque.	I	O	
59.28-1.00.48		Silencio: le piden a Robert que se			

(80)		ponga al mando.			
1.00.48-1.01.23 (35)	Heroísmo	Calvary march: le ponen al mando oficialmente.	I	O	
1.01.23-1.02.27 (64)		Silencio: buscan una estrategia para pasar a Río Paraíso.	I	O	
1.02.27-1.04.18 (111)	Heroísmo	Get ready: hay que improvisar: “Manten el libro cerrado y la mente abierta”.	I	O	
1.04.18-1.05.28 (70)		Silencio: todos confían en la estrategia de Robert. Caminan de noche. Van a usar los carros de defensa.			
1.05.28-1.05.37 (9)	Marcial	Calvary march: todo parece marchar según lo planeado.	I	O	
1.05.37-1.06.27 (50)	Romántico	Martha: Marta está orgullosa de Robert. Se besan.	I	O	
1.06.27-1.06.50 (23)	Tensión	Calvary march	I	O	
1.06.50-1.09.15 (145)	Tensión	Silencio: Robert explica el plan. Los colonos salen en plena noche.	I	O	
1.09.15-1.11.08 (113)	Comedia	Indians drums: suenan los tambores a lo lejos. Los soldados siguen con el plan. Tienen que vestirse de colonos.	I	O	Percusión.
1.11.08-1.12.14 (66)	Tensión	Silencio: esperan la reacción de los indios.	I	O	
1.12.14-1.14.38 (144)	Tensión	Indians drums: se acercan los indios.	I	O	Percusión.
1.14.38-1.17.23 (165)	Tensión Acción	Indians fight: al fin luchan con los indios.	I	O	
1.17.23-1.18.29 (66)		Silencio: los indios contraatacan.	I	O	
1.18.29- 1.19.10 (41)	Tensión Acción	Indians fight: persecución por parte de los indios.	I	O	Orquesta.
1.19.10-1.20.07 (57)	Tensión	Silencio	I	O	
1.20.07-1.24.55 (288)	Tensión Acción	Race for the pass: llegan al paso con los indios detrás.	I	O	
1.24.55-1.25.15 (20)		Battle over: Robert se ha salvado gracias al reloj del capitán Forsyte.	I	O	
1.25.15-1.25.45 (30)	Tranquilo	Wagon train: han conseguido llegar sanos y salvos.	I	O	
1.25.45-1.26.11 (26)	Peligro	Small pox: un indio parece haberse contagiado. Es varicela. No hay que preocuparse por ellos durante un tiempo. Estarán enfermos.	I	O	
1.26.11-1.26.34 (23)	Romántico	Martha: aparece	I	O	
1.26.34-1.26.55 (21)	Tensión	Small pox: Robert acusa a Martha de no haber sido cuidadosa y no quemar todo lo que uso con el niño. El indio tenía un pañuelo que ella tiró.	I	O	
1.26.55-1.27.08 (13)		Silencio			
1.27.08-1.27.15 (7)	Tensión	Martha: deja la discusión a medias	I	O	
1.27.15-1.27.40	Triunfal	Medal: el coronel condecora a	I	O	

(25)		Robert.			
1.27.40-1.28.00 (20)	Tensión	Small Pox: lo que tienen los indios es varicela. Pero no están inmunizados.	I	O	
1.28.00-1.28.46 (46)	Victoria	Condecoration: le dan a Robert una gratificación por llevar bien el mando.	I	O	
1.28.46-1.29.41 (55)	Tranquilo	Wagon train: continúan el camino a salvo de todo.	I	O	
1.29.41-1.30.06 (25)	Triunfal Heroico	Calvary march: siguen su camino con tranquilidad.	I	O	Orquesta <i>tutti</i> , coro.

LA PELIRROJA INDÓMITA (STRANGE LADY IN TOWN, 1955)

<p>SINOPSIS:</p> <p>La doctora Julia Gard llega a Sannta Fe para ejercer la medicina, pero nadie en el lugar confía en una mujer médico. El más descoinfado de todos es, precisamente, el doctor Rurke O'Brien. Pero Julia, con su profesionalidad y su humanidad, se ganará a toda la ciudad.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	Mervyn LeRoy	
Productora:	Mervyn LeRoy Productions	
Distribuidora:	Warner Brothers	
Productor:	Mervyn LeRoy	
Guion:	Frank Butler	
Fotografía:	Harold Rosson	
Dirección de arte:	Gabriel Scognamillo	
Vestuario:	Emile Santiago	
Sonido:	C.J. 'Mickey' Emerson	
Efectos especiales:		
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Editor:	-	
-Letrista:	Ned Wasington	
-Orquestación:	-	
-Cantante	Frankie Laine con Mitch Miller and His Orchestra	
Reparto:	Greer Garson Dana Andrews Cameron Mitchell Lois Smith Walter Hampden Pedro González Joan Camden Anthony Numkena José Torvay Adele Jergens Robert J. Wilke Frank DeKova Russell Johnson Gregory Walcott Douglas Kennedy Paul Birch Nick Adams The Trianas	Dr. Julia Garth Dr. Rurke O'Brien Teniente David Garth Spurs O'Brien Padre Gabriel Mendoza Martínez Martínez Norah Muldoon Tomascito Díaz Bartolo Díaz Bellea Brown Karg Anse Hatlo Shaddock Scanlon Slade Wickstrom Sheriff Billy the Kid Conjunto musical

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
--------	----------	--------	-----------	----------	--------	----------	--------

La pelirroja indómita 107.40min 6.460sg	30.12% 32.26min 1.946sg	69.88% 75.24min 4.514sg	9.73% 7.19min 439sg	4.10% 3.05min 185sg	86.18% 64.50min 3.890sg	8.02% 6.01min 362sg	4.10% 3.05min 185sg
1ª mitad 62.38min 3.758sg	35.79%	64.21%	7.05%	-	92.95%	7.05%	-
2ª mitad 45.02min 2.702sg	22.24%	77.76%	12.80%	8.80%	78.39%	9.14%	8.80%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (91.98%)		Música preexistente (8.02%)
Strange Lady in Town	O'Brien kiss	Ave María (Schubert)
Conversation	Fight at hospital	Chiapanecas (Juan Arozamena)
New saddle	Spurs calls Julia	Farruca (Gerónimo Villavino)
Santa Fe	Proposal	Vienna, City of My Dreams (Rudolf Sieczynski)
Military	Invitation	
Dilapidated hospital	Tramps	
Norah	David And Doc	
Spurs sells the buggy	Runaway	
Buggy chase	Outlaws	
Dr. O'Brien	Father's death	
Norah and Tomasito	Burnning effisy	
David and Spurs	David and Spurs	
Spurs real love	David is shot	
David lie	Irate citizens	
Tomasito	O'Briens	
Spurs discover	announcement	
Indios		

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (13.82%)	Música incidental (86.18%)	
Ave María (Schubert)	Strange Lady in Town	O'Brien kiss
Chiapanecas (Juan Arozamena)	Conversation	Fight at hospital
Farruca (Gerónimo Villavino)	New saddle	Spurs calls Julia
Vienna, City of My Dreams (Rudolf Sieczynski)	Santa Fe	Proposal
	Military	Invitation
	Dilapidated hospital	Tramps
	Norah	David And Doc
	Spurs sells the buggy	Runaway
	Buggy chase	Outlaws
	Dr. O'Brien	Father's death
	Norah and Tomasito	Burnning effisy
	David and Spurs	David and Spurs
	Spurs real love	David is shot
	David lie	Irate citizens
	Tomasito	O'Briens
	Spurs discover	announcement
	Indios	

TEMAS Y MOTIVOS

Strange lady in town






	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	00.00-02.11	Alegre	Créditos iniciales	I	Orquesta Coro Voz	<i>mp</i>
2	03.18-04.55	Alegre	“¿Una mujer médico? Aquí nunca hemos tenido una”	I	Cuerdas	<i>pp</i>
3	06.42-07.30	Alegre	Julia se despide de los trabajadores.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
4	08.00-08.45	Alegre	Camino de Santa Fe.	I	Orquesta	<i>p</i>
5	19.40-19.55	Alegre	Llega David.	I	Orquesta	<i>f</i>
6	35.30-37.05	Melanc.	Julia le cuenta a O'Brien porque ha venido a Santa Fe como médico.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
7	39.33-40.01	Comedia	O'Brien se entera de la curación de Tomasito.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
8	41.15-42.06	Romántico	O'Brien enseñará a Julia a conducir un carro.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
9	49.53-51.50	Romántico	O'Brien regala a Julia ropa y todo tipo de complementos de vaquero, para que no sea una extraña en la ciudad.	I	Cuerdas	<i>p</i>
10	52.47-55.22	Romántico	O'Brien lleva a Julia a Cabalgar.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
11	1.18.01-1.18.43	Romántico	Julia sale vestida para el baile.	I	Cuerdas	<i>p</i>
12	1.21.24-1.22.02	Tensión	O'Brien celoso de la fama de Julia	I	Cuerdas Madera	<i>pp</i>
13	1.40.22-1.41.40	Triste	Nada puede impedir que Julia se vaya de Santa Fe.	I	Madera Cuerdas	<i>p</i>
14	1.46.58-1.47.40	Alegre	Julia y O'Brien se van a casar.	I	Cuerdas Orquesta	<i>p</i> <i>ff</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	28.50-30.20	Tristeza	Nora: Julia visita a Nora en el hospital.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
II	31.27-33.14	Comedia	O'Brien y Julia: cuando Julia aparece en plano.	I	Orquesta	<i>f</i>
III	1.11.07-1.12.53	Romántico	Marry Me: cuando ella le dice en la fiesta que no le mire de ese modo, y cuando le da el anillo.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
IV	1.14.10-1.15.48	Romántico	Marry Me II: cuando se besan y cuando O'Brien se va.	I	Cuerdas Madera	<i>pp</i>
Fotogramas						




ÉNFAISIS EMOCIONAL

No significativo.

MICKEY-MOUSING

<p>Cascabeles de Spurs al caminar. -Sonido diegético.</p>	
<p>Operación de muelas: golpe en la cabeza para anestesia y mareo. -Arpeggio de viento madera -Trompeta con sordina: recurso propio de la comedia.</p>	
<p>Choque de carros de Julia y O'Brien: mareo. -Metal</p>	
<p>Toda la escena en la que Spurs descubre a Julia cambiándose de ropa en su casa y las intenciones de su padre. -Orquesta</p>	
<p>Pelea por Nora en el hospital. -Orquesta</p>	

Pasos de David al entregarse. -Percusión	
---	--

ÉNFASIS EN LA CÁMARA

No significativo.

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

No significativo.

SILENCIO

El porcentaje es bajo, pero en la primera mitad suele coincidir con las preguntas y afirmaciones sobre el papel de la mujer:

Vaquero: “¿Una mujer médico? Nunca he visto una mujer médico por aquí”

Martínez: “Una mujer médico es una cosa muy rara. Como un niño con dos cabezas”.

Padre Gabriel: “¿Tú eres la mujer médico que vive al lado? Eso es una buena cosa. Las mujeres son gentiles y piadosas”.

Dr. O’Brien, según Spurs: “la mujer solo tienen un propósito en la vida: hacer la vida cómoda a los hombres, las cosas de la casa and tener hijos”.

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

Interrupciones:	-Acontecimientos inesperados: choques entre Julia y O’Brien, aparecer el nombre de uno y otro en una conversación, una pelea, asalto al banco, muerte de David...
Volumen:	No significativo.

RUIDO

No significativo.

ANÁLISIS


Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-02.11 (131)	Alegre	Strange lady in town: créditos iniciales.	I	O	Orquesta, Voz.
02.11-03.18 (67)	Alegre	Silencio: la Dr. Julia llega a la ciudad.			
03.18-04.55 (97)	Comedia	Strange lady in town: los trabajadores de extrañan de que una mujer sea médico.	I	O	Ritmo de galope con caja china.
04.55-06.42 (107)	Comedia	Silencio: examina a uno de los trabajadores.			
06.42-07.30 (48)	Alegría	Strange lady in town: se despide de los trabajadores y se dispone a ir a la ciudad.	I	O	
07.30-08.00 (30)	Tensión	Coversación: unos forajidos les paran por el camino.	I	O	

08.00-08.45 (45)	Alegre	Strange lady in town: siguen camino a la ciudad.	I	O	
08.45-10.38 (113)	Alegre	Santa Fe: Julia llega a la casa de su hermano.	I	O	Violín cuando aparece Spurs.
10.38-12.24 (106)		Silencio: Spurs le trae dos pacientes a Julia.			
12.24-12.47 (23)	Comedia	The tooth: Julia le saca un diente al paciente	I	O	Trompeta con sordina.
12.47-17.41 (294)	Comedia	Silencio: Spurs le cuenta la opinión de su padre acerca de las mujeres.			
17.41-19.40 (119)	Alegre	New saddle: Spurs le habla al Dr O'Brien sobre Julia.			Cuerdas.
19.40-19.55 (15)	Alegre	Strange Lady: llega David.	I	O	
19.55-20.56 (61)		Military: David le cuenta porque no pudo llegar el día anterior.	I	O	
20.56-23.01 (125)		Silencio			
23.01-24.51 (110)	Solemne	Ave María: los niños cantan en la iglesia. El solista, Tomasito, es ciego y Julia quiere ayudarlo.	D	P	Coro infantil.
24.51-25.51 (60)		Silencio: Julia queda con el padre Gabriel para ver a Tomasito.			
25.51-27.08 (77)	Triste	Dilapidated hospital: visita al hospital.	I	O	
27.08-27.55 (47)	Triste	Silencio: Tomasito tiene glaucoma.			
27.55-30.19 (144)	Triste	Nora: visita a Nora.	I	O	La doctora transmite positividad y esperanza mediante el tema principal.
30.19-31.06 (47)		Silencio: Julia y el Padre Gabriel.			
31.06-31.27 (21)	Comedia	Spurs sells the buggy: Spurs le vende el caballo y el carro de su padre sin avisar.	I	O	
31.27-33.14 (107)	Comedia	Buggy chase: O'Brien descubre a Julia con su carro y su caballo y le persigue.	I	O	Orquesta.
33.14-35.30 (136)	Romántico	Dr. O'Brien: Julia le lleva a su casa para curarle las heridas.	I	O	
35.30-37.05 (95)	Comedia	Strange lady in town: O'Brien no tienen buena opinión sobre las mujeres médico.	I	O	
37.05-39.33 (148)	Alegre	Norah and Tomasito: recuperación de Tomasito.	I	O	Arpa y flauta cuando traen a Tomasito.
39.33-40.01 (28)	Comedia	Strange lady in town: O'Brien se entera de lo de Tomasito.	I	O	Orquesta
40.01-41.15 (74)	Tensión	Silencio: discusión sobre Tomasito.			
41.15-42.06 (51)	Romántico	Strange lady in town: O'Brien promete enseñar a Julia a conducir el carro.	I	O	Cuerdas, viento madera.
42.06-43.20 (74)	Triste	David and Spurs: el amor de Spurs no es correspondido. David se va una semana con el ejército.	I	O	El amor de Spurs es representado por el violín.
43.20-44.15		Silencio: Spurs espera a Julia en su			

(55)		casa.			
44.15-46.15 (120)	Triste	Spurs real love: a Spurs se le rompe el corazón.	I	O	
46.15-46.35 (20)	Ocio	Bar: un hombre toca la guitarra en el bar donde David juega a las cartas.	D	P	Guitarra.
46.35-46.47 (12)	Tensión	Silencio: David mata a un hombre			
46.47-48.22 (95)	Tensión	David lie: Julia llega a socorrer al herido. David le dice que el disparó primero. Tono menor.	I	O	
48.22-49.02 (40)	Alegre	Tomasito: Tomasito toca la guitarra mientras su amigo canta.	D	P	Guitarra y voz.
49.02-49.53 (51)	Romántico	Silencio: O'Brien invita a Julia a subirse a su carro.			
49.53-51.50 (117)	Romántico	Strange lady in town: O'Brien le regala ropa y complementos de vaqueo.	I	O	
51.50-52.47 (57)	Comedia	Spurs discover: Spurs descubre las intenciones de su padre.	I	O	
52.47-55.22 (155)	Romántico	Strange lady in town: O'Brien lleva a Julia a cabalgar.	I	O	Cuerdas, madera
55.22-55.36 (74)	Tensión	Indios: llegan unos indios donde están los doctores.	I	O	Percusión y viento metal.
55.36-55.56 (20)	Tensión	Silencio: los indios quieren ver el pelo pelirrojo de Julia.			
55.56-56.36 (40)	Tensión	Indios: le tocan el pelo, lo examinan y se van.	I	O	
56.36-57.58 (82)	Romántico	O'Brien Kiss: O'Brian besa a Julia.	I	O	Sube el volumen en el beso.
57.58-1.02.38 (280)	Tensión	Silencio: O Julia deja el hospital, o lo deja O'Brien.			
1.02.38-1.07.23 (285)	Tensión Acción	Figth in hospital: pelea de O'Brian y el hombre que se quiere llevar a Norah.	I	O	Orquesta.
1.07.23-1.07.53 (30)	Alegre	Silencio: Julia invita a sus criados por su cumpleaños a una copa de vino.			
1.07.53-1.08.37 (44)	Alegre	Spurs calls Julia: Spurs dice que su padre la está llamando.	I	O	
1.08.37-1.09.12 (35)	Alegre	Chiapaneca: fiesta sorpresa para Julia.	D	P	Coro, piano, acordeón, guitarra.
1.09.12-1.09.55 (43)	Alegre	Silencio			
1.09.55-1.11.07 (72)	Alegre	Farruca: fiesta sorpresa.	D	P	Guitarra, palmas.
1.11.07-1.12.53 (106)	Romántico	Proposal: O'Brien propone matrimonio a Julia.	I	O	
1.12.53-1.14.10 (77)	Romántico	Piano: O'Brien toca el piano y recita la letra de una canción para conquistar a Julia.	D	O	Piano.
1.14.10-1.15.48 (98)	Romántico	Proposal: parece que Julia va a aceptar, pero al final lo vuelve a rechazar.	I	O	
1.15.48-1.16.42 (54)	Alegre	Invitation: Spurs está radiándote porque Julia le ha prestado un vestido para el baile del gobernador.	I	O	
1.16.42-1.16.55	Romántico	Beautiful dreamer: David toca la	D	P	Piano y voz .

(13)		melodía al piano mientras tararea.			
1.16.55-1.18.01 (66)	Romántico	Silencio: Spurs está guapísima.			
1.18.01-1.18.43 (42)	Romántico	Stranger lady in town: Julia también está preciosa, pero los piropos son para Spurs.	I	O	Solo violín cuando el doctor le besa la mano a Julia.
1.18.43-1.19.55 (72)	Alegre	Vienna my city of dreams: baile del gobernador.	D	P	
1.19.55-1.21.24 (89)	Tensión	Silencio: Julia examina al gobernador.			
1.21.24-1.22.02 (38)	Decepción	Stranger lady in town: O'Brien se siente ofendido.	I	O	
1.22.02-1.22.46 (44)	Tensión	Silencio: David hace trampas a las cartas.			
1.22.46-1.23.11 (25)	Tensión	Tramps: Pela de David.	I	O	
1.23.11-1.25.54 (163)	Tensión	David and Doc: David se fuga antes de que lo arresten.	I	O	
1.25.54-1.26.12 (18)	Tensión	Runaway: David y unos hombres escapan y planean atracar un banco.	I	O	Guitarra.
1.26.12-1.28.58 (166)	Anemp.	Fiesta: Gran desfile de fiesta en la ciudad. Mientras, los forajidos se preparan para actuar.	FD	O	Orquesta.
1.28.58-1.29.25 (27)	Tensión	Outlaws: tiroteo y huida.	I	O	Orquesta.
1.29.25-1.31.10 (45)	Triste	Father's death: lo ha atropellado un caballo. Quiere que lo lleven al hospital.	I	O	Campana.
1.30.10-1.30.29 (19)	Anemp.	Fiesta: quemar el muñeco gigante.	FD	O	Orquesta.
1.30.29-1.31.32 (63)	Tensión	Silencio: la banda de David se ha atrincherado en una vieja casa.			
1.31.32-1.31.47 (15)	Tensión Acción	Burning efficy	I	O	
1.31.47-1.33.50 (123)	Tensión	Silencio: David no se rinde.			
1.33.50-1.37.16 (206)	Triste Tensión	David and Spurs/ David is shot: Spurs y Julia intentan que se rinda. Sale con las manos en alto pero...	I	O	Cuerdas. <i>Mickey-Mousing</i> cuando baja las escaleras.
1.37.16-1.37.49 (33)	Tensión	Silencio: le disparan y muere.			
1.37.49-1.40.22 (153)	Triste	Doc packin: Julia se marha. Ya no está David. Ya no tiene nada que le ate a ese lugar.	I	O	Cuerdas.
1.40.22-1.41.40 (78)	Triste	Strange lady in town: Julia se prepara para marcharse.	I	O	
1.41.40-1.43.30 (110)	Tensión	Silencio: Spurs se enfada con su padre porque no quiere impedir que Julia se vaya.			
1.43.30-1.46.58 (208)	Tensión	Irate citizens/ O'Brien's announcement: toda la ciudad quiere echar a Julia porque dicen que es igual que su hermano. El padre de Tomasito y O'Brien le defienden.	I	O	Orquesta.
1.46.58-1.47.40 (42)	Alegre	Strange Lady: Julia y O'Brien se van a casar. Créditos finales.	I	O	Orquesta. Acaba en <i>tutti</i> , <i>fortissimo</i> .

UNA BALA EN EL CAMINO (A BULLET IS WAITING, 1954)

<p>Sinopsis: El sheriff Frank Munson y su prisionero Ed Stone tienen un accidente de avión, y son recogidos por una chica que vive en un rancho con su padre. Junto a las lluvias torrenciales: la intriga, el misterio, la justicia y el amor, acabarán solucionándose en un tiroteo final., que dejará claro quién es quién.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	John Farrow	
Estudio:	Productora: Welsch Productions Distribuidora: Columbia	
Productor:	Howard Welsch	
Guion:	Casey Robinson Thames Williamson (Guion e historia)	
Fotografía:	Franz Planer	
Dirección de arte:	Ross Dowd	
Vestuario:	Joe King (Masculino) Sabine Manela (Femenino)	
Sonido:	Jean L. Speak	
Efectos especiales:	Herman E. Tonwsley	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista:	-	
-Editor:	Robert Tracy	
-Orquestación:	Manuel Emanuel Paul Marquardt Gerge Parrish Hebert Taylor	
-Cantantes:	-	
-Músicos:	-	
Reperto:	Rory Calhoun Jean Simmons Stephen McNally Brian Aherne	Ed Stone Cally Canham Sheriff Munson David Canham

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

TOTAL:
-Total metraje→4.712sg-1.18 32h
-Total silencio→1.123sg-18.43 min→23.83%
-Total música→3.589sg-59.49min→76.17%
-Total diegética→250sg-4.10min→6.97%

-Total falsa diégesis→- -Total diégesis-falsa diégesis→- -Total preexistente→26sg-0.26min→0.72% -Total incidental→3.339sg-55.39min→93.03%	
1ª MITAD: 2349sg-39.09min -Total silencio→540sg-9min→22.99% -Total música→1809sg-30.09min→77.01% -Diegética→202sg-3.22min→11.17% -Preexistente→26sg-26min→1.44% -Incidental→1607sg-26.47min→88.83%	2ªMITAD: 2.363sg-39.23min -Total silencio→583sg-9.43min→24.67% -Total música→1.780sg-29.40min→75.33% -Diegética→48sg-0.48min→2.70% -Incidental→1.732sg-28.52min→97.30%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original		Música preexistente
Jamie		Orquesta Filarmónica de Londres
Accident-Fight	Frank and the rifle	Chopin
Frank in the beach	Frank searches (I-II)	
Ed in the beach	Shep	
Cally	You aren't a killer	
Ed, Frank and Cally	Snaker	
Cally's ranch	Became a woman	
Underwear	Shower (I-II)	
Storm (I, II, III, IV)	Carrying sheeps	
The sick sheep	The answer is not	
In cold blood	Goodbye	
They can stay	Fight II	
Cally's doubt	Cally's father	
Ther rifle	Conversation	
Sunshine	Each other's complete	
Cally wakes up	approved	
Ed escapes	I'm sorry Cally	
Ed and Cally	Back to Utah	
Ed	Gunfigt	
Ed returns		

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética	Música incidental	
Orquesta Filarmónica de Londres	Jamie	
Chopin	Accident-Fight	Frank and the rifle
Jamie	Frank in the beach	Frank searches (I-II)
	Ed in the beach	Shep
	Cally	You aren't a killer
	Ed, Frank and Cally	Snaker
	Cally's ranch	Became a woman
	Underwear	Shower (I-II)
	Storm (I, II, III, IV)	Carrying sheeps
	The sick sheep	The answer is not
	In cold blood	Goodbye
	They can stay	Fight II
	Cally's doubt	Cally's father
	Ther rifle	Conversation
	Sunshine	Each other's complete
	Cally wakes up	approved
	Ed escapes	I'm sorry Cally
	Ed and Cally	Back to Utah
	Ed	Gunfigt

	Ed returns	
--	------------	--

LEITMOTIVS

Cally






	Tiempo	Tono	Escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	00.00-01.31	Épico	Créditos iniciales	I	Orquesta	<i>ff</i>
2	05.22-05.46	Femenino	Cally aparece entre las piedras y ve a Ed.	I	Orquesta (Cuerdas)	<i>f</i>
3	08.56-10.30	Épico Femenino	Cally's ranch: Cally lleva a los hombres a su rancho para vigilarlos.	I	Orquesta	<i>ff</i>
4	10.45-12.00	Épico Tensión	Storm: el cielo se nubla y comienza a llover. Cally se apresura a recogerlo todo.	I	Orquesta	<i>ff</i>
5	17.12-17.20	Tensión	Storm II: la tormenta es cada vez más violenta.	I	Orquesta	<i>ff</i>
6	17.20-18.11	Tensión Femenino	Cally's doubt: Cally se acuesta con el rifle al lado, por si acaso...	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
7	20.23-20.36	Femenino	Cally wakes up: Cally se acicala por la mañana.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
8	22.22-26.28	Tensión Romántico	Cally and Ed: Cally acompaña a Ed. Él intenta besarle, pero ella se resiste.	I	Orquesta (tono menor tras la pelea, con solo de violín)	<i>ff</i>
9	27.54-28.55	Romántico	Ed returns: Ed vuelve al rancho y ayuda a Cally a alimentar al corderito.	I	Cuerdas	<i>p</i>
10	30.18-32.00	Femenino Tensión	Ed y Cally discuten sobre el gusto musical y la cultura.	D	Caja de música	<i>p</i>
11	32.10-33.24	Romántico	Ed y Cally hablan sobre la vida de ella.	D	Caja de música	<i>p</i>
12	33.39-34.03	Tensión	Storm IV: Amanece, y la tormenta aun no se ha calmado.	I	Orquesta	<i>ff</i>
13	40.12-40.42	Romántico	Cally quiere hablar con Ed	I	Cuerdas	<i>p</i>
14	49.49-50.51	Tímido Femenino	Shower: Cally, avergonzada, sale corriendo hacia la ducha.	I	Cuerdas Madera Piano	<i>p</i>
15	1.06.05-1.06.24	Romántico	Se declaran	I	Cuerdas	<i>p</i>
16	1.17.59-1.18.32	Épico	Créditos finales	I	Orquesta	<i>ff</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	18.20-20.04	Tensión Femenino	The rifle: Antes de robarle el rifle, Ed observa como duerme Cally.6	I	Solo violín	<i>p</i>
I	41.05-42.06	Romántico	You aren't a killer: Cally no piensa que Ed sea un	I	Cuerdas	<i>p</i>

			asesino.			
I I I	47.34-49.49	Romántico	Became a woman: Frank le dice a Cally que está en la mejor etapa de la mujer.	I	Violines	<i>pp</i>
I V	51.36-52.03	Romántico	Ed arrives: Ed vuelve con el rebaño.	I	Cuerdas	<i>p</i>
V	52.30-55.45	Romántico	Utah and Great Britain: Cally, que es toda una mujer, está deseando que Ed le bese, a pesar de las diferencias.	I	Cuerdas	<i>p</i>
V I	56.33-57.10	Tensión	The answer is not: Ed confiesa a Frank que no se quedará mucho tiempo en la granja. Mientras, lo vemos acariciar al perro de Cally.	I	Cuerdas	<i>p</i>
V I I	57.10-58.14	Tristeza Decepción	Goodbye: Ed le dice a Cally que se va.	I	Cuerdas	<i>p</i>
V I I I	1.01.31-1.04.58	Romántico	Cally's father: el tema suena cada vez que Cally habla sobre Ed.	I	Cuerdas	<i>p</i>
I X	1.09.05-1.10.59	Romántico	Each other's complete approved: cuando ella dice que quiere pasar el resto de su vida con Ed.	I	Cuerdas.	<i>p</i>
X I I	1.11.45-1.13.08	Triste Romántico	I'm sorry Cally: Ed se va.	I	Cuerdas.	<i>p</i>
X I I I	1.13.26-1.17.13	Tensión	Gunfight: antes del tiroteo, el tema "Jamie" avisa del peligro que corre Ed, a la vez que habla de sus buenas intenciones.	I	Cuerdas.	<i>f</i>


Fotogramas



ÉNFASIS EMOCIONAL

<p>Fran busca el rifle mientras Cally y Ed han salido con el rebaño. Cuando llegan, Frank se vuelve a hacer el cojo, e intimida a Cally sobre sus sentimientos para con Ed. Ella desconfía de Frank. -Un trémolo descendente de violín nos introduce en la intriga y la confusión de los personajes, haciendo entrever un halo de maldad ¿De quién?</p>		
<p>Frank intimida a Cally. Le insinúa que Ed siente algo por ella, y viceversa. Y que está en la flor de la vida. En el momento de mayor esplendor de la mujer. -Violines.</p>		
<p>El tema “Utah and Great Britain” apela continuamente a la emoción del espectador-oyente. Un querer y no deber. Cally y Ed están deseando besarse, pero son conscientes de sus diferencias. Éstas, enunciadas con la música mediante el tono menor. El deseo, a través de un incremento de la velocidad, que se hace del todo incontrolable, hasta llegar al beso. El solo de violín, descendente y casi disonante, anuncia la pérdida de inocencia de Cally. -Cuerdas</p>	 	
<p>Ed le dice a Cally que se va. Ella se queda sorprendida y decepcionada, después del beso del día anterior. Las notas descendentes del violonchelo, seguidas del tema “Jamie” en tono menor, transmiten esos sentimientos. -Violonchelo</p>		




ÉNFASIS EN LA CÁMARA

<p>El primer plano habla de Cally como una mujer. Dulce, inteligente, trabajadora y bella. Pese a las diferencias, desea que Ed le bese. -Solo violín. “Jamie” en tono menor.</p>		
---	--	--

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

<p>La película comienza con un plano secuencia de 1.36 minutos, en el que la música va siguiendo, a modo de contrapunto (la música se va acelerando mientras la cámara se mueve a la misma velocidad), unas huellas en la arena de la playa, para terminar siguiendo, casi en Mickey-Mousing, la pelea de dos hombres.</p>
--

MICKEY-MOUSIN

<p>David se quita las esposas y escapa. Más tarde se utilizará el mismo recurso con Cally, cuando escape de Ed. -Aumento de velocidad violines.</p>		
<p>Tormenta (Lluvia y viento) -Arpegios madera</p>		
<p>Ed mata a la serpiente sobre la que se iba a sentar Cally -Metal y percusión</p>		

SILENCIO

Los pocos minutos de silencio con los que cuenta la película se centran en aquellas conversaciones cuyo objetivo es ir aclarando el misterio de Ed y Frank Munson. La confusión que se va creando hasta el final, hace que la función del silencio no sea otra que la de crear tensión.

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

<p>Interrupciones:</p>	<p>No significativo debido a la extremada continuidad de la música.</p>
<p>Volumen:</p>	<p>Tiende al <i>piano</i>, adoptando el <i>fortissimo</i> solo en aquellas ocasiones que lo requiere.</p>

RUIDO

No significativo.

ANÁLISIS

Tiempo	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-01.31 (91)	Épico	Main titles: créditos iniciales.	I	O	Orquesta.
01.31-04.24 (173)	Tensión	Accident-fight: un avión se ha estrellado en la playa. Dos hombres se pelean y uno consigue escapar.	I	O	<i>Mickey-Mousing.</i>
04.24-04.48 (24)	Tensión	Frank in the beach: Frank se ha roto un tobillo y apenas puede levantarse.	I	O	


04.48-05.22 (34)	Tensión	Ed in the beach: Ed escala las rocas en busca de un lugar para escapar.	I	O	
05.22-05.46 (24)	Femenino	Cally: Cally aparece entre las rocas y ve a Ed.	I	O	Cuerdas.
05.46-08.56 (190)	Confusión Tensión	Ed, Frank and Cally: Cally no se fía de los dos hombres. Cuando enfocan a Ed, suena su tema.	I	O	
08.56-10.30 (94)	Épico Femenino	Cally's ranch: Cally los lleva a su rancho para vigilarlos.	I	O	Orquesta.
10.30-10.45 (15)	Cómico	Underwear: Ed se fija en la ropa tendida, y Cally, avergonzada, la recoge rápidamente.	I	O	Viento madera. <i>Mickey-Mousing.</i>
10.45-12.00 (75)	Épico	Storm: El cielo se nubla y comienza a llover. Cally se apresura a recogerlo todo.	I	O	Orquesta, <i>tutti,</i> <i>fortissimo.</i>
12.00-12.47 (47)	Tensión	Silencio: Frank intenta asustar a Ed.			
12.47-13.50 (63)	Romántico	The sick sheep: Ed cura a la oveja enferma y prepara la cena. Tema de Ed.	I	O	El tema amable habla de la seguridad que siente Cally con Ed.
13.50- 15.50 (120)	Tensión	Silencio: Cally quiere que ambos salgan de allí para no tener problemas. El sheriff no quiere que deje huir a Ed.			
15.50-16.41 (51)	Tensión	In cold blood: A pesar de saber que es un asesino, a Cally no le importa que Ed y el sheriff pasen allí la noche.	I	O	Los acordes sostenidos aportan tensión.
16.41-17.12 (31)	Tensión Romántico	They can stay: Cally quiere que se queden. Sobre todo Ed...	I	O	Regresan las cuerdas.
17.12-17.20 (8)	Tensión	Storm II: Fuera, la tormenta es cada vez más violenta.	I	O	
17.20-18.11 (51)	Tensión Femenino	Cally's doubt: "Jamie". Cally se acuesta, no sin colocar su rifle al lado de la cama.	I	O	
18.11-18.20 (9)	Tensión	Storm III: continúa la tormenta. Transición hacia la habitación de Ed y Frank.	I	O	
18.20-20.04 (104)	Tensión	The rifle: Ed se desliza hacia el cuarto de Cally y le roba el rifle.	I	O	Novachord.
20.04-20.23 (19)	Romántico	Sunshine: amanece, y ha dejado de llover.	I	O	
20.23-20.36 (13)	Femenino	Cally wakes up: Cally se acicala al levantarse.	I	O	Violín, celesta.
20.36-22.22 (106)	Tensión	Ed escapes: Ed se va. Cally le acompaña en contra de Frank.	I	O	Incremento de la velocidad cuando Cally corre a ver porque ladra el perro.
22.22-26.28 (246)	Tensión Romántico	Ed and Cally: Cally acompaña a Ed. Él intenta besarle violentamente pero ella se resiste.	I	O	El tema romántico también incumbe a los sentimientos de Ed. Entrada súbita de la orquesta cuando Ed intenta forzarle. El violonchelo transmite al inocencia, tristeza y decepción de Cally.

26.28-27.54 (86)	Tensión	Ed: Ed se va por su cuenta y es arrastrado por la corriente del río.	I	O	<i>Mickey-Mousing:</i> diferentes paisajes y animales.
27.54-28.55 (61)	Romántico	Ed returns: Ed vuelve a la granja y ayuda a Cally a alimentar al corderito.	I	O	Celesta.
28.55-29.47 (52)	Tensión	Silencio: De nuevo están los tres en la granja, de noche, y con una gran tormenta.			
29.47-30.07 (20)	Tensión Anemp.	Orquesta filarmónica de Londres: Ponen un disco en el tocadiscos. A Ed, esta música no le dice nada, y la quita.	D	P	Tocadiscos.
30.07-30.18 (11)	Normal	Silencio: Cally coge una caja de música.			
30.18-32.00 (102)	Femenino Anemp.	Jamie: Cally y Ed discuten sobre el gusto musical.	D	O	Caja de música.
32.00-32.10 (10)	Romántico Tensión	Silencio: Cally le da cuerda de nuevo a la caja de música.			
32.10-33.24 (74)	Romántico	Jamie: Ed y Cally hablan de la vida que lleva ella.	D	O	Caja de música.
33.24-33.39 (15)	Tensión	Frank and the rifle: Frank intenta agarrar e rifle.	I	O	Orquesta.
33.39-34.03 (24)	Tensión	Storm IV: amanece, y persiste la tormenta.	I	O	
34.03-34.36 (33)	Tensión	Silencio			
34.36-34.42 (6)	Tensión Anemp.	Chopin: Ed consigue hacer funcionar la radio.	D	P	Radio.
34.42-39.09 (267)	Tensión	Silencio: Cally lee el libro de su padre. Frank y Ed exponen su propia filosofía. La de Cally es Dios y el amor. La de Frank el bien y el mal, lo lega y lo ilegal. Para Ed, la libertad.			
39.09-40.12 (63)	Tensión	Frank searchs: Frank busca el rifle mientras Cally y Ed están fuera trabajando con los animales.	I	O	Ritmo de galope.
40.12-40.42 (30)	Romántico	Jamie: Cally quiere hablar con Ed.	I	O	
40.42-41.05 (23)	Cómico	Shep: el perro se queda vigilando el ganado.	I	O	Ritmo de galope.
41.05-42.06 (61)	Romántico	You aren't a killer: Cally no piensa que Ed sea un asesino.	I	O	Cuerdas, flauta.
42.06-44.16 (130)	Tensión	Silencio: Ed le cuenta como mató al hermano de Frank, mientras una serpiente se acerca a ellos.			
44.16-44.49 (33)	Tensión	Snake: Ed mata a la serpiente	I	O	Arpegio clarinete en referencia a las intenciones de Ed. No sabemos aun si buenas o malas.
44.49-46.10 (81)	Tensión	Frank searchs II: Frank sigue buscando el rifle, cuando encuentra a Cally, que cada vez duda más de él.	I	O	<i>Mickey-Mousing.</i>
46.10-47.34 (84)	Tensión	Silencio: pasa un avión. Cally impide que Frank haga señales con su sábana. Frank pide disculpas a Cally por lo de antes.			

47.34-49.49 (135)	Tensión	Became a woman: Frank vuelve a intimidar a Cally. Le hace ver que Ed está enamorado de ella, toda una mujer	I	O	
49.49-50.51 (62)	Tímido Femenino	Shower: Cally sale corriendo, avergonzada, hacia la ducha.	I	O	Cuerdas. Arpegios arpa cuando abre la ducha.
50.51-51.02 (11)	Tranquilo	Carrying sheps: Ed lleva al rebaño.	I	O	Ritmo de galope.
51.02-51.36 (34)	Femenino Cómico	Shower II: Cally continúa en la ducha, cuando llega Ed con las ovejas.	I	O	
51.36-52.03 (27)	Romántico	Ed arrives: Ed deja a las ovejas y entra en la casa.	I	O	
52.03-52.30 (27)	Tensión	Silencio: Ed le pregunta a Frank por Cally			
52.30-55.45 (195)	Romántico	Utah and Great Britain: lo suyo no puede ser. Son demasiado diferentes. Pero no importa.	I	O	El violín transmite un sentimiento mutuo. El incremento de la velocidad se acompasa con la pasión. Unos acordes descendentes parecen indicar que es imposible, pero llega el beso, celebrado con un solo de violín.
55.45-56.33 (48)	Anemp.	Cally: Cally piensa sobre Ed, el amor, y sus posibles consecuencias.	D	O	Caja de música. ¿Sigue siendo una niña?
56.33-57.10 (37)	Tensión	The answer is not: Ed le dice a Frank no se quedará mucho tiempo.	I	O	Violonchelo mientras Ed piensa acariciando al perro.
57.10-58.14 (64)	Decepción	Goodbye: Ed le dice a Cally que se va.	I	O	Entrada súbita del tema de Cally cuando se entera.
58.14-1.00.10 (116)	Tensión Acción	Fight II: Ed y Frank pelean. Ed y Cally, que ha intentado defenderle, quedan en el suelo.	I	O	Orquesta.
1.00.10-1.01.31 (81)	Tensión	Silencio: Frank intenta robar el rifle, cuando llega el padre de Cally.			
1.01.31-1.04.58 (207)	Amable	Cally's father: Cally se lo cuenta todo a su padre. Él lo entiende, y promete ayudarle.	I	O	
1.04.58-1.06.05 (67)	Normal	Silencio: El padre de Cally habla con Fran mientras Ed lo hace con Cally.			
1.06.05-1.06.24 (19)	Romántico	Jamie: Ambos se declaran.	I	O	Solo violín.
1.06.24-1.07.11 (47)	Normal	Silencio: El padre de Cally le da las balas y el rifle a Frank.			
1.07.11-1.07.24 (13)	Tensión	Conversation: El padre de Cally va a hablar con Ed y Cally.	I	O	
1.07.24-1.09.05 (101)	Tensión	Silencio: el padre de Cally habla con Ed.			
1.09.05-1.10.59 (114)	Normal Romántico	Each other's complete approved: Su padre el comprende. Él ha vendido el rancho y comprende que ella	I	O	

		quiera estar con Ed.			
1.10.59-1.11.45 (46)	Tensión	Silencio: Ed cuenta que Frank se hizo ayudante del sheriff solo para perseguirle.			
1.11.45-1.13.08 (83)	Triste Romántico	I'm sorry Cally: El padre de Ed deja que se vaya, después de haberle contado la verdad.	I	O	Cuerdas, madera.
1.13.08-1.13.26 (18)	Tensión	Back to Utah: El padre de Cally le dice a Frank que Ed vuelve a Utah.	I	O	
1.13.26-1.17.13 (227)	Tensión Acción	Gunfight: Ed y Frank se enfrentan en un tiroteo en el que no hay muchas balas de por medio. Cuando Ed tiene acorralado a Frank, Tira las balas. Ha ganado. No es un asesino.	I	O	Orquesta.
1.17.13-1.17.59 (46)	Alegre	Silencio: Todo se ha solucionado. Parten todos juntos para Utah.			
1.17.59-1.18.32 (33)	Épico	Jamie: Créditos finales.	I	O	Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i>

LA GRAN PRUEBA (FRIENDLY PERSUASION, 1956)

<p>SINOPSIS:</p> <p>Josh Birdwell, el hijo mayor de una familia de cuáqueros, se alista en el ejército en contra de las convicciones pacifistas de su religión.</p>	
--	--

FICHA TÉCNICA

Director:	William Wyler
Productora:	Allied Artists Pictures Corporation
Distribuidora:	Allied Artists Pictures
Productor:	Robert Wyler William Wyler Harry F. Hogan Walter Mirisch
Guion:	Jessamyn West Michael Wilson Historia: <i>Friendly Persuasion</i> , de Jessamyn West
Fotografía:	Ellsworth Fredricks
Dirección de arte:	Edward S. Haworth
Vestuario:	Joe Kish
Sonido:	Del Harris
Efectos especiales:	as August Lohman
Departamento musical:	
-Compositor:	Dimitri Tiomkin
-Director:	Dimitri Tiomkin
-Letrista:	Paul Francis Webster
-Editor:	Richard Harris
-Orquestación:	Paul Marquardt George Parrish Hebert Taylor Jester Hairston
-Coro	Pat Boone
-Cantante:	Marjorie Durant, Frances Farwell, Edna Skinner y Gary Cooper (“Marry me, marry me”) Robert Middleton, Gary Cooper y Walter Catlett (Mockingbird in the willow tree”)

Reparto:	Gary Cooper Dorothy McGuire Anthony Perkins Richard Eyer Robert Middleton Phyllis Love Peter Mark Richman Walter Catlett Richard Hale Joel Fluellen Theodore Newton Johon Smith Edna Skinner Marjorie Durant Frances Farwell Marjorie Main El ganso Samantha	Jess Bridwell Eliza Birdwell Josh Birdwell Little Jess Birdwell Sam Jordan Mattie Birdwell Gard Jordan Professor Quigley Purdy Enoch Major Harvey Caleb Cope Opal Hudspeth Pearl Hudspeth Ruby Hudspeth The Widow Hudspeth Ella misma
-----------------	--	---

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>La gran prueba</i> 137.27min 8.247sg	51.15% 70.10min 4.218sg	48.85% 67.09min 4.029sg	7.17% 4.49min 289sg	4.00% 2.41min 161sg	88.83% 59.39min 3.579sg	1.32% 0.53min 53sg	-
1ª mitad 71.00 min 4.260sg	49.55%	50.45%	8.00%	7.49%	84.50%	1.26%	-
2ª mitad 66.27min 3.987sg	52.85%	47.15%	6.22%	-	93.78%	1.38%	-

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (98.68%)		Música preexistente (1.32%)
Friendly persuasion Mockingbird in a willow tree Marry me, marry me Coax me a Little Indiana holiday Little Jess and Samantha Little Jess and Mattie Mattie Carriage chase After reunion Polka on the fair Little Jess and the pea	Country fair Trip to Ohio Changing horse Leavig Hudspeth's farm Love scene in the barn Josh steels the wheel Gard farewell Josh and the war Villages galloping to battle Prelude to battle Horse returns Jess searching Josh	On Jordan's stormy banks (Samuel Stennett)

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (11.17%)	Música incidental (88.83%)	
On Jordan's stormy banks (Samuel Stennett) Mockingbird in a willow tree Marry me, marry me Indiana holiday Organ	Friendly persuasion Mockingbird in a willow tree Marry me, marry me Coax me a Little	Country fair Trip to Ohio Changing horse Leavig Hudspeth's farm Love scene in the barn

	Indiana holiday Little Jess and Samantha Little Jess and Mattie Mattie Carriage chase After reunion Polka on the fair Little Jess and the pea	Josh steals the wheel Gard farewell Josh and the war Villages galloping to battle Prelude to battle Horse returns Jess searching Josh
--	---	--

TEMAS Y MOTIVOS

Friendly Persuasion (Thee I Love)

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.24-02.08	Tranquilo	Créditos iniciales	I	Orquesta	<i>p</i>
2	02.08-04.24	Tranquilo	Introducción.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
3	27.10-29.13	Tranquilo	La familia Birdwell en sus quehaceres cotidianos. Llega Gard Jordan. Mattie, nada más verle, se limpia rápidamente la cara e intenta arreglarse para aparecer decente ante el chico.	I	Orquesta	<i>p</i>
4	33.10-33.17	Tranquilo	Jess prueba en una de las casetas de feria a disparar con el rifle, y acierta.	I	Orquesta	<i>p</i>
5	44.51-47-42	Tranquilo	Viaje de Jess y Josh a Ohio. Eliza se despide de ellos preocupada, con deseos de buena suerte y la bendición de Dios.	I	Orquesta Percusión Coro	<i>p</i>
6	58.06-59.07	Tranquilo	Jess y Josh regresan de su viaje y son recibidos por su familia.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
7	1.03.25-1.03.47	Tranquilo	Eliza se va enfada al granero después de que Jess metiera el órgano en casa.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
8	1.03.57-1.04.24	Tranquilo	Eliza medita en el granero.	I	Cuerdas	<i>p</i>
9	1.07.45-1.10.10	Tranquilo	Jess se disculpa con Eliza.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
10	1.31.09-1.32.13	Tranquilo	Jess ve humo a lo lejos. Gard aparece con noticias de la guerra.	I	Orquesta Piano	<i>p</i>
11	1.38.10-1.38.25	Tranquilo	Josh quiere irse a la guerra.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
12	1.46.49-1.49.32	Tranquilo	Despedida de Josh. Se va a la guerra.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
13	1.51.45-1.52.00	Tranquilo	Josh se queda pensativo ante el rifle. No sabe cómo usarlo, ni siquiera si quiere usarlo. Recuerda todo lo que le dijo su madre.	I	Cuerdas	<i>p</i>
14	1.58.50-1.59.40	Tranquilo	Josh se ve obligado a disparar.	I	Orquesta	<i>p</i>
15	2.04.36-2.04.51	Tranquilo	Jess busca a Josh.	I	Metal	<i>p</i>

5					Cuerdas	
1 6	2.11.20-2.12.25	Tranquilo	Un confederado dispara contra Jess, que le perdona la vida.	I	Orquesta Piano Coro	<i>p</i>
1 7	2.13.57-2.14.16	Tranquilo	Jess lleva a Josh a casa.	I	Orquesta	<i>pp</i>
1 8	2.17.15-2.17.50	Tranquilo	Gard viene a buscar a su prometida para ir a la casa de reunión. Un final feliz.		Orquesta Voz Coro	<i>p</i> <i>ff</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	02.08-04.24	Tranquilo	Little Jess and Samantha	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
I I	14.15-14.20	Tranquilo	Carriage chase: Gard saluda a Mattie cortesmente.	I	Orquesta	<i>p</i>

Fotogramas: el primer grupo pertenece a aquellos momentos en los que el tema “Friendly persuasión” alude al pacifismo, mientras que el segundo grupo está relacionado con el cariño y el amor.



Mockingbird in a willow tree

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	07.35-08.19	Comedia	Jess regresa a su casa. Aparece el profesor Quingley.	I	Madera Cuerdas Banjo	<i>p</i>
2	37.52-38.13	Comedia	El profesor Quingley en la feria.	D	Órgano Voz	<i>p</i>
3	59.59-1.00.11	Comedia	El profesor llega a casa de los Birdwell.	I	Flauta	<i>p</i>
4	1.10.10-1.10.30	Comedia	San Jordan pilla a Eliza y Jess saliendo del granero.	I	Madera	<i>p</i>
5	1.54.46-1.55.18	Comedia	Sam defiende a Jess ante Purdy.	I	Arpa Armónica Cuerdas Madera	<i>p</i>
6	2.14.16-2.14.39	Comedia	Samantha corre hacia el	I	Madera	<i>p</i>

			Pequeño Jess.		Cuerdas	
Temas en los que aparece insertado						
I	02.08-04.24	Comedia	Little Jess and Samantha: Samantha acecha al pequeño Jess hasta morderle el culo.	I	Madera Cuerdas	<i>p</i>
Fotogramas						
						

Indiana Holiday

	Tiempo	Tono	Escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	37.07-37.46	Romántico Alegre	Gard saca a bailar a Mattie.	D	Violín Banjo Acordeón Coro	<i>p</i>
2	38.46-40.49	Tensión	Eliza pilla a Mattie bailando con Grad, y se la lleva de la feria.	D	Violín Banjo Acordeón Coro	<i>p</i>
3	43.56-44.51	Alegre	Los Birdwell dejan la feria. Eliza está indignada con la cantidad de cosas que ha visto allí, muchas de las cuales se cuentan en la canción.	D	Violín Banjo Arpa de boca Acordeón	<i>p</i>
4	1.39.21-1.41.02	Romántico	Mattie sale corriendo tras Gard, apenada por no haberse despedido de él. Él se disculpa, se besan y le pide que se case con él.	I	Orquesta	<i>f</i> <i>pp</i> <i>p</i>
Fotogramas						
						

ÉNFASIS EMOCIONAL

Al ver que el caballo de Josh ha regresado solo, Jess decide salir a luchar. Conforme de va a cercando al armario de las armas, la música va aumentando de volumen.



MICKEY-MOUSING

Es un recurso perfecto para una escena cómica con un protagonista animal, ya que el ganso es tratado con un personaje de animación. La música sincronizada le otorga a Samantha una personalidad propia, graciosa y pícara. No solo en esta escena, si no que prácticamente todas sus apariciones están marcadas por este recurso.



ÉNFASIS EN AL CÁMARA

Josh cuando se ve obligado a disparar y le vienen a la mente todos los consejos y enseñanzas de su madre, acompañados del tema “Friendly persuasión” en su variante pacifista.



ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

Suele repetirse en varias ocasiones el plano de la casa de los Bidwell acompañado de “Friendly persuasión”, para indicar el paso del tiempo de un día a otro. La música señala el ambiente familiar tranquilo, pacífico y en armonía del hogar de la familia protagonista.



SILENCIO







Pacifismo

Es uno de los silencios más largos y más importantes (490sg), pues se trata de una escena clave en la película, de cuyo significado dependerá el grueso del argumento. Un general de la Unión entra en la casa de reunión y habla sobre la necesidad de luchar contra los rebeldes, sobre todo los jóvenes. Los cuáqueros, liderados por Eliza, contradicen su opinión. El mensaje antibelicista es claro.



Caleb se ofrece para combatir en una atracción de feria, pero su osadía acaba provocando problemas. Sus ideales cuáqueros le impiden continuar al ver que su rival está sufriendo. El público se enfada. Jess y Eliza tienen que mediar.



<p>Los cuáqueros (Griffith, Coper y Amos) llegan a casa de los Birdwell para tratar sobre los jóvenes y la guerra. Mientras, Mattie y Josh escuchan las historias de guerra de Gard. Josh cada vez está más interesado.</p>	
<p>Josh decide que debe ir a la guerra porque aquellos que matan a sus hermanos son enemigos suyos. No le importan los ideales cuáqueros. Josh: “Mataré si tengo que hacerlo”. Eliza: “No matarás”. Josh: “Madre, odio luchar. No quiero morir. No sé si podría matar a alguien si lo intentaría. Pero tengo que intentarlo igual que otras personas lo han hecho”.</p>	
<p>Purdy increpa a Jess. Hasta que llega Sam: Purdy: “Si quieres ayudar, coge un arma y lucha igual que yo estoy haciendo”. Jess: “No estoy preparado para eso”. Purdy: “¿Qué es lo que va a hacer? ¿Sentarse aquí y poner la otra mejilla?” Jess: “Eso es lo que voy a hacer. Si puedo”. Purdy: “Tiene que enfrentar el hecho de que la guerra llama a otro tipo de pensamiento”. Sam: “Su pensamiento puede haber cambiado, pero usted no. La semana pasada le decía a mi hijo que iría al infierno si luchaba. Esta semana le dice a Jess que luche. ¿Todo lo que es bueno para Purdy tiene que ser bueno para todo el mundo? Si está tan decidido a luchar ¡Vaya!”</p>	
<p>Silencio vs música</p>	
<p>Wyler supo retratar las reuniones totalmente silenciosas de los cuáqueros perfectamente. Para incrementar la sensación de silencio y dar un mayor contraste, se alterna esta escena con la de la iglesia metodista, donde todos cantan un himno acompañados del órgano.</p>	
<p>El profesor trae el órgano que ha comprado Jess. Eliza se enfada. El órgano o ella.</p>	
<p>Sam Jordan llega a casa de los Birdweel. Todos intentan esconder el órgano y lo que ha sucedido con Eliza. Al final todo se acaba descubriendo.</p>	

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

No significativo.

RUIDO

No significativo.

ANÁLISIS


Tiempo	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.24-02.08 (104)	Tranquilo	Friendly persuasión: créditos iniciales	I	O	Orquesta, voz.
02.08-04.24 (136)	Comedia	Little Jess and Samantha: introducción.	I	O	<i>Mickey-Mousing.</i>
04.24-04.54 (30)		Silencio: Eliza Birdwell riñe a pequeño Jess por tratar mal a Samantha.			
04.54-05.50 (56)	Comedia	Little Jess and Mattie: pequeño Jess pilla a su hermana hablando sola.	I	O	Clarinete y trompeta con sordina mientras Mattie presume ante el espejo.
05.50-06.46 (56)	Comedia	Silencio: Jess y Mattie.			
06.46-07.00 (14)	Comedia	Mattie: sigue mirándose al espejo.	I	O	
07.00-07.35 (35)		Silencio: Jess va a avisar a su hermano Josh.			
07.35-08.19 (44)	Comedia	Jess arrives: Jess llega a casa.	I	O	
08.19-11.25 (186)		Silencio: la familia se prepara para ir a la casa de reunión.			
11.25-15.38 (253)	Comedia	Carriage chase: carrera de carros.	I	O	
15.38-18.33 (175)	Solemne	Silencio: casa de reunión.			
18.33-19.00 (27)	Alegre	On Jordan's stormy banks: contraste con el silencio de la reunión cuáquera.	D	P	Órgano, coro.
19.00-27.10 (490)	Solemne	Silencio: Los cuáqueros no quieren luchar en la guerra.			
27.10-29.13 (123)		After reunion: Llegada de Gard.	I	O	Coro (con letra) <i>pianissimo</i> al inicio. Incremento de velocidad y volumen cuando Mattie ve llegar a Gard.
29.13-31.14 (121)		Silencio: Eliza no deja a sus hijos ir a la feria.			
31.14-36.43 (329)	Alegre	Polka at the fair: Los Birdwell van a la feria.	I	O	Orquesta.
36.43-37.07 (24)	Comedia	Silencio: Jess y el organista			
37.07-37.45 (38)	Alegre	Indiana holiday: Mattie y Gard bailan.	FD	O	Orquesta, coro, banjo, arpa de boca, acordeón.
37.45-37.52 (7)		Silencio: pequeño Jess en el juego del guisante.			
37.52-38.13 (21)	Alegre	Mockingbird in the willow tree: cantan en la caseta del profesor Quingley.	D	O	Órgano y voz.
38.13-38.46 (33)	Comedia	Little Jess and the pea	I	O	

38.46-40.49 (123)	Alegre	Indiana holiday: Eliza pilla a Mattie bailando con Gard.	FD	O	Orquesta, coro, banjo, arpa de boca, acordeón.
40.49-43.56 (187)	Tensión	Silencio: combate en la feria.			
43.56-44.51 (55)	Alegre	Country fair: los Birdwell dejan la feria.	I	O	
44.51-46.54 (123)		Friendly persuasion: Jess se lleva a Josh a Ohio a ver a sus clientes.	I	O	
46.54-47.42 (48)	Tranquilo	Trip to Ohio: Jess y Josh camino de Ohio.	I	O	Ritmo de galope con caja china en el camino.
47.42-52.58 (316)	Comedia	Silencio: en Ohio con la familia de leñadoras.			
52.28-56.28 (240)		Changing horse: Jess le cambia el caballo por la yegua a la señora Hudspeth.	I	O	
56.28-58.06 (98)	Comedia	Marry me, marry me: las chicas Hudspeth se la cantan a Josh.	D	O	Arpa, acordeón y voz.
58.06-59.07 (61)	Tranquilo	Leaving Hudspeth's farm: Jess y Josh regresan de su viaje.	I	O	Cuerdas, coro (con letra).
59.07-59.59 (52)	Comedia	Silencio: descubren que Jess ha cambiado el caballo.			
59.59-1.00.11 (12)	Alegría	Mockingbird in the willow tree: llega el profesor.	I	O	Flauta.
1.00.11-1.03.25 (194)	Tensión	Silencio: Jess ha comprado un órgano y Eliza se enfada.			
1.03.25-1.03.47 (22)	Tranquilo	Friendly persuasion: Eliza se ha ido enfadada al granero.	I	O	
1.03.47-1.03.57 (10)	Comedia	Órgano: Mattie practicando.	D	O	Órgano.
1.03.57-1.04.24 (27)	Tranquilo	Friendly persuasion: Eliza en el granero pensando.	I	O	
1.04.24-1.04.40 (16)	Comedia	Órgano: Mattie practicando	D	O	Órgano.
1.04.40-1.07.45 (185)	Comedia	Silencio: Visita de Sam Jordan. Intentan esconder el órgano pero al final se termina sabiendo todo.			
1.07.45-1.10.10 (135)	Tranquilo	Love scene in the barn: Jess va a disculparse con Eliza.	I	O	Cuerdas, coro.
1.10.10-1.10.30 (20)	Comedia	Mockingbird in the willow tree: Casi los descubre San Jordan	I	O	Viento madera.
1.10.30-1.14.14 (224)	Comedia	Silencio: San Jordan y Jess.			
1.14.14-1.15.02 (48)	Comedia	Josh steels the wheel: Josh le ha quitado una pieza al carro de Sam para que no pueda ganar la próxima carrera.	I	O	
1.15.02-1.15.40 (38)	Comedia	Silencio			
1.15.40-1.18.43 (183)	Comedia	Race: hacen una carrera y gana Jeff.	I	O	Orquesta.
1.18.43-1.25.10 (387)	Tensión	Silencio: los cuáqueros en casa de los Birdwell. Josh pregunta a Gard sobre la guerra.			
1.25.10-1.26.17 (77)	Comedia	Órgan: Mattie le enseña el órgano a Gard. Jess disimula.	D	O	Órgano.
1.26.17-1.27.39		Silencio			

(82)					
1.27.39-1.28.05 (26)		Órgan: Dueto de Mattie y Gard.	D	P	Órgano.
1.28.05-1.31.09 (184)	Romántico	Silencio: Mattie y Gard se besan. Abajo, Jess y Eliza también.			
1.31.09-1.32.13 (64)	Tensión	Friendly persuasion: Jess ve humo lo lejos. Gard aparece con noticias.	I	O	Novachord.
1.32.13-1.36.42 (269)	Tensión	Silencio: Gard quiere desperdirse de Martie pero solo consigue enfadarla con bromas. Josh llega con malas noticias.			
1.36.42-1.41.02 (260)	Romántico	Gard farewell: Gard se despide de Mattie, no sin antes pedirle que se case con él.	I	O	Orquesta. Cuerdas cuando le da alcance y se abrazan. Sube el volumen cuando ella acepta.
1.41.02-1.46.49 (347)	Tensión	Silencio: Josh decide qir a la guerra.			
1.46.49-1.49.32 (163)	Triste	Josh and the war: Josh ha decidido irse en contra de la opinión de su madre.	I	O	
1.49.32-1.52.29 (177)	Tensión	Villagers galloping to battle: Josh al fin está en el ejército, cerca de la batalla. Incluye acordes de “The battle himn of the Republic”:	I	O	Orquesta.
1.52.29-1.54.46 (137)	Tensión	Silencio: Purdy quiere luchar y quiere que Jess luche.			
1.54.46-1.55.36 (50)	Tranquilo	Mockingbird in the willow tree: Sam luchará por él y por Jess.	I	O	
1.55.36-1.56.49 (73)	Tensión	Silencio: Josh en la trinchera.			
1.56.49-1.58.25 (86)	Tensión	Prelude to battle: llegan los confederados.	I	O	
1.58.25-1.59.48 (73)	Tensión	The Battle: Josh tiene que disparar y no es capaz.	I	O	Orquesta.
1.59.48-2.00.00 (12)	Tensión	Silencio: el caballo de Josh vine solo.			
2.00.00-2.01.10 (70)	Tensión	Horse returns: Jess decide salir a buscar a Josh.	I	O	
2.01.10-2.01.47 (37)	Triste	Silencio: Jess se va. Eliza no puede hacer nada.			
2.01.47-2.03.13 (86)	Triste	Jess searching Josh	I	O	
2.03.13-2.04.36 (83)	Tensión	Silencio: los confederados llegan a la granja y Eliza los invita a comer.			
2.04.36-2.04.51 (15)	Tensión	Jess searching Josh	I	O	
2.04.51-2.07.23 (152)	Tensión	Silencio: los confederados saquean la granja de los Birdwell.			
2.07.23-2.08.15 (52)	Tensión	Jess searching Josh: Jess encuentra el caballo y el sombrero de Sam.	I	O	
2.08.15-2.08.24 (9)	Tensión	Silencio			
2.08.24-2.09.20 (56)	Tensión	Jess Searches for Josh: encuentra a Sam herido.	I	O	Incremento de la velocidad cuando corre a socorrer a

					Sam.
2.09.20-2.09.40 (20)	Tensión	Silencio: muerte de Sam			
2.09.40-2.14.16 (276)	Acción Tranquilo	Jess searching Josh: Jess perdona al soldado que le disparó. Padre e hijo regresan a casa.	I	O	Orquesta. Coro cuando deja ir al soldado.
2.14.16-2.14.30 (14)	Comedia	Órgan: Little Jess	D	O	Órgano.
2.14.30-2.14.39 (9)	Comedia	Mockingbird in the willow tree: Samantha va hacia la casa.	I	O	<i>Mickey-Mousing.</i>
2.14.39-2.16.25 (106)	Comedia	Silencio: toda la familia está lista para ir a la reunión del domingo. Jess se entera de lo de la escoba.			
2.16.25-2.17.50 (85)	Alegre	Cox me a little/Friendly persuasion: créditos finales.	I	O	Orquesta, coro.

GIGANTE (GIANT, 1956)

<p>SINOPSIS:</p> <p>Un viaje por la historia de Texas y una historia de amor, contadas a través de la relación de Leslie, una chica de Mariland, y Jordan "Bick" Benedict, un terrateniente texano. Y la relación de la pareja con Jett Rink, un trabajador del rancho Reata convertido en magnate del petróleo gracias a la herencia de la hermana de Bick.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	George Stevens	
Productora:	Warner Brothers	
Distribuidora:	Warner Brothers	
Productor:	Henry Ginsberg George Stevens	
Guion:	Fred Guiol Ivan Moffat Historia: <i>Giant</i> , de Edna Ferber.	
Fotografía:	William C. Mellor	
Dirección de arte:	Boris Leven	
Vestuario:	Ralph S. Hurst	
Sonido:	Earl Crain Sr	
Efectos especiales:	Ralph Webb	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista:	Paul Francis Webster	
-Editor:	-	
-Orquestación:	Lucien Cailliet Manuel Emanuel Henert Taylor Leonid Raab George Parrish Michael Heindorf	
-Músicos:	Gus Levene Paul Marquardt Carl Fortina (Acordeón) Tommy Morgan (Solista Armónica) Tony Mottola (Guitarra) Uan Rasey (Solista trompeta)	
Reparto:	Elizabeth Taylor Rock Hudson James Dean Carrol Baker Jane Withers Chill Wills Mercedes McCambridge Dennis Hopper	Leslie Benedict Jordan "Bick" Benedict Jett Rink Luz Benedict II Vashti Snythe Tío Bawley Luz Benedict Jordan Benedict III

	Sal Mineo Rod Taylor Judith Evelyn Earl Holliman Robert Nichols Paul Fix Alexanderr Scourby Frank Bennet Charles Watts Elsa Cárdenas Carolyn Craig Monte Hale Sheb Wooley Mary Ann Edwards Victor Millán Mickey Simpson Pilar Delñ Rey Maurice Jara Noreen Nash Ray Whitley Naponelón Whiting	Ángel Obregón II Sir David Karfrey Mrs. Nancy Lynnton Bob Dace Mort "Pinky" Snythe Dr. Horace Lynnton Old Polo Judy Benedict Juez Oliver Whiteside Juana Guerra Benedict Lacey Lynnton Bale Clinch Gabe Target Adarene Clinch Ángel Obregón Sr. Sarge Mr. Obregón Dr. Guerra Lona Lane Watts Jefferson Swazey
--	---	---

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
Gigante 193min 11.510sg	45.74% 88.25min 5.265sg	54.26% 104.05m. 6.245sg	23.89% 24.52min 1.492sg	1.41% 1.28min 88sg	74.70% 77.45min 4.665sg	27.17% 27.27min 1.697sg	10.63% 1.18min 78g
1ª mitad 104.04min 6.244sg	40.63%	59.37%	3.74%	1.73%	94.52%	9.12%	-
2ª mitad 87.46min 5.266sg	51.80%	48.20%	53.30%	0.95%	47.74%	42.36%	3.07%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (72.83%)	Música preexistente (27.17%)
-Giant (This then is Texas) -There´s never been anyone else but you -The hunt -Road to Reata -A ride around Reata -Morning in Reata -Vientecito -Luz death -Dr. Guerra -Jett´s House -Pony -Goodnight -Separation -New life -Ángel Obregón -Jordy -Young Luz	-Maryland, my Maryland: -The eyes of Texas Are upon you -Oh! Susanna (Stephen Foster) -Dixie (Daniel Decatur Emmett) -Bury me not on the lone prairie -Clair de lune (Claude Debussy) -Oh my darling Clementine (Percy Montrose) -Wedding march (Felix Mendelssohn) -Bridal chorus (Richard Wagner) -Besame mucho (Consuelo Velázquez) -Jingle bells (James Pierpont) -Silent night (Franz Gruber) -Tap (Daniel Butterfield) -Nana (Johannes Brahms) -South of the border (Michael Carr) -The yellow rose of Texas (Don George) -The star spangled banner -The U.S. air force (Robert Crawford) -Through a thousand dreams (Arthur Schwartz)

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (25.30%)	Música incidental (74.70%)
-The eyes of Texas Aae upon you -Oh! Susanna (Stephen Foster) -Dixie (Daniel Decatur Emmett) -Clair de lune (Claude Debussy) -Oh my darling Clementine (Percy Montrose) -Wedding march (Felix Mendelssohn) -Bridal chorus (Richard Wagner) -Besame mucho (Consuelo Velázquez) -Jingle bells (James Pierpont) -Silent night (Franz Gruber) -Tap (Daniel Butterfield) -Nana (Johannes Brahms) -South of the border (Michael Carr) -The yellow rose of Texas (Don George) -The star spangled banner -The U.S. air force (Robert Crawford) -Through a thousand dreams (Arthur Schwartz)	-Giant (This then is Texas) -Jett Rink theme -There´s never been anyone else but you -The hunt -Road to Reata -A ride around Reata -Morning in Reata -Vientecito -Luz death -Dr. Guerra -Jett´s House -Pony -Goodnight -Separation -New life -Ángel Obregón -Jordy -Young Luz

TEMAS Y MOTIVOS

Giant (This then is Texas)

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.00-01.55	Épico	Créditos iniciales.	I	Orquesta Coro	<i>f</i>
2	18.43-19.07	Épico	Bick y Leslie llegan a Texas.	I	Orquesta	<i>pp</i>
3	19.58-21.03		Road to Reata: camino de Reata.	I	Orquesta	<i>ff</i>
4	33.05-34.43	Épico	Leslie está decidida a tomar las riendas de su nueva vida.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
5	34.58-35.05		Leslie acompaña a Bick a la faena.	I	Orquesta	<i>pp</i>
6	36.39-37.37		Round Up	I	Acordeón	<i>p</i> <i>f</i>
7	2.11.44-2.12.14		Reata ahora forma parte del imperio de Jett Rink.	I	Orquesta	
8	3.04.07-3.04.30	Melanc.	Leslie y Bick.	D	Órgano	<i>pp</i>
9	3.06.01-3.08.49	Orgullo	Leslie por fin se ha dado cuenta de que, tras veinticinco años, como le dijo le tío Bawley, ya es parte de Texas.	D	Órgano	<i>pp</i>
10	3.11.17-3.11.55	Épico	Créditos finales.	I	Orquesta Coro	<i>ff</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	01.55-04.37	Grandeza	Bick baja del tren en Maryland.	I	Cuerdas	<i>p</i>

I I	26.24-26.25	Grandeza	Primera mañana de Leslie en Reata.	I	Cuerdas	<i>p</i>
I I I	2.11.24-2.11.54	Grandeza	Jett ha conseguido Reata.	I	Orquesta	<i>ff</i>

Fotogramas



There's never been anyone else but you

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	07.30-10.36	Romántico	Bick y Leslie se enamoran.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
2	14.46-18-43	Romántico	Bick y Leslie viajan a Texas tras su luna de miel.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
3	21.23-22.49	Romántico	Entran en la casa.	I	Cuerdas	<i>p</i>
4	25.13-25.52	Romántico Comedia	Luz les ha preparado habitaciones separadas, en Reata.	I	Cuerdas	<i>p</i>
5	29.49-30.36	Melanc.	Leslie se siente fuera de lugar durante la fiesta Jett tampoco encaja.	I	Violonchelo	<i>p</i>
6	31.53-33.05	Melanc.	Bick explica a Leslie como es una verdadera barbacoa texana. Leslie se desmaya.	I	Oboe.	<i>p</i>
7	43.52-44.14	Romántico	Jett le dice un cumplido a Leslie.	I	Cuerdas	<i>p</i>
8	1.10.05-1,12,00	Romántico	Leslie y Bick se reconcilian después de la discusión sobre cómo debe de ser una mujer tejana.	I	Cuerdas	<i>p</i>
9	1.13.46-1.14.39	Romántico	Leslie confiesa que está embarazada. Leslie tiene mellizos.	I	Cuerdas Arpa	<i>p</i>
1	1.22.40-1.22.52	Romántico	Con los bebés se acaba la discusión.	I	Celesta	<i>p</i>
1 1	1.53.36-1.54.29	Romántico	Leslie y Bick sienten que se están haciendo viejos al hablar de sus hijos.	I	Cuerdas Madera	<i>pp</i>
1 2	3.08.49-3.10.31	Romántico Melanc.	Leslie, después de tantos años de matrimonio, está orgullosa de su marido.	I	Cuerdas	<i>p</i>

Temas en los que aparece insertado

I	04.37-04.49	Romántico	The hunt: Bick ve a Leslie por primera vez.	I	Cuerdas	<i>p</i>
I	1.29.30-1.30.40	Romántico Triste	Separation: Leslie se lleva a los niños a pasar una temporada en Maryland.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>

Fotogramas



There's Never been anyone else but you (Jett Rink y Luz Benedict II)

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	43.52-44.15	Romántico Melanc.	A ride around Reata: Jett le dice un cumplido a Leslie.	I	Cuerdas	<i>p</i>
2	1.15.45-1.19.23	Romántico Melanc.	Jett's house: Leslie visita a Jett. Éste le dice un cumplido.	I	Cuerdas Percusión	<i>p</i>
3	2.26.28-2.29.03	Romántico Melanc.	Conversación de Jett y Luz en el Bottle Club del Hotel Emperador.	D	Música ambiental: metal, cuerdas, percusión, piano.	<i>pp</i>
4	2.31.22-2.32.25	Romántico Melanc.	Luz ha rechazado delicadamente la proposición de Jeet, que se queda solo en la mesa.	I	Cuerdas	<i>p</i>
5	2.37.57-2.38.20	Melanc.	Jett se siente triste por el rechazo de Luz.	I	Cuerdas	<i>p</i>
6	2.55.53-2.57.37	Melanc.	Luz ve a Jett dar un discurso, solo y borracho, sobre Leslie.	I	Cuerdas	<i>p</i>

Fotogramas



Jett Rick ballad

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	24.35-25.13	Cowboy	Primera aparición de Jett.	I	Acordeón Banjo	<i>p</i>

					Percusión	
2	40.28-45.14	Cowboy Comedia	A ride around Reata: Jett lleva a Leslie a ver las que ahora son también sus tierras. Luz y Vientos de Guerra.	I	Armónica Banjo Percusión Cuerdas	<i>p</i>
3	40.28-43.52	Cowboy	Jett lleva a Leslie a dar un paseo por las tierras de Reata.	I	Armónica Banjo Percusión Cuerdas	<i>p</i>
4	44.14-45.18	Cowboy	Continuación.	I	Armónica Cuerdas	<i>p</i>
5	1.15.45-1.19.23	Cowboy	Jett´s house: Leslie visita a Jett.	I	Armónica Banjo Percusión Cuerdas	<i>p</i>
6	1.20.28-1.21.58	Cowboy	Sale petróleo de la huella de Leslie.	I	Armónica Banjo Percusión	<i>p</i>
7	1.22.52-1.23.02	Cowboy	Jett encuentra petróleo en la huella de Leslie.	I	Armónica Banjo Percusión	<i>p</i>
8	1.38.10-1.40.34	Cowboy	Jett sacando petróleo. Bick no le quiere allí.	I	Armónica Banjo Percusión Cuerdas	<i>p</i>
9	1.40.59-1.41.34	Cowboy Alegría	El petróleo brota como una fuente.	I	Orquesta	<i>f</i>

Fotogramas

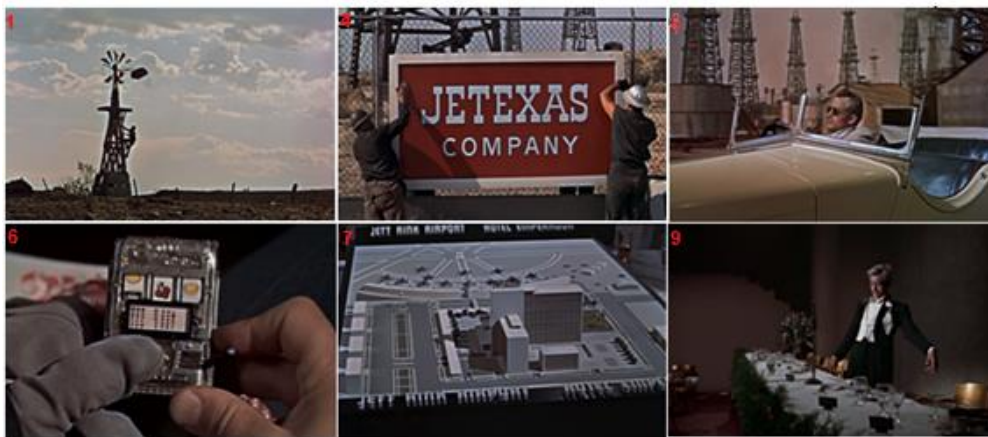


Jett Rink ballad(Magnate)

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	1.01.05-1.03.08	Épico	Jett en su nueva tierra. La intensidad aumenta conforme se va acercando al molino, llegando al clímax cuando se sube a él y se sienta, como un rey en su nuevo reino.	I	Acordeón Banjo Orquesta	<i>p</i> <i>f</i>
2	1.40.59- 1.41.34	Épico	Jett encuentra petróleo al fin.	I	Orquesta	<i>f</i>
3	1.43.42-1.44.04	Orgullo	Jett es ahora un chico rico. Bick no tienen nada que hacer contra él.	I	Orquesta	<i>p</i>

4	1.44.44-1.46.17	Épico	Han pasado los años y Jett ya tiene su propio imperio. En casa de los Benedict, los chicos ya han crecido. Un momento de relax. El tema suena a modo de jazz	I	Orquesta	<i>ff</i> <i>p</i>
5	1.55.05-1.55.03	Épico	Jett ha montado todo un imperio. Bick en su casa lee las noticias en el periódico. Ahora es él el que lleva el tema de acordeón, no la orquesta del éxito.	I	Orquesta Acordeón	<i>ff</i> <i>p</i>
6	2.11.24-2.11.54	Épico	Jett ha conseguido Reata, por ello se mezcla su tema con This Then is Texas en tono menor.	I	Orquesta	<i>ff</i>
7	2.23.45-2.24.15	Épico	Los Benedict llegan al aeropuerto de Jett.	I	Orquesta	<i>ff</i>
8	2.38.20-2.38.50	Anemp.	Jordy está furioso por el trato que le han dado a Juana en el salón de Belleza por ser mexicana.	I	Música ambiental	<i>pp</i>
9	2.40.31-2.40.40	Ira Anemp.	Jordan y Juanan salen del salón.		Musica ambiental	<i>pp</i>
1	2.53.22-2.54.36	Triste	Luz está avergonzada y quiere hablar con Jett. Jett borracho sobre la mesa. (Tono menor)	I	Cuerdas	<i>p</i>
1	2.55.53-2.57.37	Triste	Jett cae borracho en la sala del discurso.	I	Acordeón	<i>p</i>

Fotogramas



The eyes of Texas are upon you

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	1.23.42-1.24.13	Patriótico	Tío Bawley toca un piano de juguete durante el cumpleaños de Jordy.	D	Piano de juguete	<i>p</i>
2	1.26.53-1.27.09	Patriótico Triste	De nuevo Tío Bawley, tras la decepción de Bick porque su hijo no quiere montar.	D	Piano de juguete	<i>p</i>
3	2.14.59-2.15.32	Patriótico	Llega el tren con los jóvenes soldados tejanos regresan de	D	Metal Percusión	<i>f</i>

			la Guerra.			
4	2.24.15-2.26.01	Patriótico	Inauguración del aeropuerto de Jett.	D	Metal Percusión	<i>ff</i>
5	2.42.25-2.43.24	Patriótico	Jett entra en el salón del Hotel Emperador para dar el discurso.	D	Metal Percusión Coro	<i>ff</i>
6	2.48.14-2.48.44	Patriótico	Tras el discurso.	D	Metal Percusión	<i>ff</i>
7	3.10.31-3.11.17	Patriótico Melanc.	Leslie y Bick, recostados en el sofá, miran a sus nietos, uno blanquito y rubio y el otro morenito de pelo negro. Son la nueva generación. La que construirá una nueva Texas.	I	Piano Percusión Metal Coro	
8	3.10.31-3.11.17	Patriótico	Y, por fin, el gran final: “Después de 100 años, la familia Benedict es un verdadero y gran éxito”.	I	Orquesta Coro	<i>ff</i>

Temas en los que aparece insertado

I	07.30-10.36	Romántico	Leslie lee libros sobre Texas.	I	Cuerdas	<i>p</i>
---	-------------	-----------	--------------------------------	---	---------	----------

Fotogramas



ÉNFASIS EMOCIONAL

Jett recorre su nueva tierra. La intensidad, tanto musical como emocional, va en aumento conforme se acerca al molino de viento, llegando al clímax cuando lo escala, se sienta en la cima y observa desde su trono su nuevo reino. Es el momento en el que su leitmotiv pasa del tímido acordeón a la gran orquesta. Lo mismo ocurre con el personaje, que de simple jornalero, solitario e introvertido, pasa a convertirse en el gran emperador de Texas.



Durante a boda de Lacey, Bick aparece detrás de Leslie. Mientras que el pastor pronuncia los votos nupciales, los rostros de uno y otro se van transformando. Se van dando cuenta de sus errors y de que aún se quieren. La música celebra sus sentimientos aumenbtando al intensidad y dando entrada a

otros instrumentos a parte del órgano que se encuentra en la sala. En primer lugar escuchamos la marcha nupcial, seguida del coro de Wagner, el cual pone el broche con un beso. Es como una segunda boda.



MICKEY-MOUSING

No significativo.

ÉNFASIS EN LA CÁMARA

Los más significativos tienen que ver con la grandeza y soledad de Texas (el plano de la casa en medio de la nada con el motivo melancólico de Leslie), y con el cambio de Jett Rink (la escena anteriormente descrita).

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

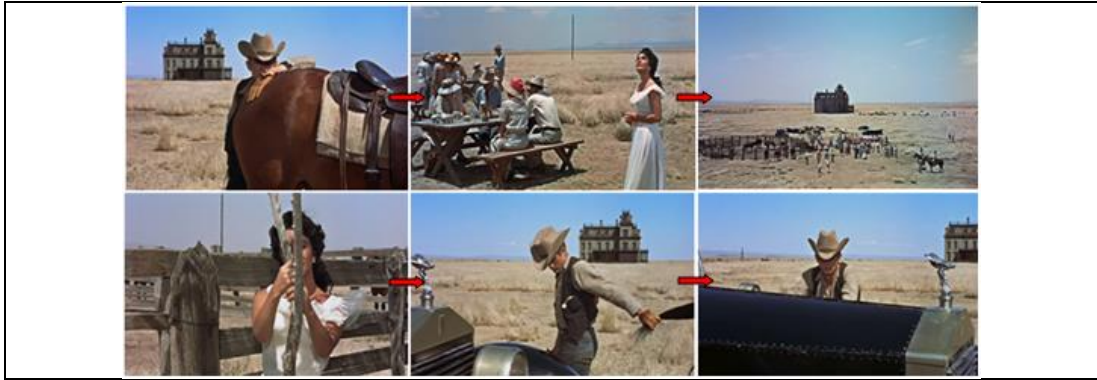
En la secuencia en la que Leslie y Bick se enamoran, va subiendo la intensidad de la música conforme lo hace la de sus miradas, hasta entrar la orquesta entera a un volumen mayor. En ese momento sabemos que ya es para siempre. Luego, sin tener que mostrarnos nada, sabemos que se han casado antes de que lo digan ellos mismos. La música vuelve a crecer levemente hasta que llegamos a su vagón del tren, a partir de donde vuelve a tranquilizarse.

Leslie y Bick no van a aparecer juntos dentro del plano, o si lo hacen es con una separación de por medio (columna, invitados en la mesa...), hasta que no se casen, por lo que la música los va a unir por medio del montaje.



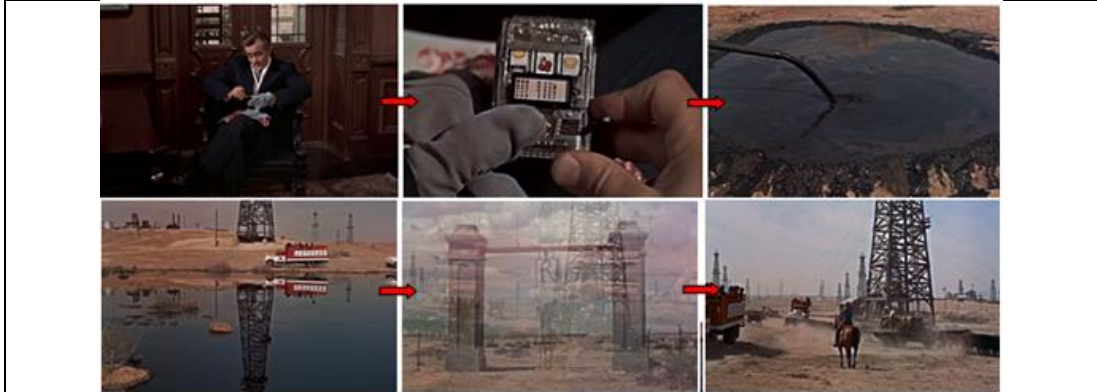
Paso del tiempo: cada día que amanece en Reata, suena el tema "This the is Texas". El recurso es similar al utilizado en *La Gran Prueba* con el tema "Friendly Persuasión".

Un solo de violonchelo. El tema "There's never been anyone else but you". Tonalidad menor. Leslie y Jett Rink se sienten solos, apartados, en un mundo que no les corresponde y en el que no se les acepta como son. Y, para colmo, Jett está enamorado de Leslie. Ella siente que aun estando enamorada y casada con el hombre al que quiere, nunca será considerada una más entre los texanos. Él, que el amor que siente no será correspondido. Los planos de él acariciando el caballo y ella en el árbol son muy significativos.



Jett ha conseguido unir Reata a su imperio millonario. Vemos al magnate accionar la maquinilla de juguete que venía en la bolsa navideña de los Benedict: “Parece que cada vez que tu y yo hacemos un trato, se vuelve afortunado...para alguien”. A partir de entonces, los millones empiezan a aflorar en forma de petróleo hasta hacerse con los 595.000 acres de Reata. El tema de Jett, en su variante orquestal, se mezcla con el de Gigante, ya que ahora son la misma cosa. La música nos guía por el camino del éxito de Jett y por la caída de Reata, acabando el tema en tono menor.

El guion describe esta escena como: “As far as the eye can see stretches a forest of oil derricks. In the f.g. a truck with the Reata markings is unloading cattle feed. Two vaqueros, on foot, are giving the feed to a small herd. INTO THIS scene there come two large, modern trucks with the “JETEXAS” sign on them. They are carrying oil workers”⁴.



SILENCIO

Diálogos y momentos importantes

Es uno de los silencios más importantes, sino el que más, pues de esta escena dependerá la nueva vida de Jett. Su ascenso al mundo de los ricos. Luz le ha dejado un pequeño terreno. Cuando sale del despacho donde Bick y los abogados se lo han comunicado, los invitados, a parte, hablan sobre la tierra y la suerte de encontrar petróleo.

-Vashti: Solo hay una cosa más importante que el dinero, y es la tierra. Si lo oí decir a Luz miles de veces. Su padre lo decía y Bick también. Y es cierto.

-Invitado: Si vas alguna vas a Deep Smith háganos una visita. Estamos al otro lado de Umbarger.






-Invitada: Es una tierra de nada, solo que hemos tenido un golpe de suerte.

-Invitado: ¿Solo? El año pasado abrimos un pozo.

-Invitada: Ahora mismo produce un millón (de




⁴ GUIOL, Fred y MOFFAT, Ivan: *Final Screemplay...op, cit., p. 122.*

dólares al mes).	
Bick está empeñado en que Jordan Benedict III tiene que montar. Lo sube al caballo con él y cabalga delante de la casa a toda velocidad. El niño llora desconsolado. Es una escena dura que se hace más dura aún con el silencio.	
Leslie y Bick hablan sobre sus hijos. Al final todo ha salido al revés. Ella quiere ser ganadera y él quiere ser médico.	
El silencio más largo (500sg) da paso al último tercio de la película y en él se tratan todos los temas importantes: el amor por la tierra, el patriotismo y el orgullo tejano, el contraste entre la tradición y las nuevas generaciones, el éxito y el fracaso, los ideales, la familia e incluso someramente el racismo cuando nombran al Doctor Guerra y a Vientecito.	
Discurso de presentación de Jett Rink, en el que podemos ver el cambio que ha dado, tanto en las palabras del presentador como en los planos que se van alternando, donde vemos la degradación al a que ha llegado Jett, totalmente vencido y borracho. Totalmente lo contrario a lo que dice el discurso: “Esta noche vamos a escuchar a un hombre que, digamos, construyó un gran imperio de unos pocos acres de tierra polvorienta. Un hombre que ha dedicado sus recursos a la mayor gloria al Estado que lo crió. Jett Rink jamás perdió el contacto con su origen. El éxito no le ha cambiado. Jett Rink continúa siendo aquel muchacho que yo conocí: sencillo, amigo de sus amigos, y sobre todo y por encima de todo, un tejano, un tejano de corazón...”	
En la habitación del hotel, Bick y Jordan III discuten a casusa de lo ocurrido. La raza y el orgullo tejano. Un plano muy significativo, el de los dos bebés, uno blanquito y otro morenito, los cuales crecerán juntos como primos sin prejuicio alguno. La nueva generación será más tolerante al respecto.	

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

Interrupciones	No significativo.
Volumen	El <i>fortísimo</i> enfatiza los momentos épicos del tema “This then is Texas” y “The eyes of Texas are upon you”.

RUIDO

<p>Viento: Va a acompañar en los primeros momentos al personaje de Leslie. Nada más llegar a Texas, un vendaval le hace sujetarse el sombrero mientras que decenas de plantas rodadoras pululan a su alrededor como fantasmas del desierto. De nuevo el viento volverá a hacer acto de presencia en la casa, cuando aún Leslie no esté acomodada por culpa de la cabezonería de Luz. Se sigue sintiendo sola.</p> <p>También Jett Rink se va a ver afectado por el viento. Y no solo por el viento, si no por toda una tormenta. Justo antes de ir a su fiesta, Luz ha rechazado su proposición de matrimonio. Realmente se siente triste y solo. Abre las puertas del salón y entra un vendaval, que va seguido de un gran chaparrón con truenos y relámpagos. Está solo, y nadie le quiere. La soledad en forma de viento, la tristeza solidificada en gotas de lluvia y la oscuridad y el rencor en los truenos de la tormenta. Todo ello provoca ruidos que nos hacen más perceptibles todas estas emociones.</p>	
---	--

ANÁLISIS

Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-01.55 (115)	Épico	This then is Texas: créditos iniciales.	I	O	Orquesta, coro. <i>Tutti, fortissimo.</i>
01.55-04.37 (162)	Romántico	The hunt: Bick llega a Maryland.	I	O	
04.37-04.49 (12)		Maryland, my Maryland: casa de los Lynnton.	I	O	Violín.
04.49-07.30 (161)	Tensión	Silencio: conversación durante la comida.			
07.30-11.36 (186)	Romántico	There's never been anyone else but You: Bick y Leslie se enamoran.	I	O	Solo violín en diferentes momentos. Saxofón cuando cada uno se va a su habitación. "The eyes of Texas" en el plano detalle de los libros sobre Texas.
11.36-14.46 (250)	Tensión	Silencio: Leslie hace enfadar a Bick durante el desayuno.			
14.46-18.43 (237)	Romántico	There's never been anyone else but you: Bick y Leslie viajan a Texas tras su luna de miel.	I	O	
18.43-19.07 (24)	Épico	This then is Texas: Llegan a Texas.	I	O	Arpegios cuerdas para el viento.
19.07-19.58 (51)		Silencio			
19.58-21.03 (65)	Épico Melanc.	Road to Reata: camino de Reata. Aquedan 80km desde la estación de tren. El viaje es largo y monótono.	I	O	Orquesta, novachord, coro.
21.03-21.23 (20)	Melanc.	Silencio: Llegan a Reata.			
21.23-22.49 (86)	Romántico	There's never been anyone else but you: entran en la casa.	I	O	
22.49-24.38 (109)	Alegre	Silencio: Leslie conoce a la hermana de Bick.			

24.38-25.13 (41)		Jett Rink ballad: primera aparición de Jett Rink.	I	O	Armónica, banjo, percusión
25.13-25.52 (39)	Comedia Romántico	There's never been anyone else but you: Luz les da una habitación separada.	I	O	
25.52-26.24 (32)	Épico	Morning in Reata: amanece en Reata. Primer día tras la llegada del matrimonio Benedict a Texas. Los hombres salen con el ganado.			
26.24-26.45 (21)	Épico	Gigante: primera mañana de Leslie en Reata.	I	O	Arpegios clarinete cuando Leslie abre la ventana y entra el viento.
26.45-28.00 (75)	Tensión	Silencio: Luz no deja que Leslie gobierne la casa.			
28.00-29.49 (109)	Alegre	Oh Susana!/ Dixie: fiesta en Reata.	D	P	Arpa de boca, armónica.
29.49-30.36 (47)	Melanc.	There's never been anyone else but you: Leslie se siente fuera de lugar. Jett tampoco encaja.	I	O	Violonchelo.
30.36-31.53 (77)	Melanc.	Silencio: Vasthi le quita el protagonismo a los Benedict anunciando que se ha casado.			
31.53-33.05 (72)	Melanc.	There's never been anyone else but you: Bick explica a Leslie como es una barbacoa texana. Leslie se desmaya.	I	O	Oboe.
33.05-34.43 (98)	Épico	This the is Texas: amanece en Reata al día siguiente de la fiesta, con Leslie decidida a tomar las riendas de su nueva vida.	I	O	
34.43-34.58 (15)		Silencio.			
34.58-35.05 (7)	Épico	This then is Texas: Leslie acompaña a Bick al rodeo.	I	O	
35.05-36.39 (94)	Orgullo	Silencio: Bick enseña el ganado a Leslie.			
36.39-37.37 (58)	Grandeza	This then is Texas: rodeo.	I	O	Orquesta. Acordeón.
37.37-40.28 (171)	Tensión	Silencio: Luz no está de acuerdo con Leslie en la forma de llevar la casa.			
40.28-45.18 (290)	Romántico	Jett Rink theme: Jett lleva a Leslie a ver las tierras de los Benedict. Luz monta a Vientos de Guerra.	I	O	
45.18-46.33 (75)	Triste	Silencio: Leslie conoce a la familia Obregón.			
46.33-48.09 (96)	Triste	Vientecito: Leslie quiere hacerse cargo de la familia. Vientos de Guerra llega solo y cojo.	I	O	
48.09-48.22 (13)		Silencio: Leslie llega a la casa.			
48.22-50.07 (105)	Triste	Luz Death: Luz está grave.	I	O	
50.07-50.20 (13)	Triste	Silencio.			
50.20-50.35	Triste	Bury me not in the lone prairie:	I	P	

(15)		Luz ha muerto.			
50.35-53.34 (179)	Triste	Luz death: Leslie le pide al doctor que vaya a ver al bebe de los Obregón.	I	O	
53.34-54.30 (56)	Triste	Silencio: Bick ha matado a Vientos de Guerra.			
54.30-55.00 (30)	Triste	Clair de lune: Tío Bawley en el órgano.	D	P	Órgano.
55.00-1.01.05 (365)		Silencio: Luz le ha dejado a Jeet un pequeño terreno como herencia.			
1.01.05-1.03.08 (123)	Épico	Jett Rink ballad: Jett contempla su nueva tierra, su nuevo reino.	I	O	<i>In crescendo.</i> Primera aparición de la versión magnate del tema de Jett Rink.
1.03.08-1.04.20 (72)	Melanc.	Clair de lune: conversación de Leslie y el tío Bawley sobre el futuro y Texas.	D	P	Órgano.
1.04.20-1.10.05 (345)	Tensión	Silencio: Leslie no quiere ser como las demás mujeres texanas.			
1.10.05-1.12.00 (115)	Romántico	There's never been anyone else but you: Leslie y Bick se reconcilian	I	O	Cuerdas. Muy suave. Violines al despertar.
1.12.00-1.13.46 (106)		Silencio: Leslie le dice a Bick que está embarazada.			
1.13.46-1.14.39 (53)	Romántico	There's never been anyone else but you: Leslie ha tenido sido mellizos.	I	O	Celesta.
1.14.39-1.14.45 (6)		Maryland, my Marylan: carta de Leslie a sus padres.	I	P	
1.14.45-1.15.45 (60)		Dr. Guerra: Leslie pide al Doctor Guerra que se encargue de Vientecito.	I	O	
1.15.45-1.19.23 (218)	Romántico	Jett's house: Leslie va a visitar a Jett a su nueva casa.	I	O	Se escuchan a la vez los temas de Jett y Leslie sin variar su instrumentación propia y sin contrapunto, lo cual indica que por mucho que lo intente Jett, les separa un gran muro.
1.19.23-1.20.28 (65)		Silencio: Jett es tan tejano como Bick.			
1.20.28-1.21.58 (90)		Jett: al volver de casa de Jett, Leslie de su huella en el barro, de donde brota petróleo.	I	O	
1.21.58-1.22.40 (42)	Tensión	Silencio: a Bick no le gusta que Leslie se vea con los mexicanos y con Jett.			
1.22.40-1.22.52 (12)	Romántico	Children: Las criadas mexicanas traen a los bebés. Con ellos se acaba la discusión.	I	O	Cuerdas, celesta.
1.22.52-1.23.02 (10)		Jett Rink theme: Jett encuentra petróleo.	I	O	
1.23.02-1.23.16 (14)		Maryland, my Maryland: los padres de Leslie ven las fotos de los niños.	I	P	
1.23.16-1.23.42 (26)		My darling Clementine: Luz II	I	P	

		se parece a su tía Luz.			
1.23.42-1.24.13 (31)	Patriótico	The eyes of Texas are upon you: Tío Bawley la toca en un piano de juguete.	D	P	Piano de juguete.
1.24.13-1.24.20 (7)		Silencio: Bick le regala un pony a su hijo.			
1.24.20-1.26.25 (125)	Triste Tensión	Pony: Jordan III no quiere montar, pero el niño mexicano monta de maravilla.	I	O	
1.26.25-1.26.53 (28)	Tensión	Silencio: Bick coge al niño y lo sube al caballo con él. Quiere que sea su sucesor.			
1.26.53-1.27.09 (16)	Triste Tensión	The eyes of Texas are upon you: Jordan III no quiere montar y llora.	D	P	Piano de juguete.
1.27.09-1.28.19 (70)	Tensión	Silencio: Bick no quiere hablar del tema.			
1.28.19-1.28.30 (11)	Tensión	Goodnigh: Leslie y Bick se quedan solos para hablar.	I	O	
1.28.30-1.29.30 (60)	Triste	Silencio: Leslie cree que deben pasar separados un tiempo.			
1.29.30-1.30.40 (70)	Triste	Separation: Leslie se lleva a los niños a Maryland.	I	O	Violonchelo.
1.30.40-1.31.30 (50)	Alegre	The Hunt: Leslie llega a Maryland. Todo es maravilloso.	I	O	Cuerdas, triángulo
1.31.30-1.32.18 (48)	Comedia	Maryland, my Maryland: sirven al pavo Pedro como cena y los niños lloran.	I	P	Celesta para los niños.
1.32.18-1.33.28 (70)	Triste Comedia	Silencio: los niños lloran por Pedro.			
1.33.28-1.34.29 (61)	Triste	Maryland, my Maryland: Bick está cenando solo en Texas.	I	O	
1.34.29-1.35.46 (77)	Romántico	Wedding march	D	P	Órgano.
1.35.46-1.36.32 (46)	Romántico	Silencio: boda de Lacey.			
1.36.32-1.37.36 (64)	Romántico	Wedding march: Bick observa a Leslie desde atrás mientras el pastor pronuncia los votos.	FD	P	Órgano. El tema pasa a escucharse en las cuerdas.
1.37.36-1.38.10 (34)	Romántico	Bridal chorus: termina la boda. Los Benedict renuevan sus votos con un beso.			Órgano.
1.38.10-1.40.34 (144)		Jett Rink ballad: intenta sacar petróleo.	I	O	
1.40.34-1.40.59 (25)		Silencio: Jett está a punto de rendirse.			
1.40.59- 1.41.34 (35)	Éxtasis	Jett Rink ballad: al fin encuentra petróleo.	I	O	Orquesta. Versión magnate.
1.41.34-1.43.42 (128)	Tensión	Silencio: Jett se presenta cubierto de petróleo ante los Benedict y sus amigos.			
1.43.42-1.44.04 (22)		Jett Rink ballad: es un chico rico y nadie se lo puede impedir.	I	O	Orquesta.
1.44.04-1.44.44 (40)		Silencio: petróleo			
1.44.44-1.46.17 (93)	Éxito	Jett Rink ballad: Jett ya tiene su propia compañía petrolífera: JETEXAS. Los chicos Benedict han crecido.	I	O	<i>Tutti</i> cuando cuelgan el cartel de JETEXAS.


1.46.17-1.46.52 (35)		Silencio			
1.46.52-1.49.27 (155)	Tensión	New life: Jordan III quiere ser médico, y su hermana quiere vivir en un rancho. Cada uno habla con uno de sus padres para que convenza al otro. Todo ha salido al revés de lo que pesaban.	I	O	
1.49.27-1.53.36 (249)	Tensión	Silencio: Leslie y Bick hablan sobre sus hijos.			
1.53.36-1.54.29 (53)	Melanc. Romántico	There's never been anyone else but you: se están haciendo viejos...	I	O	
1.54.29-1.55.05 (36)	Tensión	Silencio: Jett quiere comprar las tierras de Bick.			
1.55.05-1.55.53 (48)	Tensión	Jett Rink ballad: el imperio de Jett. Bick lee las noticias en el periódico.	I	O	
1.55.53-1.57.05 (72)	Tensión	Silencio: Jett llama a Bick para ofrecerle la compra de las tierras. Bick lo rechaza.			
1.57.05-1.57.10 (5)	Romántico	Bésame mucho: suena en la radio del coche de Judy y su marido Robert.	D	P	Radio de coche.
1.57.10-1.57.55 (45)		Silencio: en la radio dan noticias de la guerra.			
1.57.55-1.58.19 (24)	Romántico	Bésame Mucho: suben a la habitación y cierran la puerta. Suena la misma música que en el coche, pero no hay radio.	FD	P	
1.58.19-1.59.22 (43)	Alegre	Silent night / Jingle Bells: ha llegado la Navidad.	D	P	Voz.
1.59.22-2.00.18 (56)	Alegre	Silencio: la pareja de la luna de miel baja y todos les felicitan.			
2.00.18-2.00.58 (40)	Alegre	Ángel Obregón: el hijo de Ángel Obregón es el primer soldado de reata.	I	O	Marcha.
2.00.58-2.01.43 (45)	Alegre	Silencio: abren los regalos.			
2.01.43-2.02.24 (41)	Romántico	Jordy: el doctor Guerra presenta a Jordy y Juana.	I	O	Cuerdas.
2.02.24-2.02.58 (34)	Alegre	Silencio: despedida de la fiesta.			
2.02.58-2.03.17 (19)	Romántico	Jordy: Juana y su padre se despiden.	I	O	
2.03.17-2.11.44 (507)	Alegre	Silencio: Jordy quiere trabajar con el doctor Guerra, Judy y Robert quieren un terreno pequeñito y a Luz le gusta Jett, que ha aparecido en el momento más oportuno para intentar comprar Reata.			
2.11.44-2.12.14 (30)	Épico	Jett Rink ballad: al final ha conseguido Reata.	I	O	Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i> "This then is Texas" se agota...
2.12.14-2.14.08 (114)	Ocio	Would you believe me: nueva casa, nueva piscina, nueva vida.	I	P	
2.14.08-2.14.59 (51)		Silencio: boda de Jordy y Juana.			

2.14.59-2.15.32 (33)	Épico Alegre	The eyes of Texas are upon you: Llegan los jóvenes que fueron a la guerra. Entre ellos Robert.	D	P	Banda militar.
2.15.32-2.17.20 (108)	Alegre	Taps: fiesta en casa de los Benedict.	D	P	Violín, contrabajo, banjo, acordeón y voz
2.17.20-2.19.02 (102)	Triste Solemne	Silencio: anuncio de la boda de Jordy y Juana. Entierro de Ángel Obregón.			
2.19.02-2.19.43 (41)	Solemne	Marcha Fúnebre: en el entierro	D	P	Cornetas.
2.19.43-2.21.00 (77)	Solemne	The star spangled banner: en el entierro, el coro de niños de la iglesia. Enlaza con los nacimientos de los dos nuevos Benedict. Unos se marchan y otros vienen, para mantener viva América.	D	P	Coro infantil. Con el fin de ser fieles a la realidad, la producción se aseguró de que se podía introducir una canción en un funeral militar.
2.21.00-2.22.20 (80)		Young Luz: Bick decide que todos van a ir a la fiesta de Jett.	I	O	Cuerdas.
2.22.20-2.22.38 (18)	Alegre	Clair de lune: Tío Bawley toca el órgano para celebrar la decisión de Bick.	D	P	Órgano.
2.22.38-2.23.12 (34)	Alegre	Silencio: irán a lo grande			
2.23.12-2.23.22 (10)	Alegre	The U. S. Airforce: Tío Bawley celebra la decisión de ir a la inauguración en avión.	D	P	Órgano.
2.23.22-2.23.45 (23)	Épico	Silencio: paisajes de Texas desde el avión.			
2.23.45-2.24.15 (30)	Épico	Jett Rink ballad: en el aeropuerto.	I	O	
2.24.15-2.26.01 (106)	Épico	The eyes of Texas are upon you: desfile en el aeropuerto.	D	P	Banda.
2.26.01-2.26.28 (27)	Tensión	Silencio: Bick está enfadado porque Luz ha sido la reina del desfile de Jett.			
2.26.28-2.29.03 (155)	Romántico	There's never been Anyone else but you: conversación de Jett y Luz.	D	O	Música ambiental.
2.29.03-2.31.22 (139)	Romántico	Silencio: Jett le pide matrimonio a Luz.			
2.31.22-2.32.25 (63)	Triste	There's never been Anyone else but you: Luz deja solo a Jett.	I	O	
2.32.25-2.34.38 (133)	Alegre	Silencio: Llegada de Jordy y Juana			
2.34.38-2.35.15 (37)	Tensión	Through a thousand dreams: Juana es rechazada en el salón de Belleza.	D	P	Música ambiental.
2.35.15-2.36.37 (82)	Tensión	Silencio: Bick y Leslie discuten en la habitación.			
2.36.37-2.37.18 (41)	Tensión Triste	Through a thousand dreams: Juana es rechazada en el salón de Belleza.	D	P	Música ambiental.
2.37.18-2.37.57 (39)	Triste	Silencio: Juana llama a Jordy para contarle lo que le pasa.			
2.37.57-2.38.20 (23)	Melanc.	There's never been anyone else but you: Jett se siente triste por el rechazo de Luz.	I	O	Cuerdas.
2.38.20-2.38.50	Tensión	Jett Rink ballad: Jordan baja al	D	O	Música ambiental.

(25)		salón de Belleza muy enfadado.			
2.38.50-2.40.31 (101)	Alegre	Silencio: todos preparados para ir a la fiesta.			
2.40.31-2.40.40 (9)	Tensión	Jett Rink ballad: Jordan y Juana salen del salón de Belleza.	I	O	Música ambiental. Habla del carácter exclusivista de Jett, incluso cuando no está presente.
2.40.40-2.42.25 (105)	Tensión	Silencio: Luz avisa a Bick de que Jordy va en busca de Jett.			
2.42.25-2.43.24 (59)	Épico	The eyes of Texas are upon you: Jett entra en loor de multitudes en el salón principal.	D	P	Orquesta, coro.
2.43.24-2.48.14 (294)	Tensión	Silencio: pelea Jordy y Jett. Discusión de Bick y Jett. Discurso sobre Jett.			
2.48.14-2.48.44 (30)	Anemp.	The eyes of Texas are upon you: Jett es aplaudido por el público tras el discurso introductorio.	D	P	Orquesta, coro.
2.48.44-2.49.32 (48)	Anemp.	Lullaby: Juana mece a su hijo. La situación es tensa entre Bick y Jordan, además ha pasado un tornado por Vientecito.	D	P	Voz.
2.49.32-2.53.22 (230)	Tensión	Silencio: discusión de Bick y Jordan a causa de los ideales de Bick.			
2.53.22-2.54.36 (74)	Triste	Jett Rink ballad: Luz quiere hablar con Jett. Está avergonzada por lo que ha pasado.	I	O	
2.54.36-2.55.53 (77)	Triste	Silencio: Jett da el discurso borracho y solo. Luz lo ve desde la puerta.			
2.55.53-2.57.37 (104)	Triste	There's never been Anyone else but you: Luz ve a Jett hablado solo y borracho sobre Leslie.	I	O	Novachord.
2.57.37-2.57.41 (4)	Triste	Jett Rink ballad: cae borracho de la tarima.	I	O	La versión original del tema indica lo bajo que ha caído Jett. Por mucho dinero que tuviera, sigue siendo el mismo perdedor.
2.57.41-2.57.53 (12)		Silencio: Jett en el suelo.			
2.57.53-2.59.03 (70)	Alegría	South of the border: de vuelta a casa, cantan en el coche.	D	P	Radio, voz.
2.59.03-3.01.05 (122)	Tensión	Yellow rose of Texas: en el bar de carretera.	D	P	Jukebox.
3.01.05-3.02.10 (65)	Tensión	Silencio: entran otros mexicanos y el dueño los echa. Bick se levanta indignado.			
3.02.10-3.03.38 (88)	Anemp.	Yellow rose of Texas: en el bar de carretera, durante la pelea de Bick y el dueño.	D	P	Jukebox.
3.03.38-3.04.07 (29)	Melanc.	Claire de lune: el tío Bawley toca el órgano en Reata.	D	P	Órgano.
3.04.07-3.04.30 (23)	Melanc.	This then is Texas: los Benedick miran a sus nietos.	D	P	
3.04.30-3.05.15 (45)	Melanc.	Silencio: Leslie habla con Vasthi por tlf.			
3.05.15-3.05.32	Melanc.	Claire de lune / How dry I am:	D	P	Órgano.

(17)		tío Bawley en el órgano.			
3.05.32-3.06.01 (29)	Melanc.	Silencio			
3.06.01-3.08.49 (168)	Épico Melanc.	Giant: Leslie reconoce que al final, ella pertenece a Texas.	I	O	Órgano.
3.08.49-3.10.31 (102)	Melanc.	There's never been anyone else but you: Leslie le dice a Bick lo orgullosa que está de él por lo del bar.	I	O	Cuerdas.
3.10.31-3.11.17 (46)	Épico	The eyes of Texas are upon you: la familia Benedict al final, no ha fracasado. Créditos finales.	I	P	Celesta y coro en referencia a los niños, al futuro. Banda y coro.
3.11.17-3.11.50 (33)	Épico	This then is Texas: créditos finales.	I	O	Orquesta, coro.

DUELO DE TITANES (GUNFIGHT AT O.K. CORRAL, 1957)

<p>SINOPSIS:</p> <p>Wyatt Earp, en compañía de Doc Holliday y de sus hermanos, intentará llevar la paz a Tombstone, donde una banda de forajidos, encabezada por los Clanton, se niega a cumplir la ley. Adaptación de la leyenda del duelo de O.K. Corral.</p>	
--	--

FICHA TÉCNICA

Director:	John Sturges.	
Productora:	Paramount Pictures	
Distribuidora:	Paramount Pictures	
Productor:	Hal Wallis Paul Nathan	
Guion:	Leon Uris Historia: Artículo de Artículo: George Scullin.	
Fotografía:	Charles Lang Jr.	
Dirección de arte:	Hal Pereira Walter H. Tyler	
Vestuario:	Edith Head	
Sonido:	George Dutton	
Efectos especiales:	John P. Fulton	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Editor:	-	
-Letrista:	Ned Washington	
-Orquestación:	Lucien Cailliet John C. Hammell Jack Hayes Michael Heindorf Paul Marquardt George Parrish Leonid Raab Herbert Taylor Frankie Laine	
-Cantante		
Reparto:	Burt Lancaster Kirk Douglas Ronda Fleming Jo Van Fleet John Ireland Lyle Bettger Frank Faylen Earl Holliman Ted de Corsia Dennis Hopper Whit Bissel George Mathews John Hudson DeForest Kelley Martin Milner	Wyatt Earp Doc Holiday Laura Denbow Kate Fisher Johnny Ringo Ike Clanton Cotton Wilson Charles Basset Shangai Pierce Billy Clanton John P. Clum John Shanssey Virgil Earp Morgan Earp James Earp

	Kenneth Tobey Lee Van Cleef Joan Camden Olive Carey Brian G. Huntton Nelson Leigh Jack Elam Don Castle	Bat Masterson Ed Bailey Betty Earp Mrs. Clanton Rick Mayor Kelly Tom McLowery Drunken Cowboy
--	---	---

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Duelo de titanes</i> 117.37min 7.057sg	51.76% 60.53min 3.653sg	48.24% 56.44min 3.404sg	10.55% 5.59min 359sg	-	89.85% 50.45min 3.045sg	10.05% 5.59min 359sg	2.29% 1.18min 78sg
1º acto 23.03 min 1.383sg	36.80%	63.20%	24.94%	-	75.06%	24.94%	-
2º acto 43.25min 2.695sg	64.53%	35.47%	12.12%	-	87.88%	12.12%	3.11%
3º acto 51.09min 3.069sg	47.67%	52.33%	1.56%	-	98.44%	1.56%	1.71%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (89.95%)		Música preexistente (10.05%)
-Gunfight at the O.K. Corral -Remorse -Doc Holliday -Ed Bailey's death -Doc Holliday escapes -End of act 1 -The ambush -A romantic interlude -Disnored	-Men and their women -The sad parting -A friendly call -James Earp's death -Hatred -A tragic duo -A walk to eternity -End of the gunfight -Finale	-Memphisiana (Autor desconocido) -Barroom piano (Autor desconocido) -My Lulu (The Kansan) -Buffalo gals (arreglo de Jack Hayes) -Varsoviana (arreglo de Leo Shuken) -Kingdom coming (arreglo de Jack Hayes) -The fountain in the park (arreglo de Jack Hayes)

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (10.55%)	Música incidental (89.45%)	
-Memphisiana (Autor desconocido) -Barroom piano (Autor desconocido) -My Lulu (The Kansan) -Buffalo gals (arreglo de Jack Hayes) -Varsoviana (arreglo de Leo Shuken) -Kingdom coming (arreglo de Jack Hayes) -The fountain in the park: (arreglo de Jack Hayes)	-Gunfight at the O.K. Corral -Remorse -Doc Holliday -Ed Bailey's death -Doc Holliday escapes -End of act 1 -The ambush -A romantic interlude -Disnored	-Men and their women -The sad parting -A friendly call -James Earp's death -Hatred -A tragic duo -A walk to eternity -End of the gunfight -Finale

TEMAS Y MOTIVOS

Gunfight at the O.K. Corral

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.00-02.53	Leyenda	Créditos iniciales. Primer acto: Fort Griffin (Texas)	I	Orquesta Caja china Silbidos Coro Voz Reloj de cuco	<i>f</i>
2	02.34-03.36	Leyenda	Bailey se dirige al hotel donde está alojado Doc.	I	Orquesta	<i>p</i>
3	07.43-08.10	Tensión	Wyatt llega a la ciudad.	I	Orquesta	<i>p</i> <i>f</i>
4	15.13-16.00	Tensión	Doc sabe que pueden ser sus últimos momentos.	I	Orquesta	<i>p</i>
5	16.00-16.17	Tensión	Doc se dirige al bar.	D	Silbido	<i>p</i>
6	23.03-23.22	Leyenda	Segundo acto: Dodge City	I	Orquesta Caja china Silbidos Coro susurrando Voz	<i>p</i>
7	40.30-41.15	Leyenda	Holiday y Wyatt se dirigen a Salinas.	I	Orquesta	<i>f</i>
8	44.00-44.34	Tensión	Doc y Wyatt se levantan para matar a los forajidos que les atacan por la noche	I	Orquesta	<i>p</i> <i>f</i>
9	45.24-47.21	Romántico	Wyatt encuentra a Laura en la pradera y se ofrece a llevarla a la ciudad.	I	Cuerdas	<i>p</i>
10	49.02-49.16	Tensión	Doc medita qué hacer: un tiroteo disgustaría a Wyatt, pero Kate...	I	Orquesta	<i>p</i>
11	51.35-52.36	Tensión	Doc consigue contenerse y no coger la pistola que le ofrece Ringo.	I	Orquesta	<i>p</i> <i>f</i>
12	53.08-54.43	Romántico	Wyatt invita a Laura a dar un paseo. Se besan.	I	Cuerdas	<i>p</i>
13	1.00.22-1.03.35	Romántico	Wyatt se va a casar con Laura, mientras que Doc ha dejado marchar a Kate.	I	Cuerdas Campanas	<i>pp</i>
14	1.04.15-1.06.28	Romántico	Wyatt tiene que ir a Tombstone a ayudar a su hermano. Pero para ello tiene que dejar a Laura.	I	Cuerdas	
15	1.06.28-1.09.01	Leyenda	Tercer acto: Tombstone	I	Orquesta Caja china Silbidos Coro susurrando Voz	<i>p</i>
16	1.14.09-1.14.24	Tensión	Wyatt prohíbe las armas de fuego en Tombstone.	I	Orquesta	<i>f</i>
17	1.14.49-1.15.59	Tensión	Wyatt amenaza a Ringo y el resto de forajidos.	I	Orquesta	<i>f</i>
18	1.18.55-1.20.35	Triste Tensión	Doc decide marcharse.	I	Orquesta	<i>p</i>
19	1.21.21-1.22.39	Tensión	Wyatt lleva a Billy Clanton al rancho Clanton.	I	Orquesta	<i>f</i>
20	1.27.16-1.31.36	Triste Tensión	Muerte de James Earp. Wyatt quiere venganza.	I	Orquesta	<i>p</i>
21	1.37.28-1.39.11	Tensión	Wyatt encuentra a Doc	I	Orquesta	<i>pp</i>

			medio muerto: acordes iniciales de la canción.			
22	1.39.20-1.40.10	Triste	Wyatt se mira al espejo y contempla al hombre vengativo en el que se ha convertido.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
23	1.56.44-1.57.37	Leyenda	Wyatt ya puede irse a empezar una nueva vida.	I	Orquesta Voz	<i>p</i> <i>ff</i>

Temas en los que aparece insertado

I	05.52-07.40	Triste	Remorse: Doc mira el reloj de sus padres. Se mira al espejo. Y siente que su vida no ha sido un éxito.	I	Cuerdas	<i>p</i>
II	19.02-23.03	Tensión	Doc Holiday escapes: Doc y Katty consiguen escapar.	I	Orquesta	<i>f</i>
III	1.40.10-1.42.55	Tensión	A walk to eternity: Los Clanton se acercan decididos a luchar. Wyatt y Doc se preparan mentalmente.	I	Orquesta	<i>p</i>
IV	1.43.31-1.47.20	Tensión	A walk to eternity: Los hermanos Earp y Doc se dirigen al O.K. Corral.	I	Orquesta	<i>p</i>
V	1.51.38-1.54.56	Tensión	End of gunfight: Wyatt se ve obligado a matar a Billy.	I	Orquesta	<i>p</i> <i>f</i>

Fotogramas: los del primer grupo pertenecen a momentos en los que se escucha la canción con letra, los del segundo a las escenas románticas, y los del tercero a la relación de Wyatt y Doc.





ÉNFASIS EMOCIONAL

Son interesantes algunos de los planos de Doc, cuya complicada psicología retrata la música mediante acordes mantenidos (autocontrol), cuerdas punzantes (venganza, remordimientos) o repentinos acentos de percusión y viento metal (ira, odio).

Destaca la escena en la que Doc consigue controlarse y no disparar a Ringo, con un primer plano de él saliendo de la habitación; o el trayecto por las calles de la ciudad, -también en primer plano y plano medio- con la música anémica de los locales de fondo, hacía la venganza.



Hay dos planos interesantes que se repiten de la misma forma, uno al principio y otro al final de la película, protagonizados por los dos amigos. Ambos se miran al espejo y meditan: ¿En qué me he convertido? Les acompaña el tema principal en tono menor, aunque los versos no son los mismos. Una escena similar se dio en *Ansiedad Trágica* (Charles Marquis Warren, 1956), en la que Wes se mira al espejo tras salir de la cárcel. En ese caso Tiomkin acompañó la imagen con un arpegio de arpa.



Wyatt se ve obligado a matar a Billy Clanton. Al darse cuenta de lo que ha hecho, tira la pistola y la estrella de sheriff. El tema principal, en tono menor, acompañado por las campanas que siempre simbolizan la muerte. Pues no solo Billy ha muerto. También el honor de Wyatt,





MICKEY MOUSING

<p>Doc jugando a las cartas. -Arpeggio xilófono.</p>	
<p>Billy cae muerto desde la primera planta. -Glissando piano.</p>	

ÉNFASIS EN LA CÁMARA

No significativo.

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

<p>Transiciones entre los actos mediante el tema principal cantado con diferente letra.</p>	
<p>Se acerca el momento del duelo, y cada uno lo siente de una forma diferente: -Los Clanton y Ringo se acercan dispuestos a vengarse de Wyatt y Doc. Les acompañan los versos: “One must die / Lay down my gun or take the chance of losing you forever”, con un ritmo y un timbre dinámicos que transmite su ánimo y disposición al duelo. -A los hermanos Earp y a Doc les acompañan los primeros compases del tema principal, en tonalidad menor, y con predominio de las cuerdas, introduciéndonos en sus dudas y remordimientos.</p>	

SILENCIO

<p>Diálogos importantes</p>	
<p>Los primeros quince minutos en Dodge City transcurren en silencio. Es una secuencia importante en cuanto a que se va construyendo la confianza entre Doc y Wyatt, hasta que éste último lo termina contratando.</p>	
<p>Tensión</p>	

<p>Primera parte del duelo, desde que se da el primero disparo. La música ha creado el ambiente de tensión en el camino de los Earp y Doc hacia el lugar.</p>	
---	--

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

Interrupciones:	<p>-Ataques de ira de Doc.</p> <p>-Pierce obliga al pianista a tocar mediante un disparo.</p>
Volumen:	No significativo.

RUIDO

No significativo.

CUE SHEET

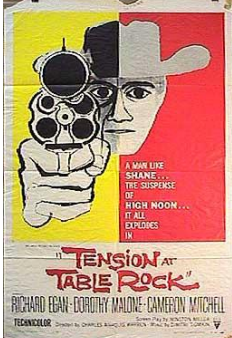
Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-02.54 (174)	Acción	Gunfight at the O.K. Corral: créditos iniciales.	I	O	Orquesta, voz, coros, silbidos, caja china.
02.54-03.36 (42)	Tensión	Gunfight at the O.K. Corral: Llegan Ed Bailey y sus hombres buscando a Doc.	I	O	
03.36-05.52 (136)	Tensión	Silencio: Kate discute con Doc.			
05.52-07.43 (111)	Tensión	Remorse: Kate le recuerda a Doc su pasado.	I	O	Entrada súbita de la orquesta cuando Kate intenta atacar a Doc.
07.43-08.10 (27)	Tensión	OK Corral: Llega Wyatt.	I	O	Un toque de campana indica la muerte desde el primer momento en el que vemos Wyatt.
08.10-10.12 (122)	Tensión	Silencio: Wyatt acusa a Wilson de cobarde por no detener a Clanton.			
10.12-11.28 (76)		Memphisiana: Wyatt pregunta a Shanssey si sabe algo de Clanton y Ringo.	D	P	Piano.
11.28-12.23 (55)		Barroom piano: Shanssey le dice que vaya a buscar Doc al hotel, que él estuvo jugando a las cartas con ellos.	D	P	Piano.
12.23-14.22 (119)	Tensión	Silencio: Doc no se muestra muy amable con Wyatt, pero le dice donde puede encontrar lo que busca.			
14.22-15.13 (51)		Tombigbee river: Wyatt decide volver a Dodge City al día siguiente.	D	P	Piano.
15.13-16.00 (47)	Tensión	Gunfight at the O.K. Corral: Doc se prepara para el posible duelo.	I	O	Orquesta.
16.00-16.17 (17)	Tensión	Doc Holliday: Doc se dirige al	D	O	Silbido. La melodía

		bar. Shanssey le advierte que puede morir.			introdutoria alude a su amistad con Wyatt. Aunque haya sido algo brusco, ya indica el futuro.
16.17-16.36 (19)	Tensión	Dolly day: la están tocando cuando entra Doc.	D	P	Piano.
16.36-17.35 (59)	Tensión	Silencio: Doc pregunta por Bailey			
17.35-17.49 (14)	Tensión	Bailey's death: Le lanza un cuchillo y muere.	I	O	
17.49-19.02 (73)	Tensión	Silencio: detienen a Doc.			
19.02-23.03 (241)	Tensión Acción	Doc Holliday's scape: Wyatt y Kate ayudan a Doc a escapar.	I	O	Orquesta.
23.03-24.05 (62)		End of act 1: Doc y Kate llegan a Dodge City.	I	O	Orquesta, voz (con letra) y coro susurrando.
24.05-40.30 (985)		Silencio: Wyatt deja que Doc con condiciones. Detiene a Laura Dembo. Doc se ofrece a ayudar a Wyatt.			
40.30-41.15 (45)		Gunfight at the O.K. Corral: Wyatt y Doc salen a buscar unos forajidos.	I	O	
41.15-43.02 (107)		Silencio: charla en el campamento de noche.			
43.02-44.34 (92)	Tensión	The ambush: ataque de unos forajidos en el campamento.	I	O	Acordes mantenidos. Arpegios arpa. Entrada súbita de la orquesta.
44.34-45.24 (50)		Silencio: regresan a Dodge City, pero Kate ya no está allí.			
45.24-47.21 (117)	Romántico	A romantic interlude: Wyatt encuentra Laura en la pradera.	I	O	Primera aparición del motivo romántico.
47.21-49.02 (101)	Tensión	Silencio: Kate se ha ido con Ringo.			
49.02-49.16 (14)		Dishonored: Doc tiene dudas.	I	O	Campana indicadora de venganza.
49.16-49.52 (36)	Anemp.	Oh dem golden slippers/ My Lulu: Doc camina por la calle de noche y de cada local sale una música diferente que se va alejando conforme éste lo hace de cada uno de ellos.	D	P	Acordeón, piano .
49.52-50.02 (10)		The wagonners lad: Kate, pobre chica, siempre es cortejada por el peor de los chicos...	D	P	Voz tarareando.
50.02-51.35 (93)	Tensión	Silencio: Ringo quiere combatir con Doc.			
51.35-52.36 (61)	Tensión	Gunfight at the O.K. Corral: Doc consigue contenerse y no coger la pistola.	I	O	Al salir de la habitación, la melodía introdutoria habla a favor de Wyatt, por encima de Kate. Habla también de venganza.
52.36-53.08 (32)	Alegre	Bufalo Gals: fiesta del alcalde.	D	O	Acordeón, violín, banjo
53.08-54.43	Romántico	The love scene: Wyatt invita a	I	O	Cuerdas.

(95)		Laura a dar un paseo. Se besan.			El final del tema, acompañando al beso, no predice nada bueno.
54.43-55.00 (17)	Alegre	Varsoviana	D	P	Violín, acordeón, guitarra.
55.00-57.27 (147)	Tensión	Silencio: Pierce entra en el baile.			
57.27-57.44 (17)	Anemp.	Kingdom Coming: Pierce, con unos tiros, obliga al pianista a tocar.	D	P	Piano, banjo, acordeón.
57.44-1.00.22 (158)	Tensión	Silencio: Wyatt Doc consiguen atrapar a Pierce y Ringo.			
1.00.22-1.03.35 (193)	Romántico	Men and their women: Wyatt se va a casar con Laura mientras que Doc ha dejado marchar a Kate.	I	O	El motivo romántico, referido a Kate, habla de sus verdaderos sentimientos.
1.03.35-1.04.15 (40)	Tensión	Silencio: un telegrama para Wyatt			
1.04.15-1.06.28 (133)	Romántico	Men and their women: Wyatt tiene que ir a Tombstone a ayudar a su hermano. Laura no lo comprende.	I	O	Guitarra eléctrica cuando Wyatt toma la decisión más difícil.
1.06.28-1.09.01 (153)		End of act 2: Tombstone.	I	O	Orquesta, voz (on letra), silbidos.
1.09.01-1.14.09 (308)	Tensión	Silencio: los hermanos de Wyatt le cuentan lo que ocurre.			
1.14.09-1.14.24 (15)	Tensión	Gunfight at the O.K. Corral: Wyatt prohíbe las armas de fuego.	I	O	
1.14.24-1.14.49 (25)	Anemp.	The Fountain in the park	D	P	Voz, banda.
1.14.49-1.15.59 (70)	Tensión	Gunfight at the O.K. Corral: Wyatt amenaza a los forajidos.	I	O	
1.15.59-1.18.55 (176)	Tensión	Silencio: llega Kate. El hermano de Wyatt amenaza a Doc.			
1.18.55-1.20.35 (100)	Triste	The sad parting: Wyatt se entristece de que no “lleguen juntos hasta el final”.	I	O	El final del tema llama al combate. Wyatt sabe que Doc cederá.
1.20.35-1.21.21 (46)		Silencio: Wyatt recibe una carta.			
1.21.21-1.22.39 (78)	Tensión	A friendly call: Wyatt va al rancho de los Clanton.	I	O	Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i>
1.22.39-1.27.16 (277)	Tensión	Silencio: los Clanton quieren acabar con Wyatt.	I	O	
1.27.16-1.31.36 (260)	Triste Tensión	James Earp's death: Wyatt quiere venganza. Doc le aconseja que no convierta eso en una lucha personal.	I	O	
1.31.36-1.32.49 (73)	Tensión	Silencio: Doc y Kate. Ella sabía lo que iba a pasar, pero no dijo nada.			
1.32.49-1.34.36 (107)	Tensión	Hatred/ A tragic duo: discusión con Kate. Doc tiene un ataque de tuberculosis.	I	O	Acordes descendentes indican el estado de salud de Doc.
1.34.36-1.37.28 (172)	Tensión	Silencio: los Clanton quieren un duelo a muerte con Wyatt.			
1.37.28-1.39.11 (103)	Tensión	Gunfight at the O.K. Corral: Wyatt busca la ayuda de Doc.	I	O	
1.39.11-1.39.20	Triste	Silencio: Kate cuida a Doc.			

(09)					
1.39.20-1.40.10 (50)	Triste	Gunfight at the O.K. Corral: Wyatt se mira al espejo, como hiciera Doc al principio, viendo en qué se ha convertido.	I	O	
1.40.10-1.42.55 (165)	Tensión	Gunfight at the O.K. Corral: los Clanton acercan. Wyatt y Doc van animándose	I	O	Orquesta. Alternancia de motivos.
1.42.55-1.43.31 (36)	Tensión	Silencio: han llegado los Clanton.			
1.43.31-1.47.20 (229)	Tensión	A walk to eternity: los tres hermanos Erap y Doc se dirigen al O.K. Corral.	I	O	
1.47.20-1.51.38 (258)	Tensión	Silencio: duelo			
1.51.38-1.54.56 (198)	Tensión Acción	End of gunfigth: solo quedan Wyatt, Billy, Doc y Ringo.	I	O	Orquesta.
1.54.56-1.56.44 (108)		Silencio: Wyatt irá a buscar a Laura y Doc continuará en la ciudad.			
1.56.44-1.57.37 (53)		Finale: todo ha acabado, Wyatt puede comenzar una nueva vida.	I	O	Orquesta, voz (con letra). Final en <i>Tutti, fortissimo</i> .

ANSIEDAD TRÁGICA (TENSION AT TABLE ROCK, 1956)

<p>SINOPSIS:</p> <p>La leyenda de Wes Tancred, el hombre que mató al líder de su banda –y mejor amigo–, corre de boca en boca a través de una canción. Dspreciado por ello, Wes encontrará la redención tras ayudar al sheriff de la ciudad de Table Rock.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	Charles Marquis Warren.	
Productora:	Sam Wiesenthal Productions	
Distribuidora:	RKO Pictures	
Productor:	Sam Wiesenthal	
Guion:	Winston Miller Historia: <i>Bitter Sage</i> , de Frank Gruber.	
Fotografía:	Joseph F. Biroc.	
Dirección de arte:	Albert S. D'Agostino John B. Masbridge	
Vestuario:	-	
Sonido:	Terry Kellum Alfred B Smith	
Efectos especiales:		
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista:	-	
-Editor:	Robert Wells	
-Orquestación:	-	
-Cantantes:	Eddy Arnold	
-Músicos:	-	
Reparto:	Richard Egan Dorothy Malone Cameron Mitchell Billy Chaplin Royal Dano Edward Andrews John Dehner DeForest Kelley Joe De Santis Angie Dickinson Paul Richards	Wes Tancred Lorna Miller Sheriff Fred Miller Jody Burrows Harry Jameson Kirk Hampton Jim Breck Ed Burrows Cathy Sam Murdock

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Ansiedad trágica</i> 88.57min 5.337sg	44.46% 39.33min 2.373sg	55.54% 49.02min 2.964sg	13.56% 6.04min 364sg	1.48% 0.44min 44sg	84.95% 41.58min 2.518sg	10.63% 5.15min 315sg	10.63% 5.15min 315g

1ª mitad 45.42min 2.742sg	45.58%	54.52%	4.55%	-	95.45%	-	-
2ª mitad 43.15min 2.595sg	43.39%	56.61%	22.14%	3.00%	74.27%	21.44%	21.44%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (15.05%)		Música preexistente (84.95%)
-Tensión at Table Rock -The ballad of Wes Tancred -Murder -Cathy -He did it -Free -Hotel -Where is your best friend now? -Memories -The Barrows -New life -Strangers -Barrow's death -Across the desert -Stop in the way -No Good -Everything will be all right	-Cattle drive -Get out of the way -Peace by peace -Good idea -Cattleman -Lorna's confession -Lies -He was a murder -Fight at printing -You are wonderful -My name is Wes Tancred -Cattleman revenge -She won't go with you -Jim Breck -Duel -Goodbye -End title	-Kindong coming (Henry Work) -The glendy burk (Stephen Foster) -Carry me along (Stephen Foster)

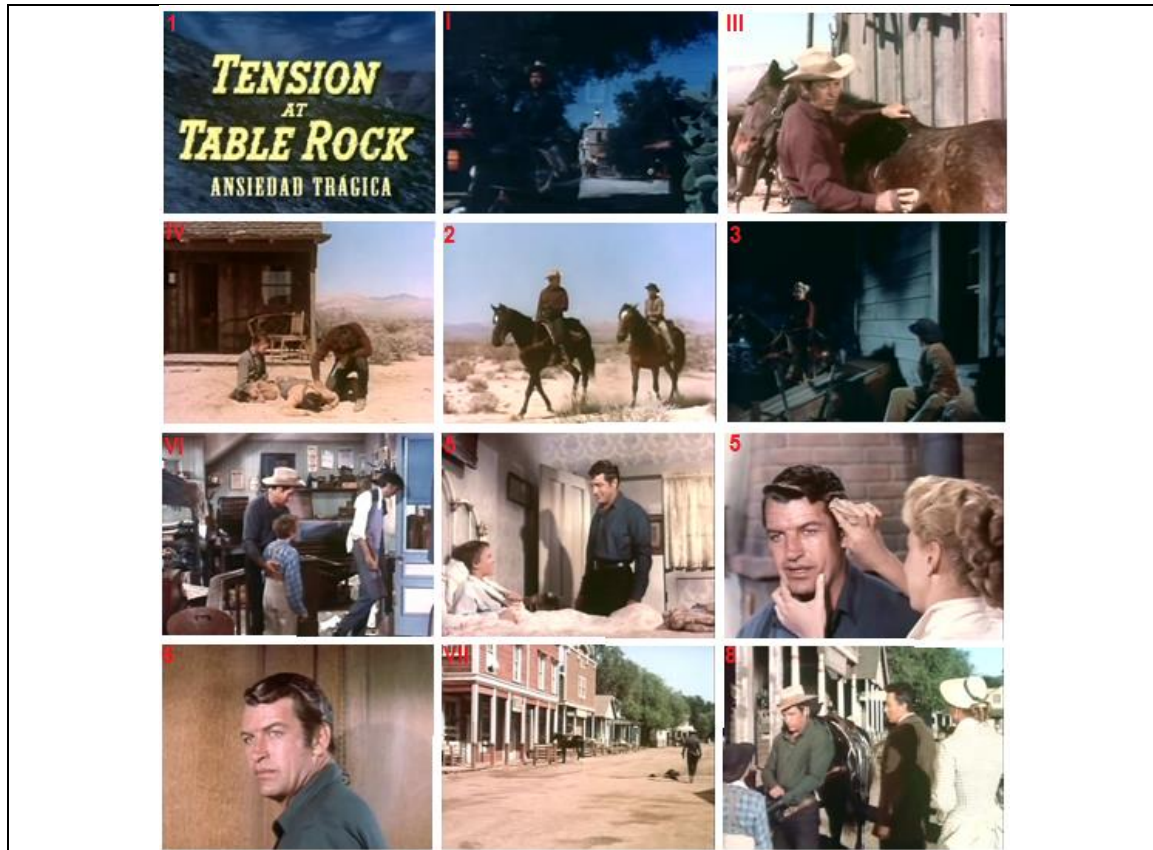
MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (89.37%)	Música incidental (10.63%)	
-The ballad of Wes Tancred -Kindong coming (Henry Work) -The glendy burk (Stephen Foster) -Carry me along (Stephen Foster)	-Tensión at Table Rock -Ballad of Wes Tancred -Murder -Cathy -He did it -Free -Hotel -Where is your best friend now? -Memories -The Barrows -New life -Strangers -Barrow's death -Across the desert -Stop in the way -No Good -Everything will be all right	-Cattle drive -Get out of the way -Peace by peace -Good idea -Cattleman -Lorna's confession -Lies -He was a murder -Fight at printing -You are wonderful -My name is Wes Tancred -Cattleman revenge -She won't go with you -Jim Breck -Duel -Goodbye -End title

TEMAS Y MOTIVOS

Tension at Table Rock

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.00-02-24	Tensión	Main title: Sam mata a un hombre a escondidas, pero no se percata de que Wes lo ha visto.	I	Orquesta	<i>f</i> <i>ff</i>
2	26.40-27.16	Normal	Across the dessert: Wes y Jody se dirigen a casa de los tíos de Jody.	I	Orquesta	<i>p</i>
3	38.22-38.44	Triste	Scape: Jody se escapa de nuevo, pero Wes le pillá.	I	Madera Cuerdas	<i>p</i>
4	43.38-45.42	Tranquilo	Good idea: Wes quiere que Jody trabaje.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
5	1.06.51-1.08.48	Amable	You are wonderful: Jody y Lorna piensan que Wes es una buena persona.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
6	1.12.29-1.14.03	Triunfo	My name is Wes Tancred: Wes desvela su identidad y Fred cambia su declaración a su favor. Jody le sigue queriendo.	I	Orquesta Cuerdas Madera	<i>p</i>
7	1.15.36-1.17.55	Melanc.	She won't go with you: Jameson le dice a Wes que Lorna no irá con él por muy agradecida que esté.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
8	1.27.29-1.28.20	Triste Amable	Goodbye: Wes se despide. Nadie quiere que se vaya.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	09.17-10.24	Tensión	Hotel: Wes acaba de salir de la cárcel. Se dirige hacia la ciudad y alquila una habitación en el hotel.	I	Madera Cuerdas	<i>p</i>
I I	18.00-20.06	Amable	The Barrows: el chico y su padre reciben amablemente a Wes.	I	Cuerdas	<i>p</i>
I I I	18.57-20.06	Amable	New life: Barrows contrata a Wes para que el ayude con los caballos.	I	Cuerdas	<i>p</i>
I V	24.26-26.14	Triste	Barrow's death: muerte de Barrows.	I	Madera Campana	<i>p</i>
V	27.54-28.30	Tensión	A Stop on the way: Wes aconseja a Jody: "Por muy rápido que seas, siempre hay alguien más rápido".	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
V I	1.05.52-1.06.14	Tensión	Figth at printing: Wes ha salvado a Jody del ganadero.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
V I I	1.22.26-1.24.20	Triste	Duel: Wes ha matado a Jim ante la mirada de la ciudad.	I	Cuerdas	<i>p</i>
Fotogramas						



Ballad of Wes Tancred:

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	10.24-11.32	Tensión	Un hombre canta en el bar. Wes escucha desde su habitación.	D	Guitarra Voz	<i>p</i>
2	13.44-15.04	Tensión	Memories: Wes huye de la ciudad. En su cabeza sigue escuchando la canción a la vez que ve pasar todo lo sucedido.	I	Orquesta Voz	<i>p</i>
3	17.28-18.00	Tensión	Jody le recita la canción a Wes.	I	Voz (recitada)	<i>p</i>
4	53.14-53.33	Tensión	El camarero del <i>saloon</i> canta la canción delante de Wes.	D	Piano Voz	<i>p</i>
5	57.46-58.30	Tensión	Piden al pianista que toque la canción de Wes Tancred. Wes sale del <i>saloon</i> , pero no puede evitar seguir escuchando la canción en su cabeza.	FD	Orquesta Piano	<i>p</i>
6	1.28.20-1.28.57	Heroico	End title: Wes se va ante la mirada triste de toda la ciudad. De asesino ha pasado a héroe.	I	Orquesta	<i>f</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	06.44-07.28	Tensión	Hi Did It: descubren el asesinato de Sam. Cathy	I	Cuerdas	<i>p</i>

		acusa a Wes.		
Fotogramas				
				
				

ÉNFASIS EMOCIONAL

La emoción viene dada principalmente por la canción dedicada al protagonista, la cual se adentra en sus más profundos remordimientos provocándole tanto irritación como arrepentimiento. En sus diferentes apariciones sirve a esta causa.

Un plano interesante que hace hincapié en todo esto es el de Wes Tancred mirándose al espejo a la vez que se escucha la balada. Un momento, tanto visual, como musical y simbólico, que se repite en numerosos westerns de la época debido a la especial personalidad de sus protagonistas, y que aparece también en *Duelo de Titanes* y *Río Bravo*.



MICKEY-MOUSING

No significativo.

ÉNFASIS EN LA CÁMARA

No significativo.






ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

No significativo.

SILENCIO

Momentos previos al asesinato de Sam, su mejor amigo, que será el desencadenante de todo lo que le ocurra a Wes.



<p>Alguien estaba cantando la balada de Wes Tancred en el bar del hotel. Wes baja de su habitación y da la cara. Lo acusan. Comienza una pelea.</p>		
<p>Los forajidos entran en casa de los Barrows. Será uno de los elementos clave en la redención de Wes.</p>		
<p>El sheriff le cuenta a Wes los problemas que tiene con los ganaderos.</p>		
<p>Los ganaderos se colocan a la salida del salón para intimidar a todo el que salga o entre dando taconazos en el suelo. Cuando sale el sheriff, paran durante unos segundos. El sheriff se queda petrificado. Los taconazos vuelven de nuevo, más lento, más fuerte.</p>		
<p>En el juicio, Wes declara en contra de los ganaderos. El Sheriff no solo no se atreve, sino que acusa a Wes de asesino. Es entonces cuando el protagonista revela su verdadera identidad.</p>		

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

<p>Interrupciones:</p>	<p>En el saloon la música es interrumpida por una acción o una palabra según el momento.</p>
<p>Volumen:</p>	<p>Se juega con el <i>f</i> y el <i>ff</i> en las escenas de acción, más que física, psicológica. Ya en los créditos iniciales la música entra con gran dramatismo.</p>

RUIDO

<p>No significativo.</p>

ANÁLISIS


Tiempo	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-02.18 (138)	Tensión	Tensión at Table Rock: créditos iniciales.	I	O	Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i>
02.18-03.05 (47)	Tensión	Murder: Sam mata a un hombre a escondidas. Pero Wes le ve.	I	O	
03.05-04.03 (58)	Romántico Tensión	Cathy: Wes no quiere llevar a Cathy con él.	I	O	Clarinete, violín.
04.03-06.44 (161)	Tensión	Silencio: Wes mata a Sam.			
06.44-07.28 (44)	Tensión	He did it: descubren el asesinato. Cathy acusa a Wes.	I	O	Campana.
07.28-08.12 (44)	Tensión	Silencio: Wes sale de la cárcel.			
08.12-09.17 (65)	Tensión	Free: Wes ya es libre.	I	O	
09.17-10.24 (67)	Tensión	Hotel: Wes alquila habitación en un hotel. El encargado se da cuenta de quién es.	I	O	Ritmo de galope cuando cabalga hacia un hotel.
10.24-11.32 (68)	Tensión	The ballad of Wes Tancred: En el bar del hotel, alguien canta la balada de Wes Tancred.	D	O	Guitarra, voz.
11.32-13.03 (91)	Tensión	Silencio: pelea en el bar del hotel.			
13.03-13.44 (41)	Tensión	Where is your best friend now?: le han pegado una paliza a Wes.	I	O	Orquesta.
13.44-15.04 (80)	Tensión	Memories: Wes huye de la ciudad. En su cabeza sigue escuchando la canción a la vez que repasa todo lo sucedido.	FD	O	Cuerdas, voz. Ritmo de galope.
15.04-15.17 (13)		Silencio: Wes llega a casa de Barrows.			
15.17-17.28 (131)	Amable	The Barrows: el chico y su padre reciben amablemente a Wes.	I	O	Flauta, violín. Instrumentos amables para un lugar amable y un niño inocente.
17.28-18.00 (32)	Tensión	Silencio: Jody recita la canción sobre un tal Wes Tancred.			
18.00-20.06 (126)	Amable Tensión	New life: Barrows contrata a Wes para cuidar a sus caballos. Alguien se acerca.	I	O	Percusión cuando ven llegar un caballo a lo lejos.
20.06-21.27 (81)	Tensión	Silencio: llegan unos forajidos.			
21.27-21.50 (23)	Tensión	Strangers: atacan a Barrows.	I	O	Orquesta.
21.50-24.26 (156)	Tensión	Silencio: los hombres entran en la casa.			
24.26-26.14 (108)	Tensión	Barrow's death: Barrows intenta acabar con los forajidos. Muerte de Barrows.	I	O	Campana. El tema principal habla de la culpa de Wes. Ahora tiene otro motivo para sentirse culpable, pese a que sea inocente.
26.14-26.40 (26)		Silencio: una diligencia ofrece ayuda a Wes y el chico.			
26.40-27.16 (36)		Across the desert: Wes y Jody abandonan la casa.	I	O	
27.16-28.30	Tensión	A stop in the way: Wes y Jody	I	O	

(74)	Comedia	paran a comer.			
28.30-30.53 (143)	Tensión	Silencio: En la ciudad se habla sobre las intenciones del sheriff Fred Miller.			
30.53-31.46 (53)	Tensión	No Good: Fred Miller no está actuando bien.	I	O	
31.46-34.05 (139)		Silencio: Jody no quiere quedarse con sus tíos.			
34.05-34.52 (47)	Tensión	Suspitions: el sheriff quiere saber más sobre el asesinato de su hermano. Wes le dice que fue él quien mató a los forajidos.	I	O	
34.52-37.51 (179)	Normal Tensión	Silencio: Jody se ha escapado detrás de Wes. Fred le cuenta sus problemas a Wes.			
37.51-38.22 (31)	Tensión	Everything will be all right: el sheriff está preocupado. Jody se escapa de nuevo.	I	O	
38.22-38.44 (22)	Triste	Scape: Jody se escapa de nuevo.	I	O	Violonchelo.
38.44-39.19 (35)	Épico	Cattle drive	I	O	Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i>
39.19-40.12 (53)	Tensión	Silencio: un agricultor no quiere dejar pasar al rebaño por su propiedad.			
40.12-41.10 (58)	Tensión Acción	Gety out of the way: los ganaderos echan abajo las vallas y pasan con el ganado por encima de las tierras del agricultor.	I	O	Orquesta.
41.10-43.06 (116)	Tensión	Silencio: el sheriff habla con el encargado del rebaño. Éste le promete que pasarán de forma pacífica.			
43.06-43.25 (19)	Tensión	Peace by peace: el sheriff se va, pero no está seguro de lo que pueda pasar.	I	O	Orquesta.
43.25-43.38 (13)		Silencio: Jody pregunta a Wes porqué no le deja ir con él.			
43.38-45.42 (124)	Tranquilo	Good idea: Wes quiere que Jody trabaje.	I	O	El tema principal en las cuerdas transmite las byuenas intenciones de Wes, su voluntad de redención. El violonchelo habla de tristeza y el violín de amor.
45.42-47.37 (115)	Tensión	Silencio: Jody consigue trabajo en el periódico. El dueño está molesto con el sheriff.			
47.37-48.26 (49)	Tensión	Cattleman: los ganaderos entran en la ciudad.	I	O	
48.26-48.38 (12)	Tensión	Silencio: los ganaderos en el <i>saloon</i> .			
48.38-50.15 (97)	Anemp.	Kingdom comming	D	P	Piano.
50.15-52.29 (134)	Tensión Triste	Lorna's confesion: Lorna le cuenta a Wes lo que le pasó a su marido y Wes se ofrece a	I	O	De nuevo el tema principal aparece como indicador de

		ayudarles.			redención.
52.29-53.14 (45)	Tensión	Silencio: los ganaderos intimidan a los agricultores de la ciudad.			
53.14-53.33 (19)	Tension	The ballad of Wes Tancred: el camarero canta la canción y Wes se enerva.	D	O	Piano, voz.
53.33-53.49 (16)		Silencio			
53.49-54.22 (33)	Anemp.	The glendy burke: los ganaderos siguen intimidando con sus zapatazos a toda la ciudad.	D	P	Piano.
54.22-54.41 (19)		Silencio: los ganaderos intimidan al sheriff.			
54.41-57.46 (185)	Anemp.	Go carry me along: el jefe de los ganaderos intimida al sheriff.	D	P	Piano.
57.46-58.30 (44)	Tensión	The ballad of Wes Tancred: uno de los ganaderos pide la balada al pianista. Wes sale del <i>saloon</i> , pero en su cabeza sigue escuchando la música.	FD	O	Piano.
58.30-59.24 (54)	Tensión	Silencio: echan a un agricultor del saloon.			
59.24-1.01.10 (106)	Tensión	Lies: El sheriff y Wes han visto como los ganaderos mataban a un agricultor y colocaban una pistola en su mano.	I	O	Orquesta
1.01.10-1.03.22 (132)	Tensión	Silencio: discusión de Lorna y Fred.			
1.03.22-1.04.05 (43)	Tensión	He was a murder: Lorna le dice al Fred que Wes es un asesino, sugiriendo que puede usarlo como ayuda.	I	O	Orquesta
1.04.05-1.05.52 (107)	Tensión	Silencio: un ganadero pega a Jameson por publicar la noticia del asesinato. Wes lo salva.			
1.05.52-1.06.14 (22)	Tensión	Fight at printing: Wes ha salvado a Jody del ganadero.	I	O	Campana.
1.06.14-1.06.51 (37)	Normal	Silencio: el médico venda el brazo de Jody.			
1.06.51-1.08.48 (117)	Amable	You are wonderful: Lorna piensa que Wes es tan buena persona como dice Jody. El sheriff los escucha hablar.	I	O	El violonchelo sigue hablando de la tristeza de Wes.
1.08.48-1.08.58 (10)	Tensión	Judgement: se va a celebrar un juicio.	I	O	
1.08.58-1.12.29 (211)	Tensión	Silencio: Wes declara en contra de los ganaderos y revela su verdadera identidad.			
1.12.29-1.14.03 (94)	Tensión	My name is Wes Tancred: Fred cambia su testimonio a favor de Wes.	I	O	
1.14.03-1.15.15 (72)	Tensión	Silencio: los ganaderos traman algo.			
1.15.15-1.15.36 (21)	Tensión	Cattleman revenge	I	O	
1.15.36-1.17.55 (139)	Melanc.	She won't go with you: Jameson le dice a Wes que Lorna siempre estará agradecida por lo que ha hecho, pero que no se irá con él.	I	O	
1.17.55-1.19.05	Tensión	Jim breck: llega un forastero que	I	O	El piano aporta

(70)		dice conocer a Wes.			tensión.
1.19.05-1.22.26 (201)	Tensión	Silencio: Jim Breck quiere cobar una recompensa de Wes.			
1.22.26-1.25.23 (177)	Tensión	Duel: Wes mata a Jim ante la mirada de Lorna, Jody, Fred y el jefe de ganaderos.	I	O	Orquesta, piano.
1.25.23-1.25.44 (21)	Tensión	Cattleman: se acercan todos a caballo.	I	O	Percusión, piano.
1.25.44-1.27.29 (105)	Tensión	Silencio: la ciudad entera consigue intimidar a los ganaderos. Les vencen.			
1.27.29-1.28.20 (51)	Triste Amable	Thanks: Nadie quiere que Wes se vaya.	I	O	Cuerdas, viento madera. Por fin los violines han conquistado los sentimientos de Wes. Ya no está triste.
1.28.20-1.28.57 (37)	Heroico	End title: Wes, finalmente redimido, se va, ante la mirada triste de toda la ciudad.	I	O	Orquesta. <i>Tutti, fortissimo.</i>

LA ÚLTIMA BALA (NIGHT PASSAGE, 1957)

<p>SINOPSIS:</p> <p>La banda de Whitey y Utica Kid está robando el sueldo de los trabajadores del ferrocarril. Para evitarlo, la compañía ferroviaria contrata a Grant, hermano de Utica, para que transporte el dinero. Pero el encuentro con su hermano y otras personas de su pasado traerá altercados.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	James Neilson.	
Productora:	Universal Pictures	
Distribuidora:	Universal Pictures	
Productor:	Aaron Rosenberg	
Guion:	Borden Chase Historia: Norman A. Fox	
Fotografía:	William H. Daniels	
Dirección de arte:	Robert Clatworthy. Alexander Golitzen.	
Vestuario:	Bill Thomas	
Sonido:	Leslie I. Carey Frank H. Wilkinson	
Efectos especiales:	-	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista:	Ned Washinton	
-Editor:	-	
-Orquestación:	-	
-Cantantes:	James Stewart	
-Músicos:	-	
Reparto:	James Stewart Audie Murphy Dan Duryea Dianne Foster Elaine Stewart Brandon De Wilde Jay C. Flippen Herbert Anderson Robert J. Wilke Hugh Beaumont Jack Elam Tommy Cook Paul Fix Olive Carey James Flavin Donald Curtis Ellen Corby John Daheim Kenny Williams Frank Chase Harold Goodwin	Grant McLaine The Utica Kid Whitey Harbin Charlotte Drew Verna Kimball Joey Adams Ben Kimball Will Renner Concho Jeff Kurth Pistolero Howdy Sladen Mr. Feeney Miss Vittles Tim Riley Jubilee Mrs. Feeney Látigo O'Brien Trinidad Pick Gannon

	Harold "Tommy" Hart Jack C. Williams Boyd Stockman Henry Wills Chuck Robertson Willard W. Willigham Polly Burson Patsy Novak Ted Mapes	Shannon Dusty Torgenson Pache Roan Click Rosa Linda Leary
--	--	---

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>La última bala</i> 90.09min 5.409sg	43.46% 39.34min 2.351sg	56.54% 50.58min 3.058sg	14.49% 7.23min 443sg	4.41% 1.15min 135sg	78.74% 41.20min 2.408sg	1.60% 0.49min 49sg	3.02% 1.11min 71g
1ª mitad 44.08min 2.648sg	52.83%	47.17%	26.58%	10.81%	62.61%	3.92%	2.64%
2ª mitad 46.01min 2.761sg	34.48%	65.52%	6.14%	-	93.86%	-	2.10%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (98.40%)		Música preexistente (1.60%)
-Follow the river -You can't get far without a railroad -Main title -Mine -Bully, bully -Two pennys for oats -Charlie and Grant -Verna and Grant -Risky ride -Concho -Utica Kid -What'll it be -Tanked	-Tanked II -In the box -Do It yourself Kid -Abandoned -Railroalded -Charlie my girl -Looking for trouble -Marry me now -Pursued -Sure as shooting -Utica´s death -End title	-Sweet Betsy from Pike

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (18.90%)	Música incidental (78.74%)
---------------------------	----------------------------

-Follow the river -You can't get far without a railroad -Sweet Betsy from Pike	-Follow the river -You can't get far without a railroad -Main title -Mine -Bully, bully -Two pennys for oats -Charlie and Grant -Verna and Grant -Risky ride -Concho -Utica Kid -What'll it be -Tanked	-Tanked II -In the box -Do It yourself Kid -Abandoned -Railroalded -Charlie my girl -Looking for trouble -Marry me now -Pursued -Sure as shooting -Utica's death -End title
--	--	--

TEMAS Y MOTIVOS

Follow the river

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.00-02.20	Tranquilo	Main title: créditos iniciales.	I	Orquesta Coro	<i>p</i>
2	04.28-05.15	Tranquilo Comedia	Grant toca el acordeón mientras los trabajadores bailan.	D	Acordeón	<i>p</i>
3	11.40-12.25	Tranquilo	Mine: Grant pasa la noche en una mina abandonada.	I	Cuerdas Madera	<i>pp</i>
4	14.10-14.31	Tranquilo	Two pennys for oats: Grant llega a la ciudad.	I	Cuerdas.	<i>p</i>
5	30.50-31.10	Tranquilo	Grant enseña el acordeón a Joey.	D	Acordeón	<i>p</i>
6	31.22-33.47	Tranquilo	Grant toca mientras explica a Joey como sabe el tren por donde tienen que ir. Panorámica del paisaje y el tren. Joey habla de Utica Kid.	FD	Acordeón Voz Orquesta	<i>p</i>
7	1.14.16-1.14.54	Anemp.	Charlie no se casará con Utica porque él no quiere cambiar. Grant toca el acordeón en el bar.	D	Acordeón	<i>pp</i> <i>p</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	12.25-13.41	Tensión	Bully bully: Grant atrapa a Concho y salva a Joey.	I	Piano Cuerdas	<i>p</i>
I I	15.59-17.28	Tranquilo	Charlie and Grant: Charlie pregunta a la mujer de Kimball que cuánto tiempo estará en la ciudad.	I	Cuerdas	<i>p</i>
I I I	22.53-25.08	Tensión Romántico	Verna and Grant: una vez estuvo enamorado de ella.	I	Cuerdas	<i>p</i>
I V	28.27-29.44	Tensión	Risky ride: comienza el viaje. También el peligro. Hay que estar alerta.	I	Orquesta	<i>f</i>
V	42.40-43.34	Tensión	Tanked: los asaltantes	I	Orquesta	<i>f</i>

		Acción	comeinza a actuar.			
V I	50.18-51.42	Tensión	Do it yourself Kid: uno de los asaltantes le pega con la pistola a Grant y lo deja abandonado al lado de la vía.	I	Orquesta	<i>p</i>
V I I	52.34-54.25	Triste	Abandoned: Grant ha quedado solo en medio de la nada. Solo puede seguir la vía...y el río.	I	Orquesta	<i>p</i>
V I I I I	1.17.25-1.20.40	Tensión Acción	Pursued: Whitey persigue a Grant, las chicas, Utica y Joey.	I	Orquesta	<i>f</i>
I X	1.22.33-1.24.45	Tensión Acción	Sure as shooting: disparan a Utica.	I	Orquesta	<i>f</i>
X	1.29.20-1.30.09	Tranquilo	End title: al final Grant se queda con la chica.	I	Orquesta Coro masculino	<i>p</i> <i>f</i>

Fotogramas



You can't get far without a railroad

	Mínuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	05.45-08.48	Alegre Comedia	Los trabajadores piden a Grant que toque algo alegre.	D	Acordeón Voz	<i>p</i>
2	42.07-42.40	Anemp.	Grant canta para que Joey no se preocupe de Concho.	D	Acordeón Voz	<i>p</i>
3	1.15.23-1.16.36	Tensión Melanc.	Grant le recuerda la canción a su hermano.	D	Acordeón Voz	<i>p</i>

Temas en los que aparece insertado

I	35.26-36.05	Tensión	Utica Kid: Utica sigue el tren de cerca.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I	44.08-46.00	Tensión	Tanked II: Utica es uno de los saboteadores.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I I I	1.06.58-1.12.20	Melanc.	Looking for trouble: Grant intenta hacer entrar en razón a Utica.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
I V	1.12.20-1.14.16	Romántico	Marry me now: Utica le dice a Charlie que se casará con ella.	I	Cuerdas.	<i>p</i>
V	1.25.00-1.28.30	Triste	Utica's death: muerte y entierro de Utica Kid	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>

Fotogramas



ÉNFASIS EMOCIONAL

El encuentro entre los dos hermanos, Grant y Utica Kid. Charlie toca “You Can’t Get Far Without a Railroad”. La canción que cantaba su padre cuando los niños daban problemas para que se tranquilizaran. Utica empieza a recordar. Mueve un pie al ritmo de la canción. Recita la letra. Empieza la reconciliación.



MICKEY-MOUSING

Los hombres de Whitley y Utica asaltan el vagón donde está Grant. Sacan a los pasajeros. Uno de los hombres le pega con la pistola en la cabeza. -Percusión.



ÉNFASIS EN LA CÁMARA

La música sustituye en algunos momentos a la cámara, actuando como focalizadora. Es el caso de la escena en la que McLaine le pasa el dinero a Joey para que lo meta en la caja. En lugar de mostrarse un plano detalle de la acción, es la música la que, mediante un progresivo aumento del volumen, centra nuestra atención en el detalle, así como en la tensión del momento.



ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

Grant toca el acordeón en el tren. Una panorámica del paisaje nos da a entender la explicación de la canción, a la vez que da la respuesta a la pregunta de Joey. La música se vuelve incidental, para volver a ser diegética cuando volvemos al vagón.





Charlie y Utica Kid hablan en el establo. Mientras, Grant toca en el saloon. Utica deja a Charlie y se dirige al saloon. La música que acompañaba la conversación, y que parecía incidental, es en realidad diegética. El incremento de volumen cuando vemos a Grant con su acordeón y a Charlie entrando en la sala nos delata la situación. De esta forma se sitúa al espectador dentro de un espacio y un tiempo determinado,

ofreciendo a la vez dos situaciones paralelas mediante el elemento musical.



SILENCIO

Diálogos importantes	
Ben Kimball propone el trabajo a Grant McLaine.	
Los asaltantes planean el robo al tren.	

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

Interrupciones:	-Un trabajador del ferrocarril interrumpe la canción de Grant con una patada.
Volumen:	El volumen juega un papel importante mediante su modulación. No solo en aquellas escenas en las que el diálogo es potenciado casi imperceptiblemente por una música incidental a intensidad pianissimo, sino en otros momentos en los que el aumento progresivo del mismo actúa de una especie de plano detalle. Ejemplo de ello es la escena en la que McLaine traspasa el dinero la caja de Joey.

RUIDO

No significativo.

ANÁLISIS


Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-02.20 (140)	Tranquilo	Main title: créditos iniciales.	I	O	Predominio del <i>Pianissimo</i> .
02.20-03.39 (79)	Comedia	Silencio			
03.39-04.28 (49)	Tranquilo Comedia	Sweet Betsy from Pike: los trabajadores del ferrocarril piden a Grant que toque algo tranquilo.	D	P	Acordeón

04.28-05.15 (47)	Tranquilo Comedia	Follow the river: Grant continúa tocando. Interrupción: patada.	D	O	Acordeón
05.15-05.45 (30)	Comedia	Silencio			
05.45-08.48 (183)	Alegre Comedia	You can't get far without a railroad: le piden que toque algo alegre.	D	O	Acordeón, voz.
08.48-11.40 (172)	Tranquilo	Silencio: Grant habla con la Señora Vittles sobre los mineros.			
11.40-12.25 (45)	Tranquilo	Mine: Grant pasa la noche en una mina abandonada.	I	O	Aceleración en la persecución.
12.25-13.41 (76)	Tensión	Bully, bully: Grant encuentra a Concho haciendo daño a un niño. Pelea.	I	O	
13.41-14.10 (29)	Tensión	Silencio: Grant sigue su camino solo.	I	O	
14.10-14.31 (21)	Tranquilo	Two pennys for oats: Grant llega a la ciudad.	I	O	
14.31-15.59 (88)	Tranquilo	Silencio.	I	O	
15.59-17.28 (89)	Tranquilo	Charlie and Grant: Grant habla con Charlie.	I	O	Solo de violín durante algunas de las frases de Charlie.
17.28-18.06 (38)	Tranquilo	Follow the river: sigue la conversación. Hablan de la mujer de Utica Kid.	I	O	
18.06-22.53 (287)	Tensión	Silencio: Grant acepta el trabajo que le propone Ben Kimball.			
22.53-25.08 (135)	Tensión Romántico	Verna and Grant: Grant habla con Verna Kimball, de la que una vez estuvo enamorado.	I	O	Leve aumento de volumen cuando Verna muestra sus sentimientos.
25.08-28.27 (199)	Tensión Acción	Silencio: comienza el plan.			
28.27-29.44 (77)	Acción	Risky ride: comienza el viaje. También el peligro.	I	O	
29.44-30.50 (66)	Tranquilo	Silencio.	I	O	
30.50-31.10 (20)	Tranquilo	Follow the river Grant enseña el acordeón a Joey.	D	O	Acordeón.
31.10-31.22 (12)	Tranquilo	Silencio			
31.22-33.47 (145)	Tranquilo	Follow the river: Grant le explica a Joey como sabe el tren por donde tienen que ir.	FD	O	Acordeón, voz. Orquesta
33.47-34.19 (32)		Silencio			
34.19-34.46 (27)	Tensión	Concho: Grant y Joey entran en el vagón y encuentran a Concho.	I	O	
34.46-35.26 (40)	Tensión	Silencio: Concho ya no anda con Whitney y Utica Kid.			
35.26-36.05 (39)	Tensión	Utica Kid: Utica Kid sigue el tren a caballo.	I	O	El solo de trompeta con los acordes de "Follow the river" predicen el futuro de Utica.
36.05-38.47 (162)	Tensión	Silencio: Utica Kid y Whitey Harbin.			
38.47-39.18		What'll it be: Utica y Whitney	I	O	

(31)		entran en un bar.			
39.18-42.07 (169)	Tensión	Silencio: Whitey es nombrado jefe de la banda para asaltar el tren.			
42.07-42.40 (33)	Anemp.	You can't get far without a railroad: en el tren con Joey.	D	O	Acordeón, voz.
42.40-43.34 (54)	Tensión Acción	Tanked: los asaltantes están al acecho.	I	O	Orquesta, piano.
43.34-44.08 (34)	Tensión	Silencio.			
44.08-46.00 (112)	Tensión Acción	Tanked II: sabotean el tren. Han dejado el tanque de agua en medio de la vía.	I	O	
46.00-47.37 (97)	Tensión	Silencio: los asaltantes sacan a todos los pasajeros del tren para buscar el portador del dinero.			
47.37-48.17 (40)	Tensión	In the Box: Grant le pasa el dinero a Joey para que lo meta en su caja.	I	O	
48.17-50.18 (121)	Tensión	Silencio: los asaltantes entran en el vagón de los KimBelle. Pegan una paliza a Grant.			
50.18-51.42 (84)	Tensión	Do it yourself kid: Whitey se lleva a Vera. Utica Kid le apunta con la pistola.	I	O	
51.42-52.34 (52)		Silencio: Whittey se lleva a Verna.			
52.34-54.25 (111)	Triste	Abandoned: Utica Kid se lleva a Joey. Grant ha quedado tirado en medio de la nada.	I	O	Las trompetas con sordina simulan la confusión de Grant.
54.25-56.44 (139)	Tensión	Silencio: los trabajadores exigen su dinero a Kimball.			
56.44-58.14 (90)	Tensión	Railroaded: Utica Kid, Whitey, Joey y Verna llegan a la ciudad.	I	O	
58.14-1.02.20 (246)	Tensión	Silencio: Whitey se enfada con Utica Kid. Vera se entera de que es Utica.			
1.02.20-1.05.40 (200)	Tensión	Charlie my girl: Grant llega a la ciudad y encuentra a Charlie buscando a Utica.	I	O	Entrada súbita de la orquesta cuando aparece Grant.
1.05.40-1.06.58 (78)	Tensión	Silencio: Grant entra enfadado en el bar.			
1.06.58-1.12.20 (322)	Tensión Melanc.	Looking for trouble: Utica y Grant son hermanos. Llevan cinco años sin hablarse. Pelea en el bar. Conversación entre los hermanos.	I	O	Juego de matices: <i>pianissimo</i> para generar tensión y <i>fortissimo</i> en los momentos de acción.
1.12.20-1.14.16 (116)	Romántico	Marry me now: Utica va al encuentro de Charlie. Ella le dice que cumpla su promesa de casarse ahora. Él quiere esperar al dinero.	I	O	
1.14.16-1.14.54 (38)	Anemp.	Follow the river: Charlie y Utica hablan en el establo. Ella no se casará con él porque no quiere cambiar. Grant toca el acordeón en el bar. Interrupción: entra Utica y llama a Joey.	D	O	Al final de la conversación entre Utica y Charlie comienza a sonar el acordeón de Grant a lo lejos.
1.14.54-1.15.23 (29)	Tensión	Silencio: Utica entra en el bar.			
1.15.23-1.16.36	Tensión	You can't get far without a	D	O	Acordeón, voz.

(73)	Melanc.	railroad: Grant le recuerda la canción a su hermano.			
1.16.36-1.17.25 (49)	Tensión	Silencio: se desvela quien llevaba el dinero.			
1.17.25-1.20.40 (195)	Tensión Acción	Pursued: Persecución. Whitey persigue a Grant y las chicas. Utica y Joey van por otro lado con el dinero.	I	O	Orquesta.
1.20.40-1.20.50 (10)	Tensión	Silencio			
1.20.50-1.21.27 (37)	Tensión Acción	Pursued: continuación.	I	O	
1.21.27-1.22.33 (66)		Silencio			
1.22.33-1.24.45 (132)	Tensión Acción	Sure as shooting: tiroteo. Disparan a Utica.	I	O	Orquesta.
1.24.45-1.25.00 (15)	Tensión	Silencio			
1.25.00-1.28.30 (210)	Tensión Acción Triste	Utica's death: han disparado a Utica.	I	O	
1.28.30-1.29.20 (50)		Silencio: Grant se queda con la chica.			
1.29.20-1.30.09 (49)		End Title: créditos finales.	I	O	Orquesta, coro. <i>Pianissimo</i> . Final en <i>tutti fortissimo</i> .

EL ÚLTIMO TREN DE GUN HILL (THE LAST TRAIN FROM GUN HILL, 1959)

<p>SINOPSIS:</p> <p>El sheriff Mat Morgan jura venganza al asesino de su esposa, que no es otro que el hijo de un viejo amigo. Pese a ello, está decidido a arrestarlo y llevárselo en el último tren.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	John Sturges	
Productora:	Bryna Productions Hal Wallis Productions	
Distribuidora:	Paramount Pictures	
Productor:	Paul Nathan Hal B. Wallis	
Guion:	James Poe Historia: <i>Showdown</i> , de Les Crutchfield	
Fotografía:	Charles Lang	
Dirección de arte:	Walter H. Tayler Hal Pereira	
Vestuario:	Edith Head	
Sonido:	Winston H. Leverett Harold Lewis	
Efectos especiales:	-	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista:	-	
-Editor:	-	
-Orquestación:	Maurice De Packh	
-Cantantes:	Manuel Emanuel Michael Heindorf George Parrish Herbert Taylor	
-Músicos:	-	
Reparto:	Kirk Douglas Anthony Quinn Carolyn Jones Earl Holliman Brad Dexter Brian G. Hutton Ziba Rodann Bing Rusell Val Avery Walter Sande	Marshal Matt Morgan Craig Belden Linda Rick Belden Beero Lee Smithers Catherine Morgan Skag Steve Sheriff Bartlett

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Prexis.	Anemp.
--------	----------	--------	-----------	----------	--------	---------	--------

<i>El último tren de Gun Hill</i> 90.27min 5.427sg	47.80% 42.13min 2.594sg	52.20% 47.80min 2.833sg	5.58% 2.38min 158sg	-	94.42% 44.34min 2.675sg	5.58% 2.38min 158sg	5.58% 2.38min 158g
1ª mitad 44.56min 2.696sg	43.25%	56.75%	3.07%	-	96.93%	0.72%	0.72%
2ª mitad 45.31min 2.731sg	52.29%	47.71%	8.52%	-	91.48%	8.52%	8.52%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (100%)	Música preexistente (5.58%)
<ul style="list-style-type: none"> -The last train from Gun Hill -Prelude -The stalkers -The rape -The ride for help -Return to tragedy -The dead squaw -The Belden ranch/ -The scar -Matt leaves Pawley -The train to Gun Hill -The Belden cattle company -The guilty one - Matt traps Craig -Trouble ahead -Visit to sheriff -Back at the ranch -Craig in action 	<ul style="list-style-type: none"> -Searching -Linda again -Rick Belden's capture -Belden heads for town -The shooting starts -Memories with Craig -Linda enters -A stolen moment -No deal -Watchful waiting -Eight-thirty-part I -Eight-thirty-part III -The chips are down -Linda and the shotgun -Matt and Rick fight -Ride to the station -Real trouble -Rick Belden's death -Finale

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (5.58%)	Música incidental (94.42%)
<ul style="list-style-type: none"> -Music hall dance (Autor desconocido) -Horseshoe waltz 	<ul style="list-style-type: none"> -The last train from Gun Hill -Prelude -The stalkers -The rape -The ride for help -Return to tragedy -The dead squaw -The Belden ranch/ -The scar -Matt leaves Pawley -The train to Gun Hill -The Belden cattle company -The guilty one - Matt traps Craig -Trouble ahead -Visit to sheriff -Back at the ranch -Craig in action

TEMAS Y MOTIVOS

The last train from Gun Hill (“One men was born to die”-“The last train from Gun Hill”/Muerte y venganza)

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	59.58-1.01.44	Tensión	Matt pide ayuda a Linda. Ella intenta que abandone sus planes.	I	Madera	<i>p</i>
2	1.05.06-1.06.10	Tensión	Matt, Craig y sus hombres esperan en sus puestos la rendición.	I	Orquesta	<i>p</i>
3	1.06.39-1.09.21	Tensión	Se acerca la hora de la llegada del tren.	I	Orquesta Piano	<i>p</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	20.23-20.47	Tensión	The train to Gun Hill: Matt llega a la ciudad.	I	Orquesta.	<i>f</i>
I I	22.54-23.41	Tensión	The Belden cattle company: Matt llega al rancho de Rick.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I I	24.28-24.57	Tensión	The guilty one: primer plano de Rick y de su compañero.	I	Metal	<i>f</i>
I V	28.35-30.00	Tensión	Matt traps Craig: primer plano de Craig mientras Matt cuenta lo sucedido.	I	Metal	<i>f</i>
V	33.48-34.40	Tensión	Back at the ranch: Rick y sus compañeros regresan al rancho.	I	Orquesta	<i>f</i>
V I	35.34-36.23	Tensión	Craig in action: Craig habla con Rick en privado.	I	Orquesta	<i>f</i>
V I I	37.39-39.44	Tensión	Searching: Matt busca a Rick y Lee.	I	Madera Cuerdas Campana	<i>f</i>
V I I I	42.26-44.56	Tensión	Rick Belden's capture: Matt atrapa a Rick.	I	Metal	<i>p</i>
I X	47.32-48.55	Tensión	Belden Heads for town: Craig y sus hombres van a la ciudad.	I	Orquesta Piano	<i>p</i>
X	59.58-1.01.44	Tensión	A stolen moment: Matt no se deja ayudar por Linda.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
X I	1.05.06-1.06.10	Tensión	Watching moment: Matt vigila a Rick y a todos los hombres que le esperan en la calle.	I	Cuerdas Madera Campana	<i>p</i>
X I I	1.06.39-1.09.21	Tensión	Eigth thirty: Craig espera la hora. Matt sigue teniendo retenido a Rick.	I	Cuerdas Piano	<i>p</i>
X I I I	1.11.52-1.12.34	Tensión	The chips are down: Linda roba el fusil del saloon. Alguien va a morir.	I	Cuerdas	<i>p</i>
X I V	1.19.19-1.20.45	Tensión Acción	Matt and Rick fight: pelea entre Matt y Rick durante el incendio del hotel.	I	Orquesta	<i>p</i>
X V	1.24.04-1.25.05	Tensión	Ride to station: Matt lleva	I	Orquesta	<i>p</i>

			a Rick a la estación amenazándole con el fusil. Toda la ciudad le sigue. Primeros planos de Craig y Lee.			
X V I	1.26.09-1.27.14	Tensión	Rick Belden's death: Rick cae muerto por la bala perdida de Lee.	I	Orquesta	<i>f</i>
X V I I	1.28.19-1.30.27	Triste	Finale: muerte de Craig.	I	Cuerdas Metal	<i>p</i>

Fotogramas



The last train from Gun Hill (“So little time is left for love now...”/Linda)



	Mínuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
Temas en los que aparece insertado						
I	40.23-42.20	Tensión	Linda again: Linda previene a Matt.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
I I	55.30-58.28	Tensión Romántico	Memories with Craig: Conversación de Linda y Craig en el <i>saloon</i> . Ella estuvo enamorada de él, pero ahora no quiere ayudarle.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
I I I	59.58-1.01.44	Tensión	A stolen moment: Linda está dispuesta a escuchar el plan De Matt.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
I V	1.02.14-1.02.50	Tensión	No deal: Linda no acepta la propuesta de Craig.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
V	1.06.39-1.09.21	Tensión	Eigth thirty: Linda sabe que se acerca la hora.	I	Cuerdas	<i>p</i>
V I	1.11.52-1.12.34	Tensión	The chips are down: Linda roba el fusil del <i>saloon</i> para entregárselo a Matt.	I	Cuerdas	<i>p</i>
V I I	1.15.30-1.17.27	Tensión Romántico	Linda and the shotgun: Linda le entrega el rifle a Matt. Le desea suerte y le besa.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
V I I I	1.28.19-1.30.27	Triste	Finale: Matt se va en el tren y deja a Linda.	I	Orquesta	<i>p</i>
Fotogramas						





Canción completa

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.00-01.24	Tensión	Prelude: créditos iniciales.	I	Orquesta	<i>f</i>
2	130.52-32.13	Tensión	Trubles ahead/Visit to sheriff: Matt sale del rancho de Belden tras haberle expuesto el caso.	I	Cuerdas Metal Madera	<i>f</i>
3	1.28.19-1.30.27	Tensión	Rick Belden's death/Finale: Matt deja a Lisa con el cuerpo de Craig.	I	Orquesta Piano	<i>f</i>

ÉNFASIS EMOCIONAL

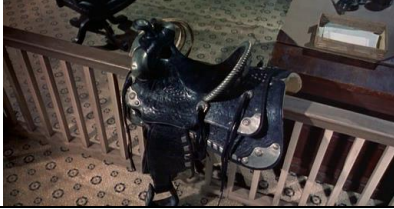
Acordes disonantes, punzantes y descendentes, alternando agudos y graves. En la cabeza de Matt solo hay venganza. El resto no importa.		
Matt lleva a Rick a la estación en un carro y le apunta con un rifle. La ciudad entera les sigue. El tren se acerca. Lee y Craig quieren acabar con Matt. Nadie está dispuesto a ayudarlo. La frialdad de Matt, el dolor y la venganza ciega que le nubla los pensamientos, se traducen musicalmente en arpegios de arpa y la entrada de la orquesta con el verso: "One men was born to die", que nos introduce en la retorcida y perturbada mente de Matt en un momento lleno de tensión.		

MICKEY-MOUSING

Matt descubre la señal de los bandidos bajo una solapa de la silla de montar del caballo que ha quedado abandonado en el lugar del asesinato de su mujer. -Dos acordes descendentes de piano.		
El dueño del hotel no quiere darle una habitación a Matt. Matt le agarra del brazo: "Yo soy la ley". -Golpe de metal.		

<p>Matt rueda para esconderse de los disparos. -Acordes descendentes en las cuerdas.</p>	
--	--




ÉNFASIS EN LA CÁMARA

<p>Craig ordena a su hijo que recupere la silla. Se produce una transición mediante un plano detalle de la silla del caballo del culpable, y un plano detalle de la silla en la oficina del Marshall.</p>	
---	--

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

<p>Al final de la película, hay una escena interesante al respecto en la que el montaje junto con la música nos están indicando claramente quienes son los hombres que van a morir: Craig, Lee y Rick. Sus planos consecutivos van acompañados de la repetición del verso “One men was born to die”.</p>		
	<p style="text-align: center;">→</p> 	<p style="text-align: center;">→</p> 

SILENCIO

<p>Tensión y violencia Violación de la mujer de Matt. Mostrar la acción con música directamente en pantalla non hubiera dado un efecto tan terrorífico como el silencio y el fuera de campo.</p>	
<p>Matt al fin ha dado caza a Rick. Sale con el chico inconsciente al hombro y amenaza a todos los que estaban con él. En el hotel, pide una habitación donde poder esperar la llegada del tren, pero el encargado se resiste a dársela.</p>	
<p>Matt describe la tortura a Rick: “Quedarás colgando como un saco de patatas. Sin punto de apoyo. Notarás un fuego horrible atravesándote el cuello y como se te rompe la nuez. Pugnarás por respirar. Pero todo será en vano. Empezarás a debatirte furiosamente pretendiendo chillar y no te oírás nadie. Solo tú podrás oírte. Pero nadie más. Luego quedarás balanceándote. Muerto”.</p>	

<p>Matt sale del hotel apuntando a Rick con el rifle y se lo lleva a la estación.</p>		
<p>Duelo entre Matt y Craig.</p>		

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

<p>Interrupciones:</p>	<p>Entradas de un personaje clave: -Craig entra en el salón llamando a Linda. El piano se detiene. En ese momento adivinamos que entre ellos hay algún tipo de relación.</p>
<p>Volumen:</p>	<p>Incrementos súbitos de volumen acompañando a planos clave como el de la silla de montar o los rostros de Matt y Rick en el duelo final, antes de su muerte.</p>

RUIDO

<p>No significativo.</p>

ANÁLISIS


Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-01.24 (84)	Tensión	Prelude: créditos iniciales.	I	O	No utiliza la orquesta entera. Predominio de la trompeta.
01.24-05.14 (230)	Tensión	The stalkers/The rape: unos bandidos persiguen a la mujer y el hijo de Matt.	I	O	Música de indios cuando aparece la mujer. Campana cuando consiguen volcar el carro.
05.14-05.27 (13)	Horror	Silencio: violación.			
05.27-05.56 (29)	Tensión	The ride For help: Pitty, el hijo de Matt, consigue escapar de los bandidos y va en busca de ayuda.	I	O	
05.56-08.09 (133)	Comedia	Silencio: Matt cuenta batallitas a los niños de la ciudad.			
08.09-09.26 (77)	Tensión	Return to tragedy: Pitti lleva a Matt al lugar del suceso.	I	O	
09.26-09.42 (16)	Tensión	Silencio: Matt busca a su mujer.			
09.42-11.26 (104)	Triste	The dead squaw: Matt encuentra a su mujer muerta.	I	O	Ritmo indio con cascabeles cuando Matt encuentra a su mujer.

					<i>Mickey-Mousing</i> al levantar la silla.
11.26-12.13 (47)	Anemp.	Saloon: la música se interrumpe con el tortazo a la chica entrometida.	D	P	Piano.
12.13-12.45 (32)	Tensión	Silencio			
12.45-13.10 (25)	Tensión	The Belden ranch	I	O	
13.10-14.33 (83)	Tensión	Silencio			
14.33-18.18 (225)	Tensión	The scar: Rick llega con una cicatriz en la cara. Su padre le llama corbarde.	I	O	La pelea acaba con un golpe de gong. Campana cuando Rick sale del rancho.
18.18-20.23 (125)	Tensión	Silencio: Matt en el tren a Gun Hill.			
20.23-20.47 (24)	Tensión	The train to Gun Hill: El tren llega a la ciudad.	I	O	Orquesta. Ritmo de tren con percusión.
20.27-22.54 (147)	Tensión	Silencio: Matt busca el rancho de Rick.			
22.54-23.41 (47)	Tensión	The Belden cattle company: Matt llega al rancho de Rick.	I	O	Aumento del volumen cuando se para ante el cartel del rancho.
23.41-24.28 (47)	Tensión	Silencio: Craig se entera de la llegada de Matt.			
24.28-24.57 (29)	Tensión	The guilty one: Primer plano de Rick.	I	O	El fragmento “one man was born to die” ya señala a los dos jóvenes.
24.57-28.35 (218)	Tensión	Silencio: conversación entre Matt y Craig sobre la silla y el asesinato.			
28.35-30.00 (85)	Tensión	Matt traps Craig: Matt sabe que ha sido su hijo Rick.	I	O	
30.00-30.52 (52)	Tensión	Silencio: Matt amenaza con llevarse a Rick.			
30.52-32.13 (81)	Tensión Triste	Trouble ahead /Visit to sheriff: Matt se dirige a ver al sheriff de Gun Hill.	I	O	Violonchelo.
32.13-33.48 (95)	Tensión	Silencio: el ayudante del sheriff niega la ayuda a Matt.			
33.48-34.40 (52)	Tensión	Back at the ranch: Rick y los hombres de Craig regresan al rancho después de que Matt haya contado la verdad a Craig.	I	O	Orquesta. <i>Fortissimo</i> . Campana cuando llegan los chicos.
34.40-35.34 (54)	Tensión	Silencio: Rick le quita importancia al asesinato diciendo que la mujer era solo una squaw.			
35.34-36.23 (49)	Tensión	Craig in action: Craig hecha a uno de sus hombres y se dispone a hablar seriamente con Rick.	I	O	
36.23-37.39 (76)	Tensión	Silencio: Craig y Rick.			
37.39-39.44 (125)	Tensión	Searching: Matt sale a la calle a buscar a Rick.	I	O	
39.44-40.23	Tensión	Silencio: Matt y el camarero.			

(39)					
40.23-42.20 (117)	Tensión	Linda again: Linda previene a Matt.	I	O	
46.20-42.26 (6)	Tensión	Silencio: Matt llega al <i>saloon</i> .			
42.26-44.56 (150)	Tensión	Rick Belden's capture: Matt atrapa a Rick.	I	O	Arpeggios de arpa transmiten al confusión de la chica a la que despierta Matt al entra por la ventana equivocada. El piano es protagonista en el momento de la detención.
44.56-47.32 (156)	Tensión	Silencio: Matt arresta a Rick en el <i>saloon</i> y lo lleva a su habitación.			
47.32-48.55 (83)	Tensión	Belden heads for town: Craig y sus hombres van a la ciudad.	I	O	
48.55-50.52 (117)	Tensión	Silencio: Craig amenaza a Matt.			
50.52-51.42 (50)	Tensión Acción	The shooting stars: tiroteo.	I	O	Marca los movimientos de Matt para esquivar los disparos que entran por la ventana.
51.42-53.31 (109)	Tensión	Silencio			
53.31-55.22 (111)	Anemp.	The horseshoe waltz: Linda en el <i>saloon</i> . Interrupción: Craig llama a Linda.	D	P	Piano.
55.22-55.30 (8)	Tensión	Silencio			
55.30-58.28 (178)	Tensión Romantico	Memories With Craig: conversación de Linda y Craig en el <i>saloon</i> . Ella estuvo enamorada de él, pero ahora no quiere ayudarlo.	I	O	Saxofón.
58.28-59.58 (90)	Tensión	Silencio: Linda entra en la habitación de Matt.			
59.58-1.01.44 (106)	Tensión	A Stolen Moment: Linda y Matt en la habitación del hotel.	I	O	Campana cuando Linda se va tras haberle dicho que no a Matt.
1.01.44-1.02.14 (30)	Tensión	Silencio			
1.02.14-1.02.50 (36)	Tensión	No Deal: Todos observan como Linda sale del hotel.	I	O	
1.02.50-1.05.06 (136)		Silencio: Linda olvida las apuestas. Quiere que Lee le cuente lo que ocurrió.			
1.05.06-1.06.10 (64)	Tensión	Watchful Waiting: Matt y Craig esperan en sus puestos que el otro se rinda...	I	O	Campana cuando vemos a Rick.
1.06.10-1.06.39 (29)	Tensión	Silencio: conversación de Linda y Lee.			
1.06.39-1.09.21 (162)	Tensión	Eight-thirty: se acerca la hora del tren.	I	O	

1.09.21-1.11.52 (151)	Tensión	Silencio: Craig y Matt en la habitación del hotel donde Rick está retenido.			
1.11.52-1.12.34 (42)	Tensión	The chips are down: Lisa roba un rifle del saloon.	I	O	Saxofón en el plano detalle del rifle. Arpegio clarinete cuando entra Craig. Está siendo traicionado por Linda y no lo sabe.
1.12.34-1.15.30 (176)	Tensión	Silencio: Rick y Matt.			
1.15.30-1.17.27 (117)	Tensión Romántico	Linda and the shotgun: Linda le da el rifle robado y le desea suerte ya que no quiere rendirse.	I	O	Violín cuando enseña el rifle. Los sentimientos han cambiado.
1.17.27-1.19.19 (112)	Tensión	Silencio: descubren a Linda. Lee incendia el hotel para hacer salir a Matt.			
1.19.19-1.20.45 (86)	Tensión Acción	Matt and Rick fight: ambos luchan mientras se incendia el hotel.	I	O	Orquesta.
1.20.45-1.24.04 (199)	Tensión	Silencio: Matt y Rick salen del hotel.			
1.24.04-1.25.05 (61)	Tensión	Ride to the station: camino de la estación con Rick con el rifle en el cuello.	I	O	Novachord.
1.25.04-1.25.25 (21)	Tensión	Silencio: Craig y sus hombres siguen al carro. El tren está llegando.			
1.25.25-1.25.39 (14)	Tensión	Real trouble: Lee amenaza a Matt.	I	O	
1.25.39-1.26.09 (30)	Tensión	Silencio: Lee sigue amenazando a Matt.			
1.26.09-1.27.14 (65)	Tensión	Rick Belden's dead: Lee dispara a Matt, pero mata por error a Rick.	I	O	
1.27.14-1.28.19 (65)	Tensión	Silencio: Duelo entre Matt y Craig.			
1.28.19-1.30.27 (128)		Finale: Matt monta en el tren y deja a Lisa con el cuerpo de Craig.	I	O	Campana cuando muere Craig. Saxofón en los planos de Linda. Final en <i>tutti</i> , <i>fortissimo</i> .

THE YOUNG LAND (TED TETZLAFF, 1959)

<p>SINOPSIS:</p> <p>1948, California. El sistema judicial mexicano intenta implantarse en una tierra en la que predomina todavía la cultura mexicana. El juicio de Hartfield Carnes, a quien el joven sheriff Jim Ellison ha arrestado por haber matado a un mexicano, es la excusa perfecta para ponerlo a prueba.</p>	
--	--

FICHA TÉCNICA

Director:	Ted Tetzlaff.	
Estudio:	C.V. Whitney Pictures	
Distribuidora:	Columbia Pictures	
Productor:	Lowell J. Farrell Patrick Ford C. V. Whitney	
Guion:	Norman S. Hall Historia: <i>Frontier Frenzy</i> , de John Reese	
Fotografía:	Winton C. Hoch Henry Sharp	
Dirección de arte:	Jack Okey	
Vestuario:	Franck Bereson (hombres) Ann Peck (Mujeres)	
Sonido:	Robert Kirtbach	
Efectos especiales:	-	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista:	Ned Washington	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Editor:	-	
-Coros	-	
-Orquestación:	Manuel Emanuel George Parrish Michael Heindorf Herbert Taylor	
Cantante:	Randy Sparks	
Reparto:	Patrick Wayne Yvonne Craig Dennis Hopper Dan O'Herlihy Roberto De La Madrid Cliff Ketchum Ken Curtis Pedro Glez. Glez. Ed Sweeney John Quijada Miguel Camacho	Sheriff Jim Ellison Elena de la Madrid Hatfield Carner Juez Millard Isham D Roberto de la Madrid Ayudante Ben Stroud Lee Hearn Ayudante Santiago Sully / Kelly Vaquero Miguel

	Tom Tiner Carlos Romero Eddie Jauregui Los Reyes de Chapala Mario Arteaga Cliff Lyons Randy Sparks	Charlie Higgins Francisco Quiroga Vagabundo Mariachis Vaquero Jury Foreman Cantante
--	--	---

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>The Young land</i> 86.22min 5.182sg	23.39% 20.12min 1.212sg	76.61% 66.10min 3.970sg	24.49% 16.12min 972sg	-	75.51% 45.58min 2.998sg	21.61% 14.18min 858sg	12.52% 8.17min 497g
1ª mitad 45.53min 2.753sg	25.00%	75.00%	41.17%	-	58.83%	35.65%	18.14%
2ª mitad 40.29min 2.429sg	21.45%	78.55%	6.97%	-	93.39%	6.97%	6.45%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (89.63%)		Música preexistente (10.37%)
-The young land -The killing -Judge arrives -Courtroom -Courtroom eve -Sheriff takes stand -Killer hat -The jury -Roberto y Elena arrive in town -First fight -Vaqueros	-Hat in jail -Elena returns -American justice -Vaqueros ready for action I, II -Card game -Deputy Ben -Court ready -Jury returns -Gunfight	-Mariachi music (Tradicional mexicana) -Milpas piano (Autor desconocido) -Cielito lindo (Quirino Mendoza y Cortés) -Las mañanitas (Manuel M. Ponce) -Las perlititas (Tradicional mexicana) -Chiappanitas (Tradicional mexicana) -Espurlas (Tradicional mexicana)

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (89.63%)	Música incidental(10.37%)	
-The young land -Mariachi music (Tradicional mexicana) -Milpas piano (Autor desconocido) -Cielito lindo (Quirino Mendoza y Cortés) -Las mañanitas (Manuel M. Ponce) -Las perlititas (Tradicional mexicana) -Chiappanitas (Tradicional mexicana) -Espurlas (Tradicional mexicana)	-The young land -The killing -Judge arrives -Courtroom -Courtroom eve -Sheriff takes stand -Killer hat -The jury -Roberto y Elena arrive in town -First fight	-Vaqueros -Hat in jail -Elena returns -American justice -Vaqueros ready for action I, II -Card game -Deputy Ben -Court ready -Jury returns -Gunfight

TEMAS Y MOTIVOS

The young land

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	01.43-03.28	Tranquilo	Créditos iniciales.	I	Voz Guitarra Cuerdas Trompa	<i>pp</i>
2	8.17-8.44	Romántico	Elena llega al pueblo.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
3	9.16-9.42	Romántico	Elena ve a Jim de lejos y va en su busca.	I	Cuerdas	<i>p</i>
4	16.13-18.07	Romántico Alegre	Jim saca a bailar a Elena.	D	Banda Mariachi	<i>p</i>
5	34.23-34.52	Romántico	Jim deja lo que está haciendo y va a saludar a Elena, que acaba de llegar.	I	Cuerdas	<i>p</i>
6	52.26-52.48	Tensión	Carnes intenta crispas a Jim.	I	Trompeta	<i>p</i>
7	55.55-57.01	Romántico	Elena se empeña en quedarse con Jim. No le importa el peligro.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
8	1.00.04-1.00.48	Tensión	Jim no sabe bien cómo manejar el asunto.	I	Cuerdas Madera	<i>pp</i>
9	1.06.05-1.06.42	Romántico	Elena aconseja a Jim que tenga cuidado en el juicio.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
10	1.25.17-1.26.22	Tranquilo	Jim se ha ganado el respeto que se merece como sheriff y el juez ha comprendido las injusticias de la ley americana.	I	Orquesta Caja china Campanas Voz	<i>p</i> <i>f</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	47.33-49.48	Romántico	Elena returns: Elena vuelve a la ciudad, pero Jim cree que es un lugar peligroso para ella.	I	Cuerdas	<i>pp</i>
I I	50.12-51.48	Melancolía	American justice: Don Roberto habla sobre las injusticias cometidas por los americanos en su joven tierra.	I	Cuerdas Madera	<i>pp</i>
I I I	1.01.21-1.02.36	Tensión	Deputy Ben: Ben amenaza a Kelly en el saloon.	I	Trompeta	
I V	1.04.56-1.06.05	Épico	Court ready: el juicio está a punto de comenzar. La joven ciudad va a cumplir con su deber.	I	Orquesta	<i>mp</i>
V	1.09.29-1.10.30	Tensión	Court ready: el juez preside la corte junto con Don Roberto.	I	Guitarra Metal Cuerdas	<i>pp</i>
V I	1.13.19-1.14.48	Tensión	Jury returns: entrada del jurado tras la deliberación.	I	Metal Cuerdas	<i>pp</i>
V I I I	1.17.10-1.25.02	Tensión	Gunfight: Jim se encargará de Carnes. Elena quiere ayudar.	I	Orquesta Cuerdas	<i>p</i>
Fotogramas: el primer grupo corresponde a los momentos en los que el tema musical alude al						

amor entre los dos protagonistas. El segundo está referido a la ciudad y la justicia.



ÉNFASIS EMOCIONAL

No significativo.

MICKEY-MOUSING

Santiago manda a un niño que avise a Jim de que el juicio está a punto de empezar.
-Aumento de la velocidad de las cuerdas.



ÉNFASIS EN LA CÁMARA

No significativo.

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

No significativo.

SILENCIO

El juez lee la sentencia: el acusado será condenado a veinticinco años de cárcel, o podrá ser libre a condición de que nunca más lleve una pistola encima.



INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

Interrupciones:	Cuando el Ayudante Ben Stroud entra en el saloon, el mariachi deja de tocar inmediatamente. Al contrario que Jim, Ben si tiene autoridad en la ciudad.
Volumen:	Predominio del <i>piano</i> y <i>pianissimo</i> . No hay cambios bruscos, crescendos o disminuidos, que alteren la tendencia, en general, tranquila.

RUIDO

No significativo.

ANÁLISIS


Minuto	Tono	Descripción de la escena	D / I	O / P	Observaciones
00.00-01.43 (103)	Tensión	The killing: duelo. El sheriff arresta a Hatfield Carner por matar a un mexicano.	I	O	
01.43-03.28 (105)	Tranquilo	The young land: créditos iniciales.	I	O	<i>Pianissimo</i> . Ritmo de galope con guitarra. Desde el inicio se marca que la guitarra será la protagonista.
03.28-04.28 (60)	Tranquilo	Judge arrives: el juez llega a la ciudad.	I	O	
04.28-06.40 (132)	Anemp.	Milpas piano: el juez conoce al joven sheriff.	I	P	Piano.
06.40-07.11 (31)	Comedia	Courtroom: entran en lo que será la sala del juicio.	I	O	Arpegios de flauta.
07.11-08.02 (51)	Comedia	Silencio: la sala es bastante cochambrosa. Entra su ayudante Santiago.			
08.02-08.17 (15)	Comedia	Saloon: sacan a Carlos borracho del <i>saloon</i> .	I	O	
08.17-08.44 (27)	Romántico	The young land: a Elena no le hace gracia la compañía de Carlos.	I	O	
08.44-09.16 (32)	Anemp.	Drunks: Carlos está tan borracho que tienen que ayudarlo a subir al caballo.	I	O	
09.16-09.42 (26)	Romántico	The young land: Elena ve al sheriff de lejos y va en su busca.	I	O	Cuerdas.
09.42-11.52 (130)		Silencio: el juez no está muy de acuerdo en cómo Jim lleva la ciudad.			
11.52-12.14 (22)	Alegre	Mariachi: una banda mariachi toca en la calle.	D	P	Trompeta, guitarra, requinto, flauta, violín, tambor.
12.14-12.22 (8)	Espect.	Silencio: Miguel avisa de que va a salir Elena. La banda se prepara para tocarle una canción.			
12.22-13.12 (50)	Alegre	Las mañanitas: la banda mariachi le toca una canción a Elena.	D	P	Voz, trompeta, guitarra, requinto, flauta, violín.
13.12-13.35 (23)		Silencio: Don Roberto, padre de Elena, manda que toquen música de baile.			

13.35-14.19 (44)	Alegre	Mariachi music: el mariachi sigue tocando en la calle mientras Jim está en su oficina.	D	P	Voz, trompeta, guitarra, requinto, flauta, violín.
14.19-16.13 (114)	Alegre	Las perlititas: la fiesta continúa mientras Jim busca voluntarios para que ayuden en el juicio.	D	P	Voz, trompeta, guitarra, requinto, flauta, violín.
16.13-18.07 (114)	Alegre Romántico	The young land: Jim saca a bailar a Elena.	D	O	Voz, trompeta, guitarra, requinto, flauta, violín (letra en español).
18.07-18.21 (14)	Tensión	Courtroom eve: se acerca el juicio.	I	O	
18.21-19.30 (69)	Tensión	Silencio: comienza el juicio. Llaman a declarar a Jim.			
19.30-24.30 (300)	Tensión	Sheriff takes stand: declaración de Jim y del acusado: Hatfield Carner.	I	O	El piano aporta tensión cuando habla Carnes.
24.30-26.16 (106)	Tensión	Silencio: declaración de Hatfield Carnes.			
26.16-28.25 (129)	Tensión	Killer hat: declaración de Clance y flasback del duelo.	I	O	
28.25-30.40 (135)	Tensión	Silencio: han acabado las declaraciones.			
30.40-33.59 (199)	Tensión	The jury: Jim escolta al jurado a la habitación para que hablen, y a Carnes a la cárcel.	I	O	
33.59-34.23 (24)	Alegre	Roberto and Elena arribe in town: llegan Elena y su padre.	I	O	Cuerdas cuando Jim ve llevar a Elena.
34.23-34.52 (29)	Romántico	The young land: Jim deja lo que está haciendo y va a saludar a Elena.	I	O	
34.52-36.26 (94)	Alegre	Milpas piano: conversación entre Jim, Don Roberto y Elena.	D	P	Piano.
36.26-37.31 (65)		Silencio: Jim lleva a Don Roberto a conocer al juez.			
37.31-38.40 (69)	Alegre	Mariachi music: el grupo mariachi toca en el saloon, mientras Don Roberto conoce al juez, quien manda a Jim a hacer callar el mariachi.	D	P	Voz, trompeta, guitarra, requinto, flauta, violín.
38.40-39.14 (34)	Tensión	Silencio: discusión de Jim con Lee Hearn.			
39.14-40.15 (61)	Tensión Acción	First fight: Pela entre Jim y Hearn.	I	O	Orquesta.
40.15-41.25 (70)	Comedia	Silencio: Jim ha salido vencedor.			
41.25-42.47 (82)	Anemp.	Cielito lindo: el mariachi toca en el saloon mientras el juez y Don Roberto comen juntos. Al juez no le ha gustado la actitud de Jim con Hearn.	D	P	Violín, guitarra, flauta, guitarra, requinto.
42.47-43.45 (58)	Tensión	Vaqueros: dos hombres hablan sobre el juicio y sus posibles consecuencias.	I	O	Trompeta, guitarra.
43.45-45.53 (128)	Anemp.	Espurlas: Jim no es bien recibido en el saloon. Piensan que no tiene autoridad. Jim contrata a Lee como ayudante.	D	P	Piano.
45.53-47.02 (69)	Tensión	Silencio: Jim llega a la cárcel con Lee.			
47.02-47.33 (31)	Tensión	Hat in jail: dejan a Lee con el preso.	I	O	Orquesta.
47.33-49.48	Romántico	Elena returns: Elena vuelve a la	I	O	Cuerdas.

(135)		ciudad, pero Jim cree que es un lugar peligroso para ella.			
49.48-50.12 (24)	Tensión	Silencio: comida del juez y Don Roberto.			
50.12-51.48 (96)	Melancolía	American justice: Don Roberto habla sobre las injusticias de los americanos para con los mexicanos.	I	O	
51.48-52.26 (38)	Normal	Silencio: en la cárcel.			
52.26-52.48 (22)	Tensión	The young land: Carner provoca a Jim.	I	O	Trompeta.
52.48-53.05 (17)	Tensión	Vaqueros Ready for Action: fuera, mexicanos y americanos se preparan para pelear.	I	O	El protagonismo de la percusión indica peligro.
53.05-54.48 (103)	Tensión	Silencio: los americanos intimidan a los mexicanos armando ruido y jaleo con sus caballos y pistolas.			
54.48-55.55 (67)	Tensión	Vaqueros ready for action II: los mexicanos también se preparan.	I	O	
55.55-57.01 (66)	Romántico	The young land: Elena se empeña en quedarse con Jim. No le importa el peligro.	I	O	Cuerdas.
57.01-1.00.04 (183)	Tensión	Card game: Carnes y Lee juegan a las cartas en la cárcel.	I	O	
1.00.04-1.00.48 (44)	Confusión	The young land: Jim está un poco confundido. No sabe bien como llevar las cosas.	I	O	
1.00.48-1.01.05 (17)	Anemp.	Mariachi music: algo se está tramando en el <i>saloon</i> .	D	P	Violín, guitarra, requinto, flauta, trompeta y tambor.
1.01.05-1.01.21 (16)	Tensión	Silencio: la música para cuando entra el ayudante del sheriff, Ben Stroud.			
1.01.21-1.02.36 (75)	Tensión	Deputy Ben: Ben amenaza a Kelly. Él si tiene autoridad a los ojos de todos.	I	O	Orquesta
1.02.36-1.03.10 (34)	Tensión	Silencio: el juez y Don Roberto.			
1.03.10-1.04.56 (106)	Anemp.	Mariachi music: a Don Roberto le sigue pareciendo algo injusta la ley Americana.	D	P	Violín, guitarra, requinto, flauta, trompeta y tambor
1.04.56-1.06.05 (69)	Alegre	Court ready: el juicio está a punto de empezar. Santiago manda a un niño a que avise a Jim.	I	O	<i>Mickey-Mousing</i> .
1.06.05-1.06.42 (37)	Romántico	The young land: Elena le dice a Jim que tenga cuidado en el juicio.	I	O	Cuerdas.
1.06.42-1.08.58 (136)	Tensión	Court ready: los americanos se dirigen a la sala del juicio.	I	O	La música asociada a los americanos no tiene aire mexicano, lo cual los separa claramente del resto.
1.08.58-1.09.29 (31)	Tensión	Silencio: Ben pone orden.			
1.09.29-1.10.30 (61)	Tensión	Court ready: el juez preside el juicio junto a Don Roberto.	I	O	
1.10.30-1.11.19 (49)	Tensión	Silencio: el juez no cree que sea correcto que Jim tenga Lee como ayudante.			
1.11.19-1.12.47 (88)	Tensión	Court ready: llegan los mexicanos.	I	O	La guitarra, la flauta y la trompeta los diferencia de los

					americanos.
1.12.47-1.13.19 (32)	Tensión	Silencio: todo está listo. El juez manda traer al jurado.			
1.13.19-1.14.48 (89)	Tensión	Jury returns: entrada del jurado a la sala. El veredicto es culpable.	I	O	
1.14.48-1.17.10 (142)	Tensión	Silencio: el juez lee la sentencia. El acusado será libre siempre y cuando no lleve nunca más una pistola.			
1.17.10-1.25.02 (472)	Tensión Acción	Gunfight: suelo entre Jim y Carnes. Elena está preocupada por Jim. Jim mata a Carnes.	I	O	Orquesta.
1.25.02-1.25.17 (15)	Tranquilo	Silencio: Jim le cuenta al juez que ha matado a Carnes.			
1.25.17-1.26.22 (65)	Tranquilo	The young land: Jim ha conseguido el respeto que se merecía y el juez ha comprendido las injusticias de la ley americana. Créditos finales.	I	O	<i>Pianissimo.</i> Ritmo de galope con caja china. Final en <i>tutti</i> , <i>fortissimo.</i>

RÍO BRAVO (RIO BRAVO, HOWARD HAKWS, 1959)

<p>SINOPSIS:</p> <p>El sheriff John T. Chance, junto a su ayudantes Dude, Colorado y Stumpy, harán frente a la banda de Nathan Burdette, a cuyo hermano tiene arrestado.</p>	
---	--

FICHA TÉCNICA

Director:	Howard Hawks.	
Productora:	Warner Brothers	
Distribuidora:	Warner Brothers	
Productor:	Howard Hawks	
Guion:	Jules Furthman Leigh Brackett Historia: relato corto de B.H. McCampBelle	
Fotografía:	Russell Harlan	
Dirección de arte:	Leo K. Kuter	
Vestuario:	Marjorie Best	
Sonido:	Robert B. Lee	
Efectos especiales:	-	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitrio Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista:	Paul Francis Webster	
-Editor:	-	
-Orquestación:	Sidney Cutner Maurice De Packh Manuel Emanuel Michael Heindorf Gus Levene George Parrish Leonid Raab Herbert Taylor	
-Cantantes:	Dean Martin Rycky Nelson	
Reparto:	John Wayne Dean Martin Ricky Nelson Angie Dickinson Walter Brenan Ward Bond John Russell Pedro Glez. Glez. Estelita Rodríguez Claude Akins Malcon Atterbury	Sheriff John T. Chance Dude, "Borrachón" Colorado Ryan Feathers Stumpy Pat Wheeler Nathan Burdette Carlos Robante Consuela Robante Joe Burdette Jake

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
Río Bravo 141.03min 8.463sg	53.35% 75.15min 4.515sg	46.65% 65.48min 3.948sg	25.56% 16.49min 1009sg	-	74.44% 49.59min 2.939sg	5.88% 3.52min 232sg	2.66% 1.45min 105sg
1ª mitad 63.31min 4.411sg	48.69%	51.30%	14.58%	-	85.41%	4.37%	0.88%
2ª mitad 67.32min 4.052sg	58.42%	41.58%	40.30%	-	59.70%	7.89%	5.04%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (81.843%)		Música preexistente (18.16%)
-Rio Bravo -My rifle, my pony and ee -Love theme (Search me, In love, Drinks, Hotel bar, Hangover, Proposal) -Spitton -Wagon train -The package -Night -The walk -Card cheat -Apology -Excitement -Gunfight	-Spitton II -Paid Killer -Riders -In Jail -Girls -Hangover -Capture -Three horsemen -The gagging -The gang -Gunfights -Burdette -Stumpy goes for Joe -Change -That girl	-Blowind wild -Degüello -Cindy, Cindy

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (25.56%)	Música incidental (74.44%)	
-Rio Bravo -My rifle, my pony and me -Cindy -Degüello	-Rio Bravo -My rifle, my pony and ee -Love theme (Search me, In love, Drinks, Hotel bar, Hangover, Proposal) -Spitton -Wagon train -The package -Night -The walk -Card cheat -Apology -Excitement -Gunfight	-Spitton II -Paid Killer -Riders -In Jail -Girls -Hangover -Capture -Three horsemen -The gagging -The gang -Gunfights -Burdette -Stumpy goes for Joe -Change -That girl

TEMAS Y MOTIVOS

Río Bravo

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	00.00-01.26	Tranquilo	Créditos iniciales.	I	Guitarra Armónica Violín Caja china	<i>p</i>
2	06.36-08.35	Tranquilo	Wheeler y Chance. Presentación de Colorado.	I	Guitarra Trompeta	<i>p</i> <i>ppp</i>
3	09.58-10.31	Tranquilo	Los hombres de Wheeler llevan los carros al almacén. Wheeler y Chance.	I	Guitarra Trompeta	<i>p</i> <i>ppp</i>
4	18.00-19.00	Tranquilo	Night: Dude tiene mono de alcohol.	I	Guitarra Violín Marimba	<i>pp</i> <i>ppp</i>
5	24.31-27.47	Melanc.	Chance desvela el pasado de Dude.	I	Guitarra Madera Metal	<i>pp</i>
6	52.53-53.20	Tranquilo	Chance se ha quedado dormido.	I	Trompeta	<i>pp</i>
7	2.12.55-2.13.09	Tranquilo	Colorado y Dude silban por la calle. Al fin todo vuelve al a normalidad.	D	Silbido	<i>p</i>
8	2.16.25-2.17.24	Comedia	Chance va a buscar a Feathers al hotel.	D	Piano	<i>p</i>
9	2.18.54-2.19.58	Romántico	Feathers y Chance se reconcilian.	D	Piano	<i>p</i>
10	2.20.20-2.21.03	Tranquilo	Final. Todo está tranquilo. Chance se ha llevado a la chica.	I	Guitarra Trompeta Tololoche Violín Voz	<i>p</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	43.54-45.43	Orgullo	Paid killer: Chance felicita a Dude por el trabajo bien hecho.	I	Guitarra Madera	<i>p</i>
I I	1.13.31-1.14.45	Melanc.	Girls: Dude y Chance hablan sobre las chicas y el amor.	I	Guitarra Armónica Cuerdas	<i>ppp</i>
I I I	1.25.31-1.26.08	Melanc.	Hangover: Dude intenta liar un cigarro.	I	Guitarra Cuerdas	<i>pp</i>
I V	1.26.37-1.27.37	Tensión	Capture: Dude está a punto de ser capturado por los hombres de Burdette.	I	Orquesta Guitarra	<i>pp</i>
V	2.14.15-2.15.53	Romántico	That girl: Dude y Chance hablan sobre las mujeres. Todo hombre puede olvidar.	I	Guitarra Cuerdas	<i>p</i>
Fotogramas						



Love theme

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	29.52-31.57	Sensual	Search me: Chance cree que Feathers es una tramposa.	I	Guitarra Cuerdas Metal	<i>p</i>
2	48.34-51.06	Sensual	Hotel bar: Feathers desvela su pasado a Chance.	I	Cuerdas Saxofón	<i>p</i>
3	52.09-52.53	Romántico	Hotel bar: Chance da las buenas noches a Feathers ofreciéndose a ayudarlo cuando lo necesite.	I	Cuerdas Guitarra Saxofón Madera	<i>p</i>
4	1.07.24-1.09.37	Romántico	In love: beso.	I	Cuerdas Saxofón	<i>p</i>
5	1.24.42-1.25.31	Romántico	Hangover: Chance sube a Feathers a su habitación. Se había quedado dormida vigilando.	I	Saxofón	<i>pp</i>
6	1.36.27-1.37.11	Romántico	Drinks: Feathers habla con Colorado sobre Chance.	I	Saxofón Cuerdas	<i>p</i>
7	2.17.36-2.18.47	Romántico	Proposal: Feathers se disgusta con Chance por ir vestida de forma provocativa.	I	Saxofón Cuerdas	<i>p</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	31.32-34.58	Romántico	Apology: Chance se disculpa con Feathers por pensar que era una tramposa.	I	Cuerdas Clarinete Guitarra	<i>pp</i>
I I	2.14.15-2.15.53	Romántico	That girl: Dude y Chance hablan sobre Feathers.	I	Cuerdas Saxofón	<i>p</i>

Fotogramas



Degüello

	Mínuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	1.09.37-1.13.31	Tensión	Burdette ha ordenado a la banda del bar que lo toque. Se escucha por toda la ciudad. En la cárcel, Stumpy lo acompaña con la armónica, hasta que Dude cierra la puerta.	D	Guitarra Guitarrón Tololoche Trompeta Armónica	<i>f</i> <i>pp</i>
2	1.42.01-1.44.48	Tensión	Dude se da cuenta del efecto que tiene en él la canción. Le hace recordar.	D	Trometa	<i>P</i> <i>ppp</i>
3	1.59.11-2.00.35	Tensión	Burdette propone el cambio de su hermano por Dude.	D	Trompeta Guitarra	<i>p</i>




Temas en los que aparece insertado

I	18.00-19.00	Tensión	Night: Chance y Dude salen a hacer la ronda de noche.	I	Guitarra eléctrica Trompeta	<i>p</i>
I I	56.54-57-54	Tensión	Riders: Llegan Nathan Burdette y sus hombres.	I	Orquesta	<i>p</i>
I I I	1.25.31-1.26.08	Tensión	Hangover: Dude ve burdette.	I	Trompeta Guitarra	<i>pp</i>
I V	1.26.37-1.27.37	Tensión	Capture: aparecen los hombres de Burdette con intención de capturar a Dude.	I	Orquesta Guitarra	<i>pp</i>
V	1.55.56-1.57.43	Tensión	Los hombres de Burdette escoltan a Chance hasta la cárcel.	I	Orquesta	<i>pp</i>
V I	2.03.16-2.05.51	Tensión	Stumpy Goes for Joe: llevan a Joe al lugar concretado para el cambio.	I	Orquesta	<i>in</i> <i>cres</i>
V I I	2.06.45-2.07.27	Tensión	Change: hacen el intercambio de prisioneros.	I	Orquesta.	<i>f</i>



Fotogramas



ÉNFASIS EMOCIONAL

<p>Chace le ha dado una oportunidad a Dude y éste ha conseguido realizar su trabajo a la perfección: “Aseguraría que en Adelante entrarás por la puerta principal”. Tras un tema lleno de tensión, esta pequeña satisfacción para Dude se enfatiza con unos felices acordes del tema “Rio Bravo”.</p>		
<p>Dude intenta liar un cigarro, pero aun no está recuperado. Es de nuevo el tema “Rio Bravo” el que suena. Esa chica...</p>		
<p>Dude escucha “Degüello”. Dejan de temblarle las manos. Esa música le hace recordar.</p>		

MICKEY-MOUSING

<p>La primera secuencia no lleva diálogo. Es la música la que habla por los personajes. Casi todas las acciones se van marcando con la música: desde la caída de la moneda que tira Joe Burdette en la jarra y la patada a la misma de Chance cuando Dude intenta recogerla, hasta las apariciones de personajes y los puñetazos y agarrones de la pelea.</p>		
<p>Colorado chequea al hombre de la chaqueta de cuadros. El tramposo era él, no Feathers. -Marimba.</p>		

ÉNFASIS EN LA CÁMARA






No significativo.





ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

La escena del intercambio alterna varios planos de Dude y Joe acercándose el uno al otro. Dichos planos se acompañan de los acordes de Degüello, con una orquesta in crescendo hasta que ambos se encuentran y Dude se tira sobre su enemigo.



SILENCIO

<p>Tensión</p> <p>Chance y Dude se esconden en un establo al acecho del asesino de Wheeler.</p>	
<p>Chance y Dude buscan al culpable de la muerte de Wheeler en el local de Bourdette.</p>	
<p>La última parte del duelo transcurre en silencio.</p>	
<p>Ofrecimiento de ayuda:</p> <p>Wheeler ofrece su ayuda a Chance.</p>	
<p>Carlos se ofrece a vigilar la habitación de Chance para que pueda dormir tranquilo.</p>	

<p>Feathers le dijo a Carlos que no despertara a Chance, que dejara dormir, y se quedó toda la noche vigilando la habitación. Chance se enfada porque se quedó dormido. Ella solo quería ayudar: “Yo tenía que ayudar a alguien que no quiere ser ayudado...”</p>	
<p>Conociendo a los personajes:</p>	
<p>Conversación en la cárcel. Conocemos un poco más el carácter de los personajes principales: Dude se envalentona cuando se ríen de él, Chance nunca muestra su completa satisfacción aunque esté contento con la actuación de sus hombres, Colorado es valiente pero no es un pistolero común y Feathers nos desvela su pasado.</p>	
<p>Nathan Burdette visita a su hermano encarcelado. Tiene una larga conversación con Chance donde adivinamos la valentía de Stumpy y la forma de ser canalla de Burdette.</p>	
<p>Dude quiere reformarse, volver a ser el de antes. Chance le devuelve sus armas. Se asea, se afeita y se pone ropa limpia. Seguimos indagando en su pasado.</p>	

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

<p>Interrupciones:</p>	<p>-Chance habla con Feathers sobre sus trampas en el juego. Ella le propone que compruebe si es cierto que ella tiene las cartas. “Le da a usted vergüenza”, dice ella. “Y si no...” Se interrumpe la música y aparece Colorado: “Y si no le da, debería darle”.</p> <p>-Chance sale del bar tras disculparse con Feathers por sus sospechas. Mientras habla con Dude, un disparo interrumpe la música del piano.</p> <p>-Dude dispara a uno de los hombres de Burdette.</p> <p>-Chance y Colorado van a rescatar a los reenes del hotel. La música transmite tensión. Chance abre bruscamente la puerta. Silencio. La música vuelve. No ha pasado nada.</p>
<p>Volumen:</p>	<p>El ritmo pausado hace que en ningún momento se busque el <i>fortissimo</i>.</p>

RUIDO

<p>No significativo.</p>

ANÁLISIS

Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-01.26 (86)	Tranquilo	Río Bravo: créditos iniciales.	I	O	<i>Pianissimo.</i> Ritmo de galope con caja china.
01.26-02.45 (79)	Tensión	Blowind wild: Joe Burdette se burla de la adicción al alcohol de Dude.	I	P	Guitarra. <i>Mickey-Mousing.</i> El guion especifica: "Esta y las siguientes escenas van sin diálogo, solo con acompañamiento música y efectos de sonido" ⁵ .
02.45-04.38 (101)	Tensión	Spitton: le tira una moneda al jarro para que beba.	I	O	<i>Mickey-Mousing.</i>
04.38-05.16 (113)	Tensión	Silencio: Chance arresta a Joe.			
05.16-06.32 (76)	Solemne	Drums: procesión fúnebre. Llega Wheeler.	D	O	Tambor.
06.32-06.54 (22)		Silencio: Dude y Patt Wheeler.			
06.54-08.35 (101)	Tranquilo	Río Bravo: Wheeler y Chance. Presentación de Colorado.	I	O	Guitarra, trompeta
08.35-09.58 (83)		Silencio			
09.58-10.31 (33)	Tranquilo	Río Bravo: Los hombres de Wheeler llevan los carros al almacén. Wheeler y Chance.	I	O	Trompeta, guitarra.
10.31-14.20 (229)	Tensión	Silencio: Wheeler ofrece ayuda a Chance. En la cárcel, Joe se burla de Dude.			
14.20-15.17 (57)	Tensión	Package: Traen un paquete para para Chance de parte del señor Wheeler.	I	O	
15.17-18.00 (163)	Comedia	Silencio: Chance lleva el paquete a Carlos. Dentro hay ropa interior para la mujer de Carlos. Entra Feathers.			
18.00-19.00 (60)	Triste	Night: Dude tiene mono de alcohol.	I	O	Guitarra, marimba.
19.00-19.59 (59)	Tensión	Silencio: Stumpyse queda vigilando la cárcel.			
19.59-23.27 (208)	Tensión	The walk: Chance y Dude hacen una ronda de vigilancia.	I	O	Guitarra eléctrica.
23.27-25.33 (126)		Silencio: Wheeler ofrece sus hombres a Chance.			
25.33-27.47 (134)	Melanc. Tensión	Río Bravo: Chance desvela el pasado de Dude. La baraja está trucada.	I	O	
27.47-29.52 (125)	Tensión	Silencio: Wheeler le ofrece a Colorado. Chance sube a la habitación de Feathers.			
29.52-31.57 (125)	Romántico	Love theme (Search me): Chance cree que Feathers es una tramposa.	I	O	El saxofón habla de sensualidad y

⁵ USC, Warner Bros. Archive, Río Bravo, Box 2, f. 2203. Final screenplay. Feb 26, 1958, p. 1.


					confianza en sí misma. Feathers es una chica diferente.
31.57-32.21 (24)		Silencio: Colorado defiende a Feathers.			
32.21-33.12 (51)	Comedia	Card cheat: Colorado, Chance y Feathers bajan a comprobar las cartas.	I	O	Clave, flauta, marimba.
33.12-33.35 (23)		Silencio: Feathers no era la tramposa.			
33.55-34.58 (63)	Comedia Romántico	Apology: Chance se disculpa con Feathers.	I	O	Saxofón.
34.58-35.18 (20)	Tensión Anemp.	Adiós mama Carlotta: alguien dispara a Wheeler.	D	P	Piano.
35.18-35.20 (2)	Tensión	Silencio.			
35.20-36.46 (86)	Tensión	Excitement: Chance busca a los asesinos de Wheeler.	I	O	
36.46-37.31 (45)	Tensión	Silencio: Chance y Dude se esconden en el establo.			
37.31-39.54 (143)	Tensión	Gunfight: Dude quiere una oportunidad.	I	O	Se intuyen los acordes de “Deguello”.
39.54-42.11 (127)	Tensión	Silencio: buscan al culpable.			
42.11-43.04 (53)	Tensión	Spitton II: los hombres de Burdette se burlan de Dude. Gracias a ello descubre al culpable.	I	O	El inicio recuerda a la primera escena, solo música y sonido. Oboe, clave, trompeta, guitarra, guitarra eléctrica.
43.04-43.54 (50)	Tensión	Silencio: chequean al asesino muerto y se enfrentan con el resto.			
43.54-45.43 (109)	Tensión	Paid killer: Dude ha cumplido con su deber y Chance le felicita.	I	O	
45.43-48.34 (171)		Silencio: conversación en la cárcel.			
48.34-51.06 (152)	Romántico	Love theme (Hotel bar): Chance va a hablar con Feathers. Ella desvela su pasado.	I	O	Chance se apropia de una paret del tema. Ahora la melodía alude a ambos.
51.06-52.09 (63)	Comedia	Silencio: Chance no deja que Carlos vigile su habitación por la noche.			
52.09-52.53 (44)	Romántico	Love theme (Hotel bar): Chance da las buenas noches a Feathers ofreciéndose a ayudarlo cuando le necesite.	I	O	
52.53-53.20 (27)	Comedia	Rio Bravo: A la mañana siguiente. Chance se ha quedado dormido.	I	O	
53.20-56.54 (214)	Comedia	Silencio: Carlos no le ha despertado porque Feathers, que ha estado vigilando su habitación toda la noche, dijo que le dejara dormir.			
56.54-57.54 (60)	Tensión	Riders: Llegan los hombres de Burdette.	I	O	Orquesta.
57.54-1.04.19 (385)		Silencio: Mr. Buredette quiere ver a su hermano encarcelado.			
1.04.19-1.05.30	Tensión	In jail: Stumpy se enfada y llega	I	O	

(71)		Carlos con el ojo morado.			
1.05.30-1.07.24 (114)	Romántico	Silencio: Feathers se ha quedado en la ciudad.			
1.07.24-1.09.12 (108)	Romántico	Love theme (In love): beso.	I	O	
1.09.12-1.09.37 (25)	Tensión	Silencio: Mr. Burdette pide a la banda del bar que toque Degüello.			
1.09.37-1.13.31 (234)	Tensión	Deguello: se escucha en toda la ciudad. En la cárcel, Stumpy lo acompaña con la armónica hasta que Dude cierra la puerta.	D	O	Guitarra, guitarrón, tololoche, trompeta, armónica.
1.13.31-1.14.45 (74)	Melanc.	Girls: Dude y Chance hablan el amor.	I	O	
1.14.45-1.22.47 (482)	Travieso Comedia	Silencio: Dude se acicala y recupera sus viejos revólveres. Chance y Feathers. Stumpy ha disparado a Dude porque no lo reconocía tan limpio.			
1.22.47-1.23.07 (20)	Travieso	Love theme: Chance visita a Feathers en el bar del hotel.	I	O	
1.23.07-1.24.42 (95)	Romántico	Silencio: Chance y Feathers.			
1.24.42-1.25.31 (49)	Romántico	Love theme (Hangover): Chance recoge a Feathers, que se ha quedado dormida vigilando.	I	O	
1.25.31-1.26.08 (37)	Melanc.	Hangover: Dude intenta liar un cigarro. Ve a Burdette.	I	O	
1.26.08-1.26.37 (29)	Tensión	Silencio: Dude no está en las mejores condiciones.			
1.26.37-1.27.37 (60)	Tensión	Capture: Los hombres de Burdette capturan a Dude.	I	O	
1.27.37-1.29.18 (101)	Comedia	Silencio: Chance y Stumpy.			
1.29.18-1.29.59 (41)	Tensión	Three horsemen: Chance se cruza con los hombres que llevan a Dude pero no se percata. Llega Colorado.	I	O	Madera, trompeta, cascabeles, marimba
1.29.59-1.36.27 (388)	Tensión	Silencio: Chance acaba con los hombres de Burdette y encuentra a Dude.			
1.36.27-1.37.11 (44)	Romántico	Love theme (Drinks): Feathers y Colorado.	I	O	
1.37.11-1.42.01 (290)	Comedia Romántico Triste	Silencio: Feathers, borracha, riñe a Chance por no aceptar ayuda. En la cárcel. Dude no se encuentra bien.			
1.42.01-1.44.48 (167)	Tensión	Deguello: Dude comprueba que cada vez que escucha esta música se le temple el pulso. Chance le da otra oportunidad.	D	O	Trompeta.
1.44.48-1.46.59 (131)	Alegre	My rifle, my pony and me: Dude y Colorado cantan en el establo.	D	O	Voz, guitarra, armónica.
1.46.59-1.47.05 (6)	Alegre	Silencio: entre canción y canción. Stumpy anima a Colorado a cantar otra.			
1.47.05-1.48.20 (75)	Alegre	Cindy, Cindy: siguen cantando.	D	P	Voz, guitarra, armónica
1.48.20-1.50.20	Tensión	Silencio: deciden quedarse en la			

(120)		cárcel mientras que llega el representante y lo arregla todo. Van al hotel a por mantas, tabaco, papel y cerillas.			
1.50.20-1.50.50 (30)	Tensión	The gagging: Los hombres de Burdette tienen atados a Carlos y su mujer en una habitación del hotel	I	O	
1.50.50-1.51.44 (54)	Romántico Comedia	Silencio: Chance y Feathers se besan. Dude en la ducha.			
1.51.44-1.51.51 (7)	Anemp.	My rifle, my pony and me: Dude canta en la ducha mientras los hombres de Burdette acechan por el hotel.	D	O	Voz.
1.51.51-1.52.19 (28)	Tensión	Silencio: Los hombres de Burdette idean un plan			
1.52.19-1.53.37 (78)	Anemp.	My rifle, my pony and me: Dude continúa cantando en la ducha.	D	O	Voz.
1.53.37-1.53.52 (15)	Tensión	The gang: los hombres de Burdette actúan.	I	O	
1.53.52-1.55.56 (124)	Tensión	Silencio: atrapan a Chance			
1.55.56-1.58.00 (124)	Tensión	Gunfights: Chance escapa.	I	O	Orquesta, guitarra eléctrica, guitarra.
1.58.00-1.59.11 (71)	Tensión	Silencio			
1.59.11-2.00.35 (84)	Tensión	Deguello: Chance, Colorado y Stumpy	D	O	Trompeta, guitarra.
2.00.35-2.01.47 (72)	Tensión	Silencio: Chance, Colorado y Stumpy preparan el contraataque.			
2.01.47-2.02.45 (58)	Tensión	Hispania: Burdette viene a hacer el cambio.	I	P	
2.02.45-2.03.16 (31)	Tensión	Silencio			
2.03.16-2.05.51 (155)	Tensión	Stumpy goes for Joe: llevan a Joe al lugar acordado para el cambio.	I	O	Orquesta, guitarra, campana.
2.05.51-2.06.45 (54)	Tensión	Silencio: cambio.			
2.06.45-2.07.27 (42)	Tensión	Dude and Joe: hacen el intercambio.	I	O	
2.07.27-2.08.51 (84)	Tensión Acción	Silencio: tiroteo			
2.08.51-2.09.06 (15)	Tensión Acción	Gunfight	I	O	Orquesta.
2.09.06-2.09.57 (51)	Tensión Acción	Silencio: tiroteo.			
2.09.57-2.10.27 (30)	Tensión Acción	Gunfight	I	O	Orquesta.
2.10.27-2.12.55 (148)	Tensión	Silencio: tiroteo. Atrapan a Burdette y sus hombres.			
2.12.55-2.13.09 (14)	Tranquilo	Rio Bravo: todo está tranquilo en la ciudad.	D	O	Silbido.
2.13.09-2.14.15 (66)		Silencio			
2.14.15-2.15.53 (98)	Romántico	That girl: Dude y Chance hablan sobre Feathers. Dude habla de su experiencia.	I	O	Tema de Feathers.
2.15.53-2.16.25 (32)	Comedia	Silencio			
2.16.25-2.17.24 (59)	Comedia	Rio Bravo: Chance va a buscar a	D	O	Piano.

		Feathers.			
2.17.24-2.17.36 (12)		Silencio			
2.17.36-2.18.47 (71)	Romántico	Love Theme (Proposal): a Chance no le gusta que Feathers trabaje en el bar.	I	O	Saxofón.
2.18.47-2.18.54 (7)		Silencio			
2.18.54-2.19.58 (64)	Romántico	Río Bravo: reconciliación.	D	O	Piano.
2.19.58-2.20.20 (22)		Silencio			
2.20.20-2.21.03 (43)	Tranquilo	Río Bravo: créditos finales.	I	O	Guitarra, trompeta, tololoche, voz. <i>Pianissimo</i> hasta el final.

TRES VIDAS ERRANTES (THE SUNDOWNERS, 1960)

<p>SINOPSIS:</p> <p>Australia, 1920. El matrimonio Carmody, Paddy e Ida, y su hijo, viven de forma errante, buscando trabajo de pueblo en pueblo. Pero llega un momento en el que Ida añora la estabilidad del hogar, y hará todo lo posible para que Paddy lo comprenda.</p>	
--	--

FICHA TÉCNICA

Director:	Fred Zinnemann.	
Productora:	Warner Brothers	
Distribuidora:	Warber Brothers	
Productor:	Gerry Blattner.	
Guion:	Isobel Lennart. Historia: <i>The Sundowners</i> , de Jon Cleary.	
Fotografía:	Jack Hildyard	
Dirección de arte:	Michael Stringer	
Vestuario:	Frants Folmer Terence Morgan	
Sonido:	David Hildyard	
Efectos especiales:		
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Editor:	-	
-Orquestación:	-	
-Músicos	Ivor Mairants (Guitarra) Tommy Reilly (Armónica)	
Reparto:	Deborah Kerr Robert Mitchum Peter Ustinov Glynis Johns Dina Merrill Chips Rafferty Michael Anderson Jr. Lola Brooks Wylie Watson John Meillon Ronald Fraser Gerry Duggan Leonard Tale Peter Carver Dick Bentley Mervyn Johns Molly Urquhart Ewen Solon Max Osbiston Mercia Barden	Ida Carmody Paddy Carmody Rupert Venneker Mrs. Firth Jean Halstead Quinlan Sean Carmody Liz Brown Herb Johnson Bluey Brown Ocker Esquilador Esquilador Esquilador Esquilador Alcalde de Cawndilla Mrs. Bateman Halstead Granjero Granjera

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
Tres vidas errantes 127.40min 7.660sg	62.62% 79.57min 4.797sg	37.38% 47.43min 2.863sg	17.32% 8.16min 496sg	-	82.68% 39.27min 2.367sg	57.39% 27.23min 1.613sg	-
1ª mitad 61.30min 3.690sg	53.50%	46.50%	17.19%	-	82.81%	52.04%	-
2ª mitad 66.10min 3.970sg	71.10%	28.90%	7.52%	-	82.48%	65.39%	-

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (42.61%)	Música preexistente (57.39%)
The sundowners Rabbit hunt Mad dog The fire Carryong sheeps Dingo Shearing Shearing II A night out Horsepay Farewell	The lime-juice tub (Tradicional Australiana) The wild colonial boy (Tradicional Australiana) Moreton bay (Tradicional Australiana) Botany bay (Tradicional Australiana) The enterpriser (J. Bodewalt Lampe) The queensland drover (Tradicional australiana)

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (17.32%)	Música incidental (82.68%)
The Sundowners The lime-juice tub (Tradicional Australiana) The wild colonial boy (Tradicional Australiana) Moreton bay (Tradicional Australiana) Botany bay (Tradicional Australiana) The enterpriser (J. Bodewalt Lampe) The queensland drover (Tradicional australiana)A	The sundowners The lime-juice tub Rabbit hunt Mad dog The fire Carryong sheeps Dingo Shearing Shearing II A night out Horsepay Farewell

TEMAS Y MOTIVOS

The sundowners

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	03.10-04.13	Tranquilo	Se instalan en el campamento de Bulinga.	I	Armónica	<i>pp</i>
2	05.08-05.37	Tranquilo	Sean ve una granja que está en venta. Como su madre, desearía una vida sedentaria.	I	Armónica	<i>pp</i>

3	28.57-29.28	Melanc.	Ida mira sus ahorros con melancolía. El pasar la noche con los Bateman le ha hecho pensar.	I	Armónica Piano	<i>ppp</i>
4	39.19-39.27	Tranquilo	Ida encuentra a Paddy tras el incendio.	I	Armónica Acordeón	<i>ppp</i>
5	58.11-58.25	Ocio	Ida silba mientras barre.	D	Silbido	<i>p</i>
6	1.00.26-1.01.12	Tranquilo	Ida y Paddy hablan en la tienda al final del día.	I	Armónica Acordeón Madera	<i>pp</i>
7	1.20.40-1.21.03	Tensión	Paddy e Ida al día siguiente de la salida nocturna, el parto y el tortazo.	I	Armónica Cuerdas	<i>pp</i>
8	1.27.55-1.28.40	Tranquilo	Paddy ha decidido quedarse hasta final de temporada.	I	Armónica Madera	<i>pp</i>
9	1.40.48-1.41.14	Melanc.	Paddy ve un carro con un caballo y el entra nostalgia.	I	Armónica Madera	<i>pp</i>
10	1.48.17-1.48.32	Tranquilo Romántico	Paddy e Ida están hechos el uno para el otro	I	Cuerdas	<i>ppp</i>
11	1.54.10-1.54.22	Tranquilo Alegre	Los Carmody entran en la ansiada granja.	I	Armónica Cuerdas	<i>pp</i>
12	1.57.05-1.57.32	Tranquilo Tensión	Paddy aún no ha llegado de la ciudad.	I	Armónica	<i>ppp</i>
13	1.58.20-1.59.22	Tranquilo Tensión	Ida está decepcionada con Paddy por haber perdido el dinero.	I	Cuerdas	<i>ppp</i>
14	2.07.25-2.07.40	Tranquilo	Al final siguen siendo los mismos de siempre.	I	Armónica Acordeón Trombón.	<i>p</i>

Temas en los que aparece insertado

I	06.56-08.03	Tranquilo	Sean sale a cazar conejos.	I	Armónica Acordeón Madera Cuerdas	<i>p</i>
II	1.43.43-1.44.35	Alegre	Horsepay: han comprado un nuevo caballo.	I	Orquesta	<i>pp</i>

Fotogramas



The lime-juice tub

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.00-01.56	Alegre	Créditos iniciales.	I	Orquesta Armónica Acordeón	<i>mp</i>
2	02.28-03.00	Alegre	Broma del trasero: "conozco muy bien se trasero y solo te duele cuando pierdes una discusión".	I	Metal Madera	<i>p</i>
3	04.34-05.08	Tranquilo	Nuevo día en un nuevo lugar.	I	Armónica Acordeón Cuerdas	<i>p</i>
4	41.16-41.36	Tranquilo	Cobran por el trabajo.	I	Armónica Acordeón	<i>pp</i>
5	46.38-47.42	Tranquilo	Rupert se queda. Van a la oficina de empleo.	I	Armónica Acordeón Trompeta Platillos	<i>pp</i>
6	50.31-51.26	Comedia	Camino del nuevo trabajo.	I	Armónica Acordeón Cuerdas Madera	<i>p</i>
7	50.31-51.26	Comedia	Camino al nuevo trabajo.	I	Armónica Acordeón Cuerdas Madera	<i>p</i>
8	57.20-58.11	Animado	Shearing: Esquilando.	I	Armónica Acordeón Orquesta	<i>f</i>
9	1.01.30-1.02.23	Animado	Shearing II: esquilando un nuevo día.	I	Armónica Acordeón Orquesta Triángulo	<i>f</i>
1	1.04.22-1.04.50	Tranquilo Comedia	Todos hablan sobre la embarazada y el jefe viene descontento.	I	Armónica Acordeón Madera	<i>pp</i>
1 1	1.04.50-1.04.56	Tranquilo	Pasa otro día de trabajo	I	Armónica	<i>ppp</i>
1 2	1.08.28-1.08.37	Alegre	Paddy silba de contento.	D	Silbido	<i>p</i>
1 3	1.08.37-1.09.21	Alegre	Todos tienen planes para esa noche del sábado.	I	Armónica	<i>p</i>
1 4	1.23.10-1.24.09	Tranquilo	Paddy está decidido a irse. No participará en el concurso.	I	Armónica Percusión	<i>p</i>
1 5	1.28.40-1.29.10	Alegre	Ha llegado el día del concurso de esquilar.	I	Armónica Acordeón Violín	<i>p</i>
1 6	1.35.47-1.36.59	Comedia	Paddy ha perdido.	I	Armónica Acordeón Metal Madera	<i>p</i>
1 7	1.37.46-1.38.22	Alegre Comedia	Fiesta de los esquiladores.	D	Piano Coro esquiladores	<i>f</i>
1 8	1.38.50-1.40.04	Alegre	Los hombres juegan a cara o cruz mientras las mujeres cocinan.	I	Orquesta	<i>p</i>
1 9	1.50.35-1.51.16	Alegre	En la carrera de caballos.	D	Metal Percusión	<i>f</i>
2 0	1.52.15-1.52.42	Alegre	En Bulinga de nuevo.	I	Armónica	<i>p</i>

					Acordeón Madera	
2 1	2.07.14-2.07.25	Alegre	Al final siguen igual que antes.	I	Armónica Acordeón Madera	<i>P</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	19.45-23.33	Tranquilo Comedia	Carrying Sheeps: llevan al rebaño.	I	Armónica Acordeón Madera Cuerdas	<i>p</i>
I I	25.08-26.42	Comedia	Paddy persigue a un dingo.	I	Armónica Acordeón Madera Cuerdas	<i>p</i>
I I I	51.57-52.46	Comedia	Fight: pelea durante el camino al nuevo trabajo.	I	Orquesta	<i>f</i>
I V	1.41.14-1.42.18	Alegre Comedia	Los hombres juegan mientras las mujeres toman el té.	I	Armónica Acordeón Madera	<i>pp</i>
V	1.48.32-1.49.55 1.50.02-1.50.35	Alegre Despedida	Ha terminado la temporada y todos se despiden.	I	Orquesta Armónica	<i>pp</i> <i>p</i>
V I	1.53.23-1.54.10	Alegre Comedia	The Horse: el caballo se revuelca en la arena delante de Rup.	I	Orquesta	<i>p</i>

Fotogramas



ÉNFASIS EMOCIONAL

No significativo.

MICKEY-MOUSING

La presencia de animales es siempre un motivo perfecto para introducir este recurso. Dentro del tema "Carrying sheeps", se destacan de esta forma las monerías de las ovejas y el resto de animales.
-Viento madera.



Los esquiladores son motivo de comedia, por ello lo utiliza en sus peleas de broma y en sus juegos, como en el de lanzar la moneda al aire.
-Viento madera.



ÉNFASIS EN LA CÁMARA

No significativo.

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

Paddy ha perdido el concurso de esquila y todos están cobrando sus apuestas. Hasta los de su propio equipo. Una misma figura del tema *Lime Juice Tub* se va repitiendo en diferente tonalidad y con distinta instrumentación a la vez que la cámara va enfocando a cada personaje, dando a entender los diferentes sentimientos de cada uno.

A los jugadores les acompaña el acordeón, la flauta anda detrás de los pensamientos de Rupert, que está en un lugar intermedio. ¿Ha sido culpa suya por empujarlo a participar? Siente pena por su amigo y ve como el resto había apostado contra él. El viejo ganador está orgulloso y contento. Y Paddy...una armónica solitaria en tonalidad menor es el vivo sonido de su derrota.



SILENCIO

Trabajo

Paddy ha contratado a Rupert como pastor durante la borrachera y ahora se arrepiente, pero Ida le obliga a que mantenga su palabra porque sabe que ellos solos no pueden transportar el enorme rebaño de ovejas.












Los hombres se preparan para el primer día de trabajo. Sean está contentísimo, no solo porque es su primer trabajo, si no porque se siente independiente al dormir lejos de sus padres.



Primera ronda del concurso de esquila. Paddy está derrotado psicológicamente por su rival, un hombre mayor que parecía débil.



<p>Sedentarismo</p> <p>Pasan la noche en casa de los Bateman. Se hacen bormas sobre la vida errante de campamento en campamento.</p>		
<p>Ida habla con Paddy. Sean no quiere vivir así. Necesita otro tipo de vida, ir a la escuela, conocer gente, dormir en una cama...</p>		
<p>Mientras Paddy cobra por el trabajo, Ida ve a una mujer en el tren, arreglada y maquillándose. Ella quisiera llevar esa vida. Lloro.</p>		
<p>Mrs. Firth piensa que los Carmody tienen suerte por poder viajar tanto. Ida le dice a Sean que su padre le ha prometido que si ahorran dinero y él sigue queriendo, dentro de un tiempo comprarán una casa.</p>		
<p>Jean Halstead no se adapta a la vida que quiere su marido. Ida tampoco quiere llevar esa clase de vida pero quiere mucho a Paddy y la acepta con resignación. La conversación ayuda a las dos mujeres a entenderse, e incluso hacen chistes sobre ello.</p>		
<p>A Paddy no le gusta la rutina de los esquiladores, estar en el mismo sitio tanto tiempo, haciendo exactamente lo mismo un día tras otro.</p>		
<p>Paddy quiere dejar el trabajo. Necesita moverse.</p>		
<p>Sean ha conseguido que Paddy reflexione y piense en quedarse. Su madre ya estaba resignada a irse, no puede dejar a su marido, ni siquiera por su propio hijo.</p>		

Con su nuevo caballo, Sundowner, ahora Paddy quiere viajar de carrera en carrera. No tiene remedio.	
Paddy sigue sin estar convencido, pero Ida y Sean están muy ilusionados y ya dan por hecho que se quedarán con la granja.	

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

Interrupciones	No significativo.
Volumen	No significativo.

RUIDO

No significativo.

ANÁLISIS

Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-01.56 (116)	Alegre	The lime-juice tub: créditos iniciales.	I	P	Protagonismo de la armónica, el acordeón y al guitarra.
01.56-02.28 (32)	Comedia	Silencio: los Carmody llegan a Bulinga.			
02.28-03.00 (32)	Tranquilo	The Lime-Juice Tub: Paddy hace una broma con el trasero de Ida.	I	O	
03.00-03.10 (10)		Silencio			
03.10-04.13 (63)	Tranquilo	The sundowners: se instalan en un campamento	I	O	Armónica.
04.13-04.34 (21)	Romántico Travieso	Silencio: A Paddy le encanta su mujer.			
04.34-05.08 (34)	Tranquilo	The lime-juice tub: nuevo día, en un nuevo lugar.	I	P	
05.08-05.37 (29)		The sundowners: Sean ve una granja que está en venta.	I	O	
05.37-06.56 (79)	Comedia	Silencio: Paddy enumera los problemas que tiene la gente que vive en una granja.			
06.56-08.03 (67)	Tranquilo	Rabbit hunt: Sean sale a cazar conejos.	I	O	La armónica aporta melancolía.
08.03-10.35 (152)		Silencio: Sean se encuentra con Rupert.			Sonidos de animales.
10.35-11.36 (61)	Comedia	The colonial boy: Paddy canta en el bar, borracho.	D	P	Voz, armónica.
11.36-12.15 (39)		Silencio: Sean ve a su padre borracho en el bar.			
12.15-13.23 (68)	Comedia	Moreton bay: Paddy sigue cantando	D	P	Voz, armónica.
13.23-13.37		Silencio: Rupert saca a Paddy del			


(14)		bar.			
13.37-15.54 (137)	Comedia	Mad dog: el perro de Sean la ha tomado con Rupert. Se arma tal jaleo que todo el pueblo cree que el perro está rabioso.	I	O	
15.54-19.45 (231)		Silencio: Paddy ha contratado a Rupert.			
19.45-23.33 (228)	Tranquilo Comedia	Carrying sheeps: Llevan al rebaño.	I	P	Aumento del matiz dinámico en el plano panorámico para transmitir la belleza del paisaje.
23.33-25.08 (95)		Silencio: Sean y Rupert tienen mucho en común.			
25.08-26.42 (94)	Comedia	Dingo: The Lime-Juice Tub. Paddy persigue a un Dingo.	I	P	
26.42-28.57 (135)		Silencio: pasan la noche en casa de los Bateman.			
28.57-29.24 (27)	Melanc.	The sundowners: Ida mira sus ahorros con melancolía.	I	O	La armónica confirma su valor melancólico.
29.24-32.47 (203)	Melanc.	Silencio: Ida le dice a Paddy que Sean no quiere seguir viviendo así.			
32.47-38.38 (351)	Alarma Tensión	The fire: un incendio en el bosque. Hay que sacar rápido a las ovejas y ponerse a salvo.	I	O	Orquesta. <i>Mickey-Mousing</i> en las huidas de los animales. Simulación de las últimas llamas con escalas de cuerdas.
38.38-39.19 (41)	Tensión Triste	Silencio: Ida busca a Paddy.			
39.19-39.27 (8)	Tranquilo	The sundowners: Ida encuentra a Paddy.	I	O	Armónica, acordeón.
39.27-41.16 (109)	Melanc.	Silencio: Ida quiere vivir de otra forma y llora solo con pensarlo.			
41.16-41.36 (20)	Alegre	The lime-juice tub: ya han cobrado.	I	P	Armónica, acordeón, cuerdas
41.36-41.53 (17)	Comedia	Piano: entran en un hotel.	D	P	Piano
41.53-44.39 (166)	Alegre	Silencio: Ida tiene la esperanza de que si ahorran dinero se comprarán una casa.			
44.39-45.15 (36)	Alegre	Botany bay: en el hotel.	D	P	Voces, piano.
45.15-45.28 (13)	Alegre	Silencio: Mr. Firt anima a Ida a tocar el piano.			
45.28-46.17 (49)	Alegre	Botany bay: Ida al piano	D	P	Piano.
46.17-46.38 (21)	Alegre	Silencio: Sean se ha disgustado porque ha presentido en la conversación que nunca se asentarán, pero su madre le giña el ojo para que se vaya tranquilo.			
46.38-47.42 (64)		The lime-juice tub: Rupert se queda. Van a la oficina de empleo.	I	P	
47.42-50.31 (169)	Comedia	Silencio: todos encuentra trabajo: los hombres como esquiladores, el chico de recadero y ella de			

		cocinera.			
50.31-51.26 (55)		The lime-juice tub: de camino al nuevo trabajo.	I	P	
51.26-51.57 (31)	Comedia	Silencio: las camionetas casi se chocan.			
51.57-52.46 (49)	Accion Comedia	The Sundowners: pelea.	I	O	Mickey-Mousing.
52.46-57.20 (274)		Silencio: se preparan para el primer día de trabajo.			
57.20-58.11 (51)		Shearing: esquilando.	I	P	
58.11-58.25 (14)	Ocio	The sundowners: Ida silbando	D	O	Silbido.
58.25-1.00.26 (121)		Silencio: Ida habla con Jean Halstead			
1.00.26-1.01.12 (46)	Tranquilo	The sundowners: Ida y Paddy hablan en la tienda. Ella está contenta allí.	I	O	
1.01.12-1.01.30 (18)		Silencio			
1.01.30-1.02.23 (53)		Shearing II: Nuevo día de trabajo.	I	P	
1.02.23-1.04.22 (119)	Alegre	Silencio: llega Liz, la mujer embarazada de Bluey.			
1.04.22-1.04.50 (28)	Alegre	The lime-juice tub: Todos hablan sobre la embarazada.	I	P	
1.04.50-1.04.56 (6)		The lime-juice tub: pasa otro día de trabajo.	I	O	Sherzo final.
1.04.56-1.08.28 (212)		Silencio: Paddy está cansado de la rutina			
1.08.28-1.08.37 (9)	Ocio	The lime-juice tub: Paddy sale de la tienda silbando.	D	P	Silbido.
1.08.37-1.09.21 (44)	Alegre	The lime-juice tub: Todos van a salir esa noche.	I	P	
1.09.21-1.11.35 (134)		Silencio: Ida no sale con Paddy.			
1.11.35-1.12.10 (35)	Alegre	Piano bar: sábado noche en el bar.	D	P	Piano.
1.12.10-1.14.05 (115)	Comedia Melanc.	Silencio: en el bar: Paddy se siente solo, Sean está emocionado con el teatro y Rupert anda detrás de Mr. Firt.			
1.14.05-1.14.42 (37)	Alegre	Piano bar: Paddy invita a Sean a su primera cerveza.	D	P	Piano.
1.14.42-1.17.57 (195)	Tensión	Silencio: Liz está de parto. Jean sale a buscar a Bluey y lo encuentra borracho.			
1.17.57-1.18.36 (39)	Alegre	A night out: los hombres canturrean de camino al campamento.	D	P	Coro.
1.18.36-1.20.40 (124)	Alegre	Silencio: ha nacido el niño.			
1.20.40-1.21.03 (23)	Tensión	The sundowners: Paddy e Ida al día siguiente.	I	O	Armónica. Violonchelo cuando entra Paddy.
1.21.03-1.23.10 (113)	Tensión	Silencio: Paddy se quiere ir			
1.23.10-1.24.09 (59)	Tensión	The lime-juice tub: Paddy está decidido a irse. No va a ir al concurso.	I	O	

1.24.09-1.27.55 (226)	Tensión	Silencio: Sean ha hecho que Paddy reflexione y piense en quedarse.			
1.27.55-1.28.40 (45)	Tranquilo	The sundowners: Paddy ha decidido quedarse hasta final de temporada.	I	O	
1.28.40-1.29.10 (30)	Alegre	The lime-juice tub: concurso de esquilas.	I	P	
1.29.10-1.35.47 (397)	Tensión	Silencio: primera ronda del concurso de esquilas.			
1.35.47-1.36.59 (72)	Triste Comedia	The lime-juice tub: Paddy ha perdido.	I	P	Trompeta con sordina para el perdedor. Misma melodía, con distinta instrumentación y tono, para cada uno: ganadores, Ruppe y Paddy.
1.36.59-1.37.46 (47)	Alegre	Silencio: Ida y Sean tienen esperanzas de comprar la granja de Bulinga.			
1.37.46-1.38.22 (36)	Comedia	The lime-juice tub: fiesta de los esquiladores.	D	P	Piano, coro.
1.38.22-1.38.50 (28)		Silencio: nadie quiere ayudar a pelar patatas.			
1.38.50-1.40.04 (74)	Comedia	The lime-juice tub: Juego cara o cruz mientras que las mujeres pelan patatas.	I	P	
1.40.04-1.40.48 (44)	Comedia	Silencio: llega un pastor de ovejas al hotel.			
1.40.48-1.41.14 (26)	Melanc.	The sundowners: Paddy ve el caballo y el carro y le entra nostalgia.	I	O	Armónica, piano.
1.41.14-1.42.18 (64)	Alegre	The lime-juice tub: los hombres siguen jugando mientras las mujeres toman un té.	I	P	
1.42.18-1.43.43 (85)	Alegre	Silencio: Paddy está en racha. Ha ganado mucho dinero y un caballo.			
1.43.43-1.44.35 (52)	Alegre	Horseplay: Paddy y Sean observan orgullosos a su nuevo caballo.	I	O	
1.44.35-1.48.17 (222)	Alegre	Silencio: Paddy quiere llevar al caballo a las carreras. Ahora quieren ir viajando de carrera en carrera.			
1.48.17-1.48.32 (15)	Melanc.	The Sundowners: Rup le dice a Ida que ella y Paddy están hechos el uno para el otro.	I	O	
1.48.32-1.49.55 (83)	Melanc. Alegre	Farewell: ha terminado la temporada y todos se despiden.	I	P	
1.49.55-1.50.02 (7)		Silencio			
1.50.02-1.50.35 (33)	Melanc.	Farewell: ha terminado la temporada y todos se despiden.	I	P	Armónica.
1.50.35-1.51.16 (41)	Alegre	The lime-juice tub: una banda toca en la carrera de caballos.	D	P	Banda: trombón, trompeta, tambor.
1.51.16-1.52.15 (59)	Alegre	Silencio: Sean gana la carrera.			
1.52.15-1.52.42	Alegre	The lime-juice tub: Bulinga	I	P	

(27)					
1.52.42-1.53.26 (44)		Silencio: Paddy se entera de las intenciones de Ida			
1.53.26-1.54.10 (44)	Comedia	The lime-juice tub: el caballo se revuelca en la arena, Rupper se quiere lavar pero el caballo le está mirando.	I	P	
1.54.10-1.54.22 (12)	Alegre	The sundowners: entran en la granja.	I	O	
1.54.22-1.57.05 (163)		Silencio: Paddy sigue sin estar convencido, pero Ida y Sean están muy ilusionados con la granja.			
1.57.05-1.57.32 (27)	Tensión Triste	The sundowners: Paddy aún no ha llegado de la ciudad.	I	O	Armónica.
1.57.32-1.58.20 (48)	Tensión Triste	Silencio: Paddy ha perdido todo el dinero que tenían porque no quería quedarse en la granja.			
1.58.20-1.59.22 (62)	Triste	The sundowners: Ida está muy triste.	I	O	Violonchelo cuando llega Paddy. La armónica señala la tristeza de Ida, que sabe que su marido no es capaz de vivir en un lugar.
1.59.22-2.01.03 (101)	Triste	Silencio: se van de la granja.			
2.01.03-2.01.48 (45)	Alegre	Entertainment: una banda toca en la carrera de caballos de Bulinga.	D	P	Banda.
2.01.48-2.07.14 (326)	Alegre Comedia	Silencio: Sundowner es descalificado después de haber ganado la carrera. Paddy había decide venderlo y comprar la granja, pero ahora es Ida la que no quiere.			
2.07.14-2.07.40 (26)	Tranquilo	Créditos finales: finalmente, continúan con la vida de siempre.	I	O	Piano. La armónica final, con su aire melancólico, es el toque bohemio de la vida errante.

LOS QUE NO PERDONAN (THE UNFORGIVEN, 1960)

<p>SINOPSIS:</p> <p>La hija menor de la familia Zachary, Rachel, descubre que es una india kiowa. La familia tendrá que hacer frente al rechazo de la sociedad, a los ataques de la tribu kiowa, y a sus propios ideales y valores.</p>	
--	--

FICHA TÉCNICA

Director:	John Huston	
Productora:	Hecht Hill Lancaster Productions.	
Distribuidora:	United Artist	
Productor:	Harold Hecht James Hill Burt Lancaster	
Guion:	Ben Maddow Historia: <i>The Unforgiven</i> , de Alan Le May.	
Fotografía:	Franz Planer	
Dirección de arte:	Stephen B. Grimes	
Vestuario:	Dorothy Jeakins	
Sonido:	Leslie Hodgson	
Efectos especiales:	Dave Koehler	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Ned Washington	
-Editor:	-	
-Orquesta	Accademia Nazionale di Santa Cecilia	
-Orquestación:	-	
-Músicos	Richard Nash (Trombón)	
Reparto:	Burt Lancaster Audrey Hepburn Ausdi Murphy John Saxon Charles Bickford Lillian Gish Albert Salmi Joseph Wiseman June Walker Kipp Hamilton Arnold Merrit Doug McClure Carlos Rivas	Ben Zachary Rachel Zachary Cash Zachary Johnny Portugal Zeb Rawlins Mattilda Zachary Charlie Rawlins Abe Kelsey Hagar Rawlins Georgia Rawlins Jude Rawlins Andy Zachary Lost Bird

ANÁLISIS DE LOS PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>Los que no perdonan</i> 116.3min	50.80% 58.57min 3.537sg	49.20% 57.00min 3.426sg	8.84% 5.03min 303sg	-	91.16% 52.03min 3.123sg	6.42% 3.40min 220sg	5.80% 2.15min 135sg

6.963sg							
1ª mitad 60.07min 3.607sg	45.36%	54.64%	7.51%	-	92.49%	7.51%	-
2ª mitad 55.56min 3.356sg	56.64%	43.36%	10.65%	-	89.35%	4.95%	9.28%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (93.58%)		Música preexistente (6.42%)
-The unforgiven -Rachel -Qui-pago -The stranger -The Zachary brothers -Georgia and the stranger -Georgia's proposal -Track down -Johnny's breaks a horse -Johnny's flirtation -Ben's jealousy -Rachel and Ben -Lost Bird	-The spear -Charlie's courtin -Charlie's death -Charlie's funeral -The man hunt -Johnny and the stranger -The hanging -The Zachary depart -The scroll -Kiowa's return -Ben proposes -Burning house -End title	-The battle hymn of the Republic -Fantasía K 397, Do menor (Mozart) -Fantasía K 475, Do Mayor (Mozart) -Down in the valley (Tradicional Americana) -Turkey in the straw (Tradicional Americana)

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (8.84%)	Música incidental (91.16%)	
-The battle hymn of the Republic -Fantasía K 397, Do menor (Mozart) -Fantasía K 475, Do Mayor (Mozart) -Down in the valley (Tradicional Americana) -Turkey in the straw (Tradicional Americana) -Magic medicin	-The unforgiven -Rachel -Qui-pago -The stranger -The Zachary brothers -Georgia and the stranger -Georgia's proposal -Track down -Johnny's breaks a horse -Johnny's flirtation -Ben's jealousy -Rachel and Ben -Lost Bird	-The spear -Charlie's courtin -Charlie's death -Charlie's funeral -The man hunt -Johnny and the stranger -The hanging -The Zachary depart -The scroll -Kiowa's return -Ben proposes -Burning house -End title

TEMAS Y MOTIVOS

The unforgiven.

	Mínuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.12-01.55	Épico	Créditos iniciales.	I	Orquesta	<i>f</i>
2	13.35-13.54	Romántico	Rachel se tira al río para abrazar a Ben, que acaba de llegar.	I	Orquesta	<i>ff</i>


3	38.48-41.10	Romántico	Rachel and Ben: Ben y Rachel vuelven a casa en caballo. Ella habla de casarse con él.	I	Cuerdas	<i>p</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	01.55-03.25	Alegría	Rachel: Qui-Pago llama la atención de Rachel.	I	Orquesta	<i>p</i>
I I	03.37-04.53	Libertad	Qui-pago: Rachel cabalga con su caballo.	I	Orquesta	<i>f</i>
I I I	36.00-37.50	Tensión Celos	Ben's jealousy: a Ben no le ha gustado que Rachel prestara atención a Johnny Portugal.	I	Orquesta	<i>p</i>
I V	45.07-47.28	Celos Tensión	Lost bird: el indio le dice a Ben que tienen a su hermana.	I	Madera Cuerdas	<i>pp</i>
V	56.59-58.11	Celos	Charlie's Courtin: Ben se pone celoso.	I	Madera Cuerdas	<i>p</i>
V I	1.22.35-1.25.29	Tensión	The scroll: Mattilda lo ha confesado todo. Rachel sabe que es india.	I	Orquesta	<i>p</i>
V I I	1.31.19-1.32.49	Tensión	Kiowa's return II: Ben haría cualquier cosa para que Rachel se quedara con ellos.	I	Orquesta	<i>p</i>
V I I I	1.46.29-1.47.30	Romántico	Ben Proposes: Ben le pide matrimonio a Rachel.	I	Madera Cuerdas	<i>pp</i>
I X	1.50.34-1.53.25	Romántico	Burning house: Ben besa a Rachel.	I	Madera Cuerdas	<i>p</i>
X	1.54.03-1.56.15	Triunfo	End title: los cuatro hermanos han conseguido salvarse. Ahora están juntos, libres de los indios y de los prejuicios de la sociedad.	I	Orquesta	<i>p</i> <i>ff</i>

Fotogramas



The stranger



	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Dinámica
1	27.10-27.55	Tensión Misterio	Track down: el viejo aparece entre la tormenta de arena y polvo.	I	Orquesta	<i>p</i>
2	1.05.27-1.05.47	Tensión	Abey Kelsey canta mientras que lo	I	Voz	<i>p</i>

			buscan.			
Temas en los que aparece insertado						
I	04.53-08.45	Tensión Misterio	The stranger: Primera aparición de Abey a Rachel.	I	Orquesta	<i>p</i>
II	01.55-03.25	Tensión	Georgia and the stranger: Geogia encuentra a Abey mientras se cambia de vestido.	I	Orquesta	<i>p</i>
III	59.17-1.00.19	Tensión	Charlie's death: los indios matan a Charlie. Abey es testigo.	I	Orquesta	<i>p</i>
IV	1.06.25-1.09.06	Tensión Acción	Johnny and the stranger: Johnny consigue atrapar a Abey.	I	Orquesta.	<i>f</i>
Fotogramas						
						


ÉNFASIS EMOCIONAL

El viejo con la soga al cuello cuenta su versión de la procedencia de Rachel. Es una piel roja, y su madre lo sabe. El silencio es roto por el metal cuando el viejo la señala: "Ella lo sabía. Ella fue quien le quitó la pintura kiowa".		
Rachel se pinta como uan salvaje. Se mira al espejo y lo que ve en él es una india. Tiomkin subraya sus sentimientos con un fuerte golpe de percusión, dos acordes descendentes y unos últimos tres tom-tom de menor intensidad.		







MICKEY-MOUNSING

La lanza de uno de los indios se clava en la puerta de los Zachary. El silencio es roto por un golpe de percusión y metal.		
Tiomkin simula el vuelo de los pájaros mediante flautas, las cuales continúan sonando como fondo del tema principal hasta el final, como símbolo de libertad. También se escuchan al incio, cuando Rachel sale a cabalgar con Qui-pago.		




ÉNFASIS EN LA CÁMARA




<p>Rachel se pinta como un salvaje. Se mira al espejo y lo que ve en él es una india.</p>	
---	--

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

<p>La última escena es completamente musical. Las notas hablan por los personajes y nos desvelan sus sentimientos. La repetición de una misma figura, en distintas tonalidades y con diferente instrumentación, alude a distintos personajes y nos lleva a adivinar cómo se siente cada uno ante la misma situación, según sus vivencias y personalidad:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Cash y Ben entran en la casa y ven en el suelo el cuerpo del indio que ha matado Rachel. El trombón en tono menor acompaña sus miradas de compasión hacia su hermana (1). -Rachel sale empapada en lágrimas. Ha asesinado su parte india, si es que alguna vez la tuvo. Las cuerdas en tono menor la empujan hacia afuera con el pesar de una chica inocente llena de dudas (2). -Unos compases (figura diferente) de madera en tono mayor elevan el espíritu de Mattilda, que al fin ha vencido a los salvajes, logrando para su hija la sangre blanca (3). -El oboe, y el cuerpo de su madre, hacen reflexionar a Cash sobre la importancia de aceptar a su hermana dentro de la familia (4). -Los cuatro hermanos se reúnen fuera y miran al cielo, cruzado por una bandada de pájaros al son de flautas y flautines (5). -Al fin son libres, de dudas y amenazas, y son una familia, de sangre blanca. La orquesta con el tema principal se acompaña del sonido del volar de las aves (la libertad) (6). 		
		
		

SILENCIO

<p>Celos</p> <p>De los muchos temas que se tocan durante la comida de los Zachary con los Rawlin aparece el de los celos que siente Ben hacia cualquier pretendiente de Rachel. Ya se empieza a ver la extraña relación entre los hermanos.</p>	
<p>Raza</p> <p>Tres indios se han apostado toda la noche delante de la casa de los Zachary. Por la mañana siguen de la misma postura. Mirando fijamente. Quieren llevarse a Rachel. Según ellos, hermana de Lost Bird.</p>	
<p>El viejo Abey Kelsey, con la soga al cuello, cuenta su versión del caso de Rachel.</p>	

Los indios han dejado un trozo de su biblia Kiowa en casa de los Zachary, en el que se desvela toda la verdad sobre Rachel.	
Cash no quiere convivir con una india en casa y abandona a la familia. Se va a casa de los Rawlin con Georgia.	
Ambos	
Ben quiere que Cash se lleve el ganado a Wichita para evitar que los indios lo roben. Charlie avisa a su padre de que ha visto a los indios. Charlie viene a cortejar a Rachel. Ben quiere que vuelva a casa, pero Rachel le incita a que le dé un beso delante de todos para darle celos.	

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

Interrupciones:	No significativo.
Volumen:	Tendencia al <i>f</i>

RUIDO

Los sonidos de la naturaleza transmiten el carácter salvaje e indómito del paisaje.	
---	--

ANÁLISIS

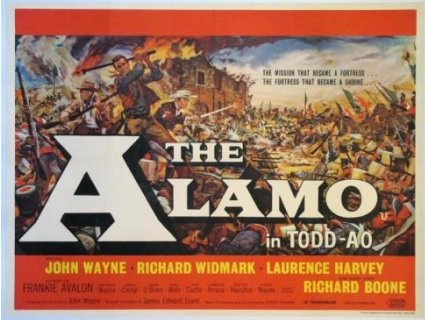
Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.12-01.55 (103)	Épico	The unforgiven: Créditos iniciales.	I	O	<i>Tutti, fortissimo.</i>
01.55-03.25 (90)	Alegre	Rachel: presentación de Rachel. The Unforgiven: Qui-Pago llama su atención.	I	O	
03.25-03.37 (12)	Alegre	Silencio			
03.37-04.53 (76)	Alegre	Qui-pago: Rachel coge a su caballo Qui-Pago y sale galopando.	I	O	
04.53-08.45 (232)	Tensión Misterio	The stranger: primera aparición de Abey Kelsey.	I	O	Campana cuando Abey Kelsey saca el sable.
08.45-10.50 (125)	Alegre	Silencio: Andy Cash llegan con los caballos.			
10.50-11.30 (40)	Alegre	The Zachary brothers: Ben regresa de Wichita.	I	O	Orquesta.
11.30-12.00 (30)	Comedia	Silencio: charla de hermanos.			
12.00-13.35 (95)	Tensión	Johnny Portugal: a Cash no le gusta que Ben haya contratado un indio.	I	O	Melodía de aire español.
13.35-13.54 (19)	Alegre	The unforgiven: Rachel se tira al río a abrazar a Ben.	I	O	Incremento de la velocidad y volumen cuando Rachel se tira

					al río a por Ben.
13.54-15.51 (117)	Alegre	Silencio: Ben trae un piano.			
15.51-16.17 (26)	Alegre	Fantasia en Do menor: Mattilda toca el piano.	D	P	Piano.
16.17-16.37 (20)	Alegre	Silencio.			
16.37-17.40 (63)	Alegre	Fantasia K 397, Do Menor: Mattilda vuelve a tocar.	D	P	Piano.
17.40-18.50 (70)	Comedia Tensión	Georgia and the stranger: Georgia Rawlins se esconde para cambiarse de vestido. Aparece Abey Kelsey.	I	O	
18.50-19.05 (15)		Silencio			
19.05-19.20 (15)	Comedia	Down in the valley: Georgia y su madre en la comida en casa de los Zachary.	D	P	Voz.
19.20-23.15 (235)	Comedia	Silencio: Georgia está desesperada por casarse. Charlie Rawlins quiere cortejar a Rachel. A Ben no le gusta la idea.			
23.15-23.57 (42)	Comedia	Georgia's proposal: Georgia quiere casarse sea como sea.	I	O	
23.57-25.00 (63)	Tensión	Silencio: Ben pregunta por el viejo que anda entre los matojos.			
25.00-25.34 (34)	Anemp.	Turkey in the straw: Ben no se ha quedado tranquilo mientras el resto del mundo ignora el peligro	D	P	Piano, arpa de boca, armónica.
25.34-27.00 (86)	Tensión	Silencio: Ben sale a buscar al viejo.			
27.00-27.10 (10)	Anemp.	Batte hymn of the Republic: Ben encuentra al viejo entre las nubes de arena.	D	P	Voz.
27.10-27.55 (45)	Tensión	Track down: Abey sigue su camino mientras los Zachary le buscan	I	O	Orquesta. La gran tormenta de arena se funde con la música.
27.55-28.15 (20)	Tensión	Silencio			
28.15-29.56 (101)	Tensión Acción	Track down: Cash mata al caballo pero el viejo escapa.	I	O	
29.56-30.45 (49)	Misterio	Silencio: el viejo ahora vaga solo sin caballo.			
30.45-33.16 (151)	Alegre	Bronco quadrille: rodeo.	I	O	Destaca la velocidad y brillantez de las cuerdas, y su cercanía a la americana.
33.16-33.55 (39)		Silencio: Johnny dice que él es capaz montar el caballo que nadie puede.			
33.55-36.48 (125)	Travieso	Johnny's breaks a horse/Johnny's flirtation: Johnny se gana la atención de Rachel	I	O	Aire español.
36.00-37.50 (110)	Tensión	Ben's jealousy: Ben se pone celoso.	I	O	La entrada de la orquesta transmite furia. La guitarra posterior, tranquilidad tras la pelea.

37.50-38.48 (58)		Silencio			
38.48-41.10 (142)	Romántico	Rachel and Ben: Ben lleva a Rachel de vuelta a casa.	I	O	
41.10-45.07 (237)	Tensión	Silencio: tres indios se han apostado delante de la casa de los Zachary.			
45.07-47.28 (141)	Tensión	Lost Bird: Ben habla con los indios en son de paz. Lost Bird dice que tienen a su hermana.	I	O	Flauta, arpa. Los acordes del tema principal nos revelan que está hablando de Rachel.
47.28-47.35 (7)	Tensión	Silencio			
47.35-48.05 (30)	Tensión	Lost Bird: Ben le dice a la familia que venían a comprar a Rachel.	I	O	
48.05-48.37 (32)	Tensión	Silencio: vuelve uno de los indios.			
48.37-49.36 (59)	Tensión	The spear: Lost Bird clava una lanza en la puerta de los Zachary.	I	O	Orquesta. <i>Fortissimo</i> .
49.36-56.59 (443)	Comedia	Silencio: Ben quiere que Cash se lleve el ganado a Wichita para evitar que los indios lo roben. Charlie viene a cortejar a Rachel.			
56.59-58.11 (72)	Tensión	Charlie's courtin: Rachel y Charlie se besan. Ben se pone muy celoso.	I	O	El violonchelo transmite los sentimientos de Ben.
58.11-58.59 (48)	Tensión	Silencio			
58.59-59.17 (18)	Tensión	Charlie's courtin: Rachel se va a casar con Charlie.	I	O	
59.17-1.00.19 (62)	Acción	Charlie's death: los indios matan a Charlie.	I	O	
1.00.19-1.01.05 (46)	Triste	Silencio: funeral de Charlie.			
1.01.05-1.02.30 (85)	Triste	Charlie's funeral	I	O	Tema triste a base de cuerdas y viento madera.
1.02.30-1.03.47 (77)	Tensión	Silencio: Ben reúne a los hombres para buscar la razón de la muerte de Charlie.			
1.03.47-1.05.05 (78)	Tensión	The man nunt	I	O	
1.05.05-1.05.27 (22)		Silencio: encuentran huellas del viejo.			
1.05.27-1.05.47 (20)	Anemp.	Battle hymn of the Republic: Abey canta en la lejanía.	D	P	Voz.
1.05.47-1.06.25 (38)		Silencio: Johnny sale a buscar a Abey.			
1.06.25-1.09.06 (161)	Tensión	Johnny and the stranger: Johnny persigue a Abey.	I	O	Orquesta.
1.09.06-1.09.28 (22)	Tensión	Silencio: llegan con el prisionero			
1.09.28-1.11.31 (123)	Tensión	The hanging: traen a Abey como prisionero y lo cuelgan.	I	O	Campana.
1.11.31-1.16.20 (289)	Tensión Misterio	Silencio: Abey desvela todo lo que sabe de Rachel.			
1.16.20-1.17.30 (70)	Tensión	The hanging: ahorcan a Abey.	I	O	Campana.
1.17.30-1.18.18 (48)	Tensión	Silencio: los Zachary se sienten ofendidos			

1.18.18-1.18.58 (40)	Tensión	Zchary's depart: el pueblo les condena.	I	O	
1.18.58-1.22.35 (217)	Tensión	Silencio: los indios han dejado una nota en casa de los Zachary.			
1.22.35-1.25.29 (174)		The scroll: Mattilda lo confiesa todo. Rachel descubre que es una kiowa.	I	O	El trémolo de cuerdas casi continuo no deja descansar la escena, que transmite una tensión continua. Pequeño motivo indio para Rachel. Será la única vez que le acompañe este tipo de música.
1.25.29-1.29.10 (221)	Tensión	Silencio: Cash no quiere convivir con una india en casa y se va.			
1.29.10-1.30.00 (50)	Tensión	Kiowa's return: los indios llegan a casa de los Zachary.	I	O	
1.30.00-1.31.19 (79)		Silencio: Rachel se quiere ir con los indios. Ben ordena matar a uno de ellos.			
1.31.19-1.32.49 (90)	Tensión	Kiowa's return II: Ben haría cualquier cosa para que Rachel se quede con ellos.	I	O	Orquesta
1.32.49-1.37.40 (291)	Tensión	Silencio: los indios se preparan para el ataque. Los Zachary para defenderse. Los indios se retiran.			
1.37.40-1.39.55 (135)	Anemp.	Fantasia K 475, Do Mayor/Magic medicine: duelo musical entre los indios y los Zachary.	D	P	Piano. Flauta, percusión.
1.39.55-1.41.05 (70)	Acción	Silencio: los indios atacan de nuevo.			
1.41.05-1.42.10 (65)	Acción	Kiowa's return: los Zachary se han quedado sin munición. Los indios se retiran.	I	O	Orquesta.
1.42.10-1.46.29 (259)	Tensión	Silencio: Cash escucha tiros mientras está con Georgia en el granero. Mattilda está herida.			
1.46.29-1.47.30 (61)	Romántico	Ben proposes: Ben le pide matrimonio a Rachel.	I	O	La flauta siempre acompaña la esperanza e inocencia de Rachel.
1.47.30-1.50.34 (184)	Tensión	Silencio: muerte de Mattilda. Los indios entran en la casa.			
1.50.34-1.53.25 (171)	Tensión Acción	Burning house: incendian la casa para espantar al ganado y a los indios. Ben besa a Rachel. Cash llega para ayudar a sus hermanos.	I	O	Orquesta.
1.53.25-1.54.03 (38)	Tensión	Silencio: Rachel mata a un indio.			
1.54.03-1.56.15 (132)	Libertad	End title: Los cuatro hermanos han conseguido salvarse. Son libres. Créditos finales.	I	O	Repetición con variaciones para transmitir los sentimientos de cada personaje.

EL ÁLAMO (THE ALAMO, 1960)

<p>SINOPSIS:</p> <p>1936, Texas. Un grupo de texanos en lucha por la independencia del Estado-entre los que se encuentran Davy Crockett y Jim Bowie-, ha sido sitiado en El Álamo por las tropas mexicanas del general Santa Ana.</p>	
--	--

FICHA TÉCNICA

Director:	John Wayne	
Productora:	Batjac Productions	
Distribuidora:	United Artist	
Productor:	John Wayne Michael Wayne James Edward Grant	
Guion:	James Edward Grant	
Fotografía:	William H. Clothier	
Dirección de arte:	Alfred Ybarra	
Vestuario:	Ron Talsky	
Sonido:	Jack Solomon	
Efectos especiales:	Lee Zabitz	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista	Paul Francis Webster	
-Editor:	Robert Tracy	
-Orquestación:	Manuel Emanuel Jimmie Haskell George Parrish Hebert Taylor	
-Músicos	Laurindo Almeida (guitarra)	
-Coros	Jester Hairston	
-Cantante	Frankie Avalon y Chill Wills ("Here's to the Ladies")	
Reparto:	John Wayne Richard Widmark Laurence Harvey Frankie Avalon Patrick Wayne Linda Cristal Joan O'Brien Chill Wills Joseph Calleia Ken Curtis Carlos Arruza Jester Hairston Veda Ann Borg John Dierkes Denver Pyle Aissa Wayne	Davy Crockett Jim Bowie William Travis Smitty Jame Butles Bonham Flaca Mrs. Sue Dickinson Beekeeper Juan Seguin Almeron Dickinson Teniente Reves Jethro Blind Nell Robertson Jocko Robertson Thimblering Lisa Dickinson

	Hank Worden William Henry Bill Daniel Wesley Lau Chuck Robertson Guinn Williams Olive Carey Ruben Padilla Rochard Boone	Parson Dr. Sutherland Coronel Nell Emil Sande Tennessean Teniente 'Irish' Finn Mrs. Dennison General Santa Ana General Sam Houston
--	---	--

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
<i>El Álamo</i> 192.19min 11.539sg	37.13% 71.24min 4.284sg	62.87% 120.55m. 7.255sg	9.97% 12.03min 723sg	-	90.03% 108.52m. 6.532sg	1.86% 2.15min 135sg	0.91% 0.66min 66sg
1º tercio 61.20min 3.659sg	42.28%	57.72%	16.48%	-	83.52%	5.59%	-
2º tercio 66.05min 4.005sg	48.41%	51.59%	6.02%	-	93.80%	0.82%	-
3º tercio 64.35min 3.875sg	20.60%	79.40%	8.03%	-	91.97%	-	2.14%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (97.42%)		Música preexistente (2.48%)
-The ballad of the Alamo -The green leaves of summer -Tennessee babe -Here´s to the ladies -Houston´s arrival -Houston depart -Houston and Travis -Bowie and Jethro -Bowie´s men arrive -Meeting in the mission -The Seguins -Adiós Juan -Sue Dickinson -Smmity and the pearson -Crockett´s arrival	-To the cantina -Plan for the Republic -Emil and Flaca -Emisl´s demands -Mr. Tall American -Emil thugs -Davey and Jim -Flaca´s secret -Powder cache -Old buck, young doe -Santa Ana´s troops -Bowie blows up -The letter -Crockett y Flaca -24 tennesseans -Lancers arrive at Bejar -The ultimatum -Short cut war -Over the Wall -You are wrong	-Bowie stays -Texas cattle -Dark night -Profund sympathy -Flag raising -Food poisoning -The cattle raid -The wait -Morning shot/Cattle stampede -The long horns -Evacuated no combatants -The pearson´s death -Mexican wanded -Banthamm arrive -Decision to stay -Closet the gate -Smmity´s mission I Believe -Marching field drums -The challenge/Final assault
		-Degüello -Of the eyes of Texas -La Adelita -Happy brithday -Flamenco

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (9.97%)	Música incidental (90.03%)	
Tennessee babe Here's to the ladies Deguello La Adelita Flag ceremony	-The ballad of The Alamo -The green leaves of summer -Tennessee babe -Here's to the ladies -Houston's arrival -Houston depart -Houston and Travis -Bowie and Jethro -Bowie's men arrive -Meeting in the mission -The Seguins -Adiós Juan -Sue Dickinson -Smmity and the pearson -Crockket's arrival -To the cantina -Plan for the Republic -Emil and Flaca -Emisl's demands -Mr. Tall American -Emil thugs -Davey and Jim -Flaca's secret -Powder cache -Old buck, young doe -Santa Ana's troops -Bowie blows up -The letter	-Crockett y Flaca -24 tennesseans -Lancers arrive at Bejar -The ultimatum -Short cut war -Over the Wall -You are wrong -Bowie stays -Texas cattle -Dark night -Profund sympathy -Flag raising -Food poisoning -The cattle raid -The wait -Morning shot/Cattle stampede -The long horns -Evacuated no combatants -The pearson's death -Mexican wanded -Banthamm arrive -Decision to stay -Closet the gate -Smmity's mission I Believe -Marching field drums -The challenge/Final assault -Tennessee babe

TEMAS Y MOTIVOS

The ballad of The Alamo

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	02.28-03.09	Épico	Introducción	I	Cuerdas	<i>mp</i>
2	03.09-04.13	Épico	Houston's Arirval: llegada del Coronel Houston.	I	Acordeón Trompeta	<i>f</i>
3	09.18-09.42	Épico	Houston Depart: Houston se va.	I	Acordeón Trompeta	<i>f</i>
4	13.34-14.00	Épico	Bowie's Men Arrive: llegan Bowie y sus hombres.	I	Orquesta	<i>f</i>
6	35.02-37.25	Épico	Discurso de Crockett a Travis: "Independencia. Me gusta el sonido de esa palabra (...) Hay palabras que conmueven de tal modo que aceleran el corazón. Independencia es una de ellas".	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
7	1.23.00-1.23.46	Épico	Discurso de Crockett a Flaca bajo un álamo.	I	Cuerdas Madera	<i>p</i>
8	1.47.26	Épico	Regreso tras el primer ataque.	I	Orquesta	<i>mp</i>

9	1.53.26	Épico	Travis se disculpa ante Crockett	I		<i>p</i>
11	1.57.14-1.58.45	Épico	Bowie decide quedarse.	I	Orquesta	<i>p</i>
12	2.01.00	Épico	Llega la patrulla de exploración	I	Orquesta	<i>mp</i>
13	2.14.00	Épico	La comida se está acabando.	I	Orquesta	<i>p</i>
14	2.20.50	Épico	Robo de ganado mexicano.	I	Orquesta	<i>mp</i>
15	2.44.59-2.45.32	Épico	Travis se queda.		Cuerdas Metal	<i>p</i>
16	2.48.35-2.49.24	Épico	Houston recibe el mensaje de El Alamo: "No les podemos ayudar...cuando sus reclutas les expongan quejas y protestas quiero que les hagan saber y un reducido grupo de 185 hombres valerosos..."	I	Cuerdas	<i>p</i>
17	3.04.00-3.04.50	Épico	Los mexicanos entran en El Alamo. Muerte de Travis.	I	Orquesta	<i>f</i>
18	3.11.33-3.12.40	Épico	Final: Sue Dickinson y su hija se reúnen con Smitty. Únicos supervivientes.		Orquesta Coro femenino Coro masculino	<i>f</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	07.50-08.32	Épico	Houston and Travis	I	Madera	<i>p</i>
I I	24.06-24.39	Épico	Smitty and the parson: Smitty y el pastor ven San Antonio desde lo alto de una colina.	I	Orquesta	<i>p</i>
I I I	25.37-26.33	Épico	Crockett's arrival: llega Crockett con sus hombres.	I	Orquesta	<i>f</i>
I V	35.02-37.25	Patriótico	Plan for the Republic: Discurso de Crockett: "Independencia, por ejemplo. El pronunciarla nos llena de emoción".	I	Cuerdas Madera	<i>pp</i>
V	1.11.06-1.12.02	Patriótico	Bowie blows up: Travis no se arrepiente de lo que ha dicho	I	Metal, madera	<i>p</i>
V I	1.18.02-1.24.28	Patriótico	Crockett y Flaca: discurso de Crockett.	I	Cuerdas, metal, madera.	<i>p</i>
V I I	1.43.38-1.47.25	Tensión	Over the wall: consiguen volver al fuerte tras atacar a los mexicanos.	I	Corneta	<i>p</i>
V I I I	1.52.01-1.53.40	Épico	Travis's Plan: Travis expone su plan a Crockett.	I	Cuerdas Metal	
I X	1.58.45-2.01.33	Tensión	Texas cattle: consiguen llegar al fuerte tras una maniobra de vigilancia.	I	Orquesta	<i>p</i>
X	2.13.58-2.14.48	Tensión	Food Poisoning: la comida está corrompida.	I	Orquesta	<i>p</i>
X I	2.20.04-2.22.22	Tensión Acción	Mornign shot / Cattle stampede: entran con el ganado robado en el fuerte.	I	Orquesta	<i>f</i>
X I	2.34.05-2.36.13	Tensión	First sssault: se defienden	I	Orquesta	<i>f</i>

I		Acción	del ataque mexicano.			
X I I I	2.43.25-2.45.30	Épico Patriótico	Decisión to stay: Bowie se queda	I	Orquesta	<i>f</i>
X I V	2.46.39-2.49.24	Épico Heroico	Smitty's mission: Huston lee el mensaje que ha traído Smitty.	I	Cuerdas	<i>mp</i>

Fotogramas



The green leaves of summer

	Minuto	Tono	EDescripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.21-02.28	Melanc.	Créditos iniciales.	I	Coro	<i>p</i>
2	35.02-37.25	Melanc.	Crockett habla con Travis sobre la independencia de Texas.	I	Cuerdas	<i>p</i>
3	2.27.43-2.30.33 2.32.08-2.33.00	Triste Melanc.	Las mujeres y los niños abandonan el fuerte.	I	Acordeón Cuerdas	<i>p</i>
4	2.40.19-2.41.12	Triste Melanc.	Mexican wounded: los texanos observan a los mexicanos recoger sus cadáveres.	I	Acordeón Guitarra Madera	<i>p</i>
5	2.49.38-2.52.01	Melanc.	Sue Dickinson y los niños se esconden. Todos esperan su destino.	I	Coro femenino Corno masculino	<i>p</i>
6	2.53.42-2.56.03	Melanc.	Noche antes del ataque. Conversación sobre la vida y la muerte.	I	Guitarra	

Temas en los que aparece insertado

I	35.02-37.25	Melanc.	Plan for the Republic: discurso de Crockett: "La misma emoción que siente un padre cuando ve a su hijo dar los primeros pasos".	I	Cuerdas Madera	<i>pp</i>
I I	1.18.02-1.24.28	Melanc. Romántico	Crockett and Flaca: declaración de amor.	I	Cuerdas Madera Piano.	<i>p</i>
I I I I	2.27.43-2.30.33 2.32.08-2.33.00	Triste Melanc.	Exodus: mujeres y niños abandonan el fuerte.	I	Acordeón Cuerdas	<i>p</i>
I V	2.37.52-2.40.19	Triste	The parson's death: muerte del pastor.	I	Acordeón Cuerdas Madera	<i>p</i>

Fotogramas



Here's to the ladies

	Mínuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
	27.14-27.33	Alegría	To the cantina	I	Orquesta	<i>p</i>
1	28.00-32.53	Alegría	Beepkeeper canta en la cantina mientras todos se divierten.	D	Guitarra Voz	<i>p</i>
2	1.13.51-1.15.01	Alegría	Los de Tennessee bebiendo.	I	Guitarra	<i>p</i>
3	1.24.28-1.26.56	Heroísmo	24 Tennesseans: Crockett y sus hombres se unen a la lucha.	I	Orquesta Acordeón	<i>p</i>
4	2.07.10-2.08.05	Alegría	Smitty canta en el cumpleaños de Lisa.	D	Acordeón Violón Trompeta Voz	<i>p</i>

Fotogramas



Tennessee babe

	Mínuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	2.05.48-2.06.44	Amor.	Cumpleaños de Lisa. Cantan sus padres.	D	Voz	<i>p</i>
2	2.27.43-2.30.33	Amor	Exodus: Susan se queda en el fuerte. No abandona a su marido.	I	Cuerdas	<i>p</i>
3	3.09.45-3.11.33	Épico Heroico	La señora Dickinson y su hija salen de El Álamo como únicas supervivientes.	I	Coro femenino	<i>p</i>

Fotogramas



The eyes of Texas

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	07.50-08.32	Patriótico	Houston Travis hablan sobre Texas.	I	Madera	<i>p</i>
2	15.45-16.46	Patriótico	El general Travis se defiende de las acusaciones de Bowie.	I	Metal	<i>p</i>
3	1.11.16-1.12.12	Patriótico	Bowie se enfada con Travis por querer engañar a sus hombres.	I	Orquesta	<i>p</i>

Temas en los que aparece insertado

I	07.50-08.32	Patriótico	Houston and Travis: cuando hablan sobre Texas.	I	Madera	<i>p</i>
I I	15.45-16.46	Patriótico Tensión	Meeting in the misión: Travis defiende su plan ante Bowie.	I	Orquesta	<i>p</i>
I I I	1.28.50-1.31.22	Patriótico	Lancers arrive at Bexar: todos se preparan para la defensa.	I	Orquesta	<i>f</i>
I V	2.59.59-3.09.13	Patriótico Heroico	Final assault: heroísmo y muerte por la patria: muerte de Bowie, última acción de Crockett...	I	Metal	<i>f</i>

Fotogramas



Degüello

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I/D	Instrumentación	Din.
1	00.21-02.28	Melanc.	Créditos iniciales.	I	Corneta	<i>p</i>
2	19.31-20.27	Pesimismo	Los Seguin avisan a Travis de que los de Santa Ana están cerca.	I		<i>p</i>
3	1.15.01-1.15.46	Triste	Flaca lee la carta que le hizo escribir Crockett como si fuera Santa Ana.	I		<i>p</i>
4	2.24.36-2.27.43	Tensión	Santa Ana da otro ultimátum: tienen una hora para evacuar a los no combatientes.	D	Cornetas Percusión	<i>mp</i>

5	3.09.13-3.09.45	Triste	Smitty returns: Smitty ve lo que ha ocurrido. Lamento por la muerte de los texanos.	I	Corneta	<i>p</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	15.45-16.46	Triste Tensión	Meeting in the Mission: Bowie no está de acuerdo con Travis: "Santa Ana tiene un ejército de 7.000 hombres".	I	Corneta	<i>p</i>
I I	19.31-20.27	Triste Tensión	Adiós Juan: Travis, en el fondo, duda.	I	Corneta	<i>p</i>
I I I I	1.32.56-1.34.14	Triste Tensión	The ultimátum: el peligro está cada vez más cerca.	I	Orquesta	<i>f</i>
I V	2.20.04-2.22.22	Tensión	Evacuated no combatants: nuevo ultimátum de los mexicanos.	I	Corneta	<i>p</i>
V	2.53.42-2.56.03	Triste	I believe: los texanos esperan su destino.	I	Corneta Arpa Guitarra	<i>pp</i>
V I	2.59.59-3.09.13	Tensión Acción	The charge / Final assault: los mexicanos toman el fuerte.	D/I	Orquesta	<i>f</i>






Fotogramas



ÉNFASIS EMOCIONAL

Un solo de corneta acompaña el plano de la bandera de la constitución de 1824. En 1835 se convocó una convención para decidir si se luchaba por la independencia de Texas o por la defensa de la constitución de 1824 que había abolido Santa Ana, cambiándola por la de 1835, que acababa con todos los derechos propios de Texas. Houston convenció a los suyos de luchar por la segunda causa, para garantizarse las simpatías de los liberales simpatizantes de Texas. Así, la bandera con la fecha de 1824, ondeó en el Álamo.



<p>Plano de San Antonio de Bexar. Sube el volumen. Las cuerdas tocan los acordes de “The ballad of the Alamo”.</p>		
<p>Crockett y Bowie, con sus hombres, cruzan la puerta del fuerte. La música alegre se sustituye por la tonalidad menor y unas campanas que anuncian la muerte cercana.</p>		
<p>Travis explica la estrategia: “y exactamente en medio está: El Álamo”. Clava la espada. Entra la música.</p>		
<p>Amanece. Los texanos esperan preparados tras los muros del improvisado fuerte. Llegan los de Santa Ana. El ejército es enorme. Tambores, cornetas, “Degüello”... no hay piedad. Se hace el silencio. Los texanos saben que van a morir. Este es, sin duda, uno de los momentos de tensión, angustia y terror mejor conseguidos de la historia del cine.</p>		
<p>Un coro femenino cantando “Tennessee babe” acompaña la salida de la señora Dickinson y su hija del fuerte. Luego sonará “The ballad of The Alamo” con la orquesta entera, acabando por dar a la escena una emoción especialmente patriótica y heroica, que glorifica a los combatientes y a los dos supervivientes.</p>		

MICKEY-MOUSING

No significativo.

ÉNFASIS EN LA CÁMARA

Crockett y Flaca ante un álamo: “Mira que árbol tan hermoso. Seguramente ya se alzaba aquí majestuoso mucho antes de que el hombre pisara estos lugares. Adán y Eva debieron conocerse bajo un árbol semejante”. “The green leaves of summer” acompaña un movimiento ascendente de la cámara, enfocando toda la grandeza del árbol.









ÉNFASIS EN LA EDICIÓN


No significativo.

SILENCIO

Tensión y discursos

Discurso de Travis a Dickinson sobre la moral de los hombres. La escena fue eliminada, quizás por la densidad del discurso, no comprensible para todos los espectadores.		
Es un silencio largo en el que destaca de nuevo la insistencia de Travis en engañar a los hombres sobre la situación. Quiere mentirles sobre el ejército de Fenning en Goliat. Decir que son 1000 o 2000 hombres en lugar de 500: “Deja que se conozca toda la verdad sobre Santa Ana y antes del amanecer no nos quedará sin un solo hombre”. Bowie se enfada.		
Ultimátum de Santa Ana: “Si la presente orden nos e cumple en el acto, el general se verá obligado a asaltar la misión: no se dará cuartel”.		
Discurso de la mujer de la ciega Nel Robinson, esposa de Jocko: “Mi marido no se marchará de aquí. Es tan hombre como cualquiera de vosotros (...) Nunca tuvo mujer alguna un marido mejor que el mío”.		
Antes del primer ataque. Incluye dos llamadas de corneta de los mexicanos.		
Espera la mañana del ataque final.		

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

Interrupciones:	<p>-Discurso de Houston tras leer el mensaje de Smmity. El tema “The green leaves of summer” se interrumpe a la frase: “Confío en qué lo recuerden. Confío en qué Texas lo recuerde”.</p> <p>-Los mexicanos tocan a Deguello. Paran. Tras unos segundos, Santa Ana da la orden de atacar´.</p> 
Volumen:	No significativo.

RUIDO

No significativo.

ANÁLISIS

Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
--------	------	--------------------------	-----	-----	---------------

00.21-02.28 (127)	Melanc.	Créditos iniciales: Degüello y The green leaves of summer.	I	O	Corneta, guitarra, acordeón.
02.28-03.09 (41)	Épico	Introduction: “En el año de nuestro Señor, 1936, Texas, que ha conocido muchas banderas, se encontraba bajo el dominio de México. Aunque su población estaba compuesta de colonos de lejanos países y de todo Estados Unidos, todos eran ciudadanos mexicanos” “Soportar la opresión o revelarse”	I	O	
03.09-03.36 (27)	Épico	Huston’s arrival: llega Huston.	I	O	“The ballad of The Alamo”: comienza la historia. Ritmo de galope
0.3.36-03.53 (17)	Épico	Silencio: Anuncio de la llegada del capitán Huston	I	O	
03.53-04.13 (20)	Épico	Huston’s arrival: llegada de Houston.	I	O	
04.13-07.50 (217)	Épico	Silencio: plan para reunir el ejército de Texas.			
07.50-08.32 (42)	Épico	Huston and Travis: conversación sobre la situación.	I	O	
08.32-09.18 (46)	Tranquilo	Silencio: Huston y Jethro.			Jethro está interpretado por Jester Hairston, quien en esta ocasión no pone los coros.
09.18-09.42 (24)	Épico	Huston depart: Huston se va.	I	O	
09.42-10.57 (75)		Silencio: Jim Bowie			
10.57-12.13 (76)	Tranquilo	Bowie and Jethro: Bowie y su criado negro.	I	O	Escena eliminada.
12.13-13.15 (62)	Tensión	Silencio: Bowie se entera de que Travis ha sido puesto al mando.			Escena eliminada.
13.15-14.00 (45)	Épico	Bowie’s men arrive: Bowie y sus hombres llegan al fuerte.	I	O	Orquesta.
14.00-14.08 (8)		Silencio: entrada en el fuerte.			
14.08-14.46 (38)	Solemne	Flag ceremony: ceremonia de la bandera de la constitución de 1824.	I	O	Corneta.
14.46-15.45 (59)		Silencio: Bowie llega a El Álamo.			
15.45-16.46 (61)	Tensión	Meeting in the mission: discusión entre Travis y Bowie.	I	O	La percusión junto al primer plano de Bowie transmiten su total desacuerdo.
16.46-17.57 (71)	Tensión	The Seguins: Juan Seguin y los suyos llegan con un mensaje.	I	O	
17.57-19.31 (94)	Tensión	Silencio: Travis no cree a los Seguin. Bowie sí.			
19.31-20.27 (56)	Tensión	Adiós Juan: Juan Seguin se va sin que Travis le crea.	I	O	
20.27-23.44 (197)	Tensión	Silencio: Travis y Dickinson. Discurso sobre la moral humana.			Escena eliminada.
23.44-24.06	Romántico	Sue Dickinson: la mujer de	I	O	Escena eliminada, de

(22)		Dickinson les trae algo de comer.			forma que se omite el único tema propio de Sue Dickinson.
24.06-24.39 (33)	Épico	Smitty and the parson: contemplan San Antonio dese lo alto.	I	O	
24.39-25.37 (58)		Silencio.			
25.37-26.33 (56)	Épico	Crockett's arrival: llega Crockett con sus hombres.	I	O	El suya es el tema más animado. El final del tema corresponde a los acordes de "The ballad of The Alamo" correspondientes a la frase: "and the men came from Texas, and the old Tennessee".
26.33-27.14 (41)		Silencio			
27.14-27.33 (19)	Alegre	To the cantina: los hombres de Crockett deciden ir a la cantina.	I	O	
27.33-27.45 (8)	Alegre	Adelita: Entran en la cantina.	D	O	Acordeón, guitarra, violín.
27.45-28.00 (15)	Alegre	Silencio: en la cantina			
28.00-30.55 (175)	Alegre	Here's to the ladies: en la cantina.	D	O	Acordeón, guitarra, violín, trompeta, voz.
30.55-32.53 (118)	Alegre	La Adelita: en la cantina.	D	P	Acordeón, guitarra, violín, trompeta.
32.53-35.02 (125)	Alegre	Silencio: Duelo de plumas			
35.02-37.25 (143)	Patriótico	Plan for the Republic: discurso sobre la libertad.	I	O	La música, muy suave, no distrae del discurso, sino que lo complementa. Tiomkin analizaba el timbre de voz de los actores para componer sus temas.
37.25-37.32 (7)		Silencio			
37.32-38.19 (47)	Alegre	Flamenco dance: en la cantina.	D	O	Guitarra.
38.19-38.29 (10)		Silencio			
38.29-40.53 (144)	Comedia Tensión	Emil and Flaca	I	O	
40.53-42.49 (116)	Comedia	Silencio: Crockett, el chico y Emil.			
42.49-45.25 (156)	Tensión Romántico	Emil demand: Emil quiere casarse con Flaca, pero ella no quiere.	I	O	
45.25-47.31 (126)	Romántico	Mr. Tall American: Crockett y Flaca.	I	O	Cuerdas.
47.31-48.35 (64)	Tensión Acción	Emil Thugs: los hombres de Emil atacan a Crockett.	I	O	
48.35-50.06 (91)		Silencio: Bowie y Crockett van a la cantina.			
50.06-52.25 (139)	Melanc.	Davey and Jim: Bowie cuenta su pasado, cuando era feliz.	I	O	


52.25-54.11 (106)		Silencio: Flaca y Crockett			
54.11-54.40 (29)	Tensión	Flaca's secret: Flaca desvela donde está escondida la pólvora.			
54.40-55.44 (64)	Tensión	Powder cache: buscan la pólvora en la iglesia.	I	O	
55.44-56.49 (65)	Tensión	Silencio: entran en la iglesia y encuentran la pólvora.			
56.49-57.36 (47)	Tensión	Powder cache: Emil los descubre.	I	O	Escena eliminada.
57.36-1.00.11 (155)	Romántico	Silencio: Salen de la iglesia. Crockett y Flaca.			Escena eliminada.
1.00.11-1.01.20 (69)	Romántico	Crockett and Flaca: Crockett le dice a Flaca que ha matado a Emil.	I	O	Escena eliminada.
1.01.20-1.02.36 (76)	Tensión	Santa Anna's troops: llegada y formación de las tropas de Santa Ana.	I	O	Orquesta.
1.02.36-1.04.05 (89)	Romántico	The Litter: Crockett pide a Flaca que le escriba una carta en español.	I	O	Los acordes de "The green leaves of summer" hablan del último amor, de los buenos tiempos que quedarán atrás, para el recuerdo.
1.04.05-1.11.06 (421)	Tensión	Silencio: Crockett, Bowie y Travis discuten sobre que decirles a los voluntarios sobre el ejército de Santa Ana.			Contiene una escena eliminada.
1.11.06-1.12.02 (56)	Tensión	Bowie blows up: Bowie se va enfadado. "¡Todos mis hombres son voluntarios y están aquí porque quieren, pero nada les impediría dejarlo todo y largarse!".	I	O	
1.12.02-1.13.51 (109)	Tensión	Silencio			
1.13.51-1.15.01 (70)	Alegre	Here's to the ladies: los de Tennessee bebiendo.	I	O	Acordeón, trompeta.
1.15.01-1.15.46 (45)	Triste	The letter: Flaca lee la carta que escribió para Crockett.	I	O	Corneta. "Degüello".
1.15.46-1.18.02 (136)	Triste	Silencio: Crockett confiesa que fue él quien escribió la carta. Deciden pelear.			
1.18.02-1.24.28 (386)	Romántico Melanc.	Crockett and Flaca: discurso de Crockett. Declaración de amor. Flaca debe irse.	I	O	El violonchelo habla de amor, pero un amor melancólico, que nunca podrá ser. Contiene una escena eliminada.
1.24.28-1.26.56 (148)	Alegre Patriótico	24 Tennesseans: Los de Tennessee se unen a las tropas.	I	O	
1.26.56-1.28.50 (114)	Alegre	Silencio: bienvenida de Travis a los de Tennessee.			
1.28.50-1.31.22 (152)	Tensión	Lancers arrive at Bexar: Se acercan los mexicanos.	I	O	
1.31.22-1.32.15 (53)	Tensión	Silencio: ultimátum de Santa Ana.			
1.32.15-1.32.37 (22)	Tensión	The ultimatum	I	O	Corneta, percusión.

1.32.37-1.32.56 (19)	Tensión	Silencio: Santa Ana es un “asqueroso mequetrefe”, pero “sabe cómo empezar una guerra”			
1.32.56-1.34.14 (78)	Tensión	The ultimatum: el ejército se va acercando poco a poco.	I	O	Orquesta.
1.34.14-1.39.49 (335)	Tensión	Silencio: llega el capitán Buttler. Travis le hace quedar como un mentiroso ante Bowie.			
1.39.49-1.40.08 (19)	Tensión Acción	The massing of troops: pequeño escarceo.	I	O	
1.40.08-1.41.32 (84)	Tensión	Silencio: los mexicanos tienen un cañón enorme.			
1.41.32-1.42.30 (58)	Tensión Acción	Short cut war	I	O	
1.42.30-1.43.38 (68)		Silencio: tienen un plan.			
1.43.38-1.47.25 (227)	Tensión Acción	Over the wall: ataque a los mexicanos.	I	O	
1.47.25-1.48.28 (63)	Tensión	Silencio: Bowie y Smitty están heridos. Travis quiere hablar a solas con Bowie			
1.48.28-1.51.02 (154)	Tensión	You’re wrong: Travis amenaza a Bowie.	I	O	
1.51.02-1.52.01 (59)	Tensión	Silencio: Travis cuenta su plan a Crockett.			
1.52.01-1.53.40 (99)	Épico	Travis’s plan: plan de Travis.	I	O	
1.53.40-1.57.14 (214)	Tensión	Silencio: Crockett quiere que Bowie se quede.			
1.57.14-1.58.45 (91)	Patriótico	Bowie stays: Bowie se queda.	I	O	
1.58.45-2.01.33 (168)	Tensión	Texas cattle: patrulla de vigilancia de Travis.	I	O	Escena eliminada.
2.01.33-2.04.22 (169)	Tensión	Silencio: hacer más patrullas es peligroso.			Escena eliminada.
2.04.22-2.04.39 (17)	Alegre	Happy birthday: cumpleaños de Lisa Dickinson.	D	P	Escena eliminada. Voz.
2.04.39-2.05.48 (69)	Alegre	Silencio: regalo de Lisa			Escena eliminada.
2.05.48-2.06.44 (56)	Alegre Melanc.	Tennessee babe: canción de sus padres a Lisa.	D	O	Escena eliminada, de forma que no escuchamos el tema “Tennessee babe” Voz.
2.06.44-2.07.10 (26)	Alegre Melanc.	Silencio			Escena eliminada.
2.07.10-2.08.05 (55)	Alegre	Here’s to the ladies: Smitty se la canta a Lisa, mientras baila con Beepkeeper.	D	O	Voz, guitarra, arpa, acordeón, violón, trompeta.
2.08.05-2.08.56 (51)	Tensión	Silencio: mensaje para Bowie.			
2.08.56-2.11.30 (154)	Triste	Dark night: la mujer de Bowie ha muerto.	I	O	Cuerdas, madera
2.11.30-2.12.10 (40)	Triste	Silencio: Travis le ordena que le diga que ponía en la carta			
2.12.10-2.13.30 (80)	Triste	Profound sympathy: Travis se disculpa con Bowie.	I	O	De nuevo los acordes de “The green leaves of summer” aluden a esos buenos tiempos pasados.

2.13.30-2.13.58 (28)	Solemne	Flag raising: han muerto 32 niños y mujeres.	I	O	Corneta.
2.13.58-2.14.48 (50)	Tensión	Food poisoning: la comida está corrompida.	I	O	
2.14.48-2.15.54 (66)	Anemp.	Flamenco: una bailaora	D	O	Guitarra, voz, palmas.
2.15.54-2.16.30 (36)	Tensión	Silencio			
2.16.30-2.18.22 (112)	Tensión	The cattle raid: roban comida a los mexicanos.	I	O	Orquesta.
2.18.22-2.19.17 (55)	Tensión	Silencio: Smitty lleva un mensaje a Huston.			
2.19.17-2.19.45 (28)	Tensión	The Wait: “ahora no queda más que esperar”	I	O	Orquesta.
2.19.45-2.20.04 (19)	Tensión	Silencio			
2.20.04-2.22.22 (138)	Acción	Morning shot/ Cattle stampede: roban el ganado de los mexicanos.	I	O	Orquesta.
2.22.22-2.23.30 (68)	Tensión	Silencio.			
2.23.30-2.24.14 (44)	Alegre	The long horns: lo han conseguido.	I	O	
2.24.14-2.24.36 (22)	Alegre	Silencio: comen la carne.			
2.24.36-2.27.43 (187)	Tensión	Evacuated no combatants: Deguello. Nuevo ultimátum: una hora para evacuar a mujeres y niños.	I	O	Orquesta.
2.27.43-2.30.33 (170)	Triste	Exodus: Mujeres y niños abandonan el fuerte. Susan Dickinson y su hija se quedan.	I	O	Acordeón, cuerdas. “The green leaves of summer”. “Tennessee babe” cuando la mujer de Dickinson se resiste a abandonar a su familia.
2.30.33-2.32.08 (95)	Triste Heroico	Silencio: discurso de la mujer ciega.			
2.32.08-2.33.00 (52)	Triste	Exodus: despedida de las mujeres y niños.	I	O	Acordeón, guitarra.
2.33.00-2.33.09 (9)	Tensión	Silencio: preparación del fuerte.			
2.33.08-2.33.17 (9)	Tensión	Mexican bugle call 1	D	O	Corneta.
2.33.17-2.33.47 (30)	Tensión	Silencio			
2.33.47-2.33.57 (10)	Tensión	Mexican bugle call 2	D	O	Corneta.
2.33.57-2.34.05 (8)	Tensión	Silencio: ataque inminente.			
2.34.05-2.36.13 (128)	Acción Tensión	First Assault: primera batalla. Mexican bugle call 3: retirada.	I y D	O	Orquesta, corneta.
2.36.13-2.37.52 (99)		Silencio: los texanos han tenido suerte esta vez.			
2.37.52-2.40.19 (147)	Tristeza	The parson's death: Oración de Crockett.	I	O	Escena eliminada. “The green levaes of summer”, para él ya pasó todo, es hora de recordar lo bueno, e irse.
2.40.19-2.41.12	Triste	Mexican wounded: Los texanos	I	O	Acordeón, guitarra,

(53)	Heroico	miran como las mujeres recogen los cadáveres de los mexicanos. Ellos también son valientes por luchar por un ideal.			cuerdas.
2.41.12-2.42.17 (65)	Tensión	Silencio.			
2.42.17-2.43.09 (52)	Triste Patriótico	Bonham arrives: han perdido a los hombres de Fening.	I	O	
2.43.09-2.43.25 (16)	Tensión	Silencio			
2.43.25-2.45.30 (125)	Épico Heroico	Decision to stay: Bowie se queda.	I	O	
2.45.30-2.45.57 (27)	Épico	Silencio: Crockett también se queda.			
2.45.57-2.46.39 (42)	Épico Heroico	Decision to stay /Closet the gate: ya están todos.	I	O	
2.46.39-2.49.24 (165)	Épico	Smitty's mision: Smmity deja el mensaje a Huston. Discurso de Huston.	I	O	Se escucha una camapana cuando llega Smitty. Anuncia las muertes que están por venir.
2.49.24-2.49.38 (14)	Épico Heroico	Silencio: "Confío en que lo recuerden. Confío en que Texas lo recuerde".			
2.49.38-2.52.01 (143)	Triste	The green leaves of summer: todos esperan su destino.	I	O	Coros femenino y masculino.
2.52.01-2.53.42 (101)		Silencio: discusión sobre la vida después de la muerte.			Contiene una escena eliminada.
2.53.42-2.56.03 (141)	Triste Épico	I believe: Bowie libera a Jethro, pero éste sigue con él.	I	O	Aunque el "Degüello" está anunciando al muerte, Jethro no abandona.
2.56.03-2.56.17 (14)		Silencio: espera...			
2.56.17-2.59.29 (192)	Tensión	Marching field drums / Degüello: llegan los mexicanos	D	O	Tambores y cornetas.
2.59.29-2.59.59 (30)	Tensión	Silencio: la batalla es inminente			
2.59.59-3.09.13 (554)	Acción Tensión	The Charge / Final Assault: The Eye of Texas: resistencia de los texanos y muertes por la patria. Degüello: los mexicanos toman el fuerte.	I	O	Orquesta.
3.09.13-3.09.45 (32)	Triste Épico	Smmity returns: Todo ha terminado. Smmity se ha salvado.	I	O	Corneta.
3.09.45-3.11.33 (108)	Triste Heroico	Tennessee babe: la señora Dickinson y su hija, con un niño negro, salen como únicos supervivientes.	I	O	Coro femenino.
3.11.33-3.12.40 (67)	Épico Heroico Patriótico	Final / The ballad of The Alamo: son los únicos supervivientes, pero todo han sido valientes.	I	O	Coro (con letra en "The ballad of The Alamo", orquesta.

ATAQUE AL CARRO BLINDADO (THE WAR WAGON, 1967)

<p>SINOPSIS:</p> <p>Taw Jackson quiere vengarse de Frank Pierce el hombre que le metió en la carcel. Para ello contrata a un pistolero retirado, un indio, un borracho, junto a los cuales tenderá una trampa al carro en el que Pierce transporta todo su oro.</p>	
--	--

FICHA TÉCNICA

Director:	Burt Kennedy	
Productora:	Universal Pictures	
Distribuidora:	Universal Pictures	
Productor:	Marvin Swartz	
Guion:	Clair Huffaker Historia: <i>Badman</i> , de Clair Huffaker	
Fotografía:	William H. Clothier	
Dirección de arte:	Alfred Sweeney	
Vestuario:	Óscar Rodríguez	
Sonido:	Robert R. Bertrand	
Efectos especiales:	Albert Whitlock	
Departamento musical:		
-Compositor:	Dimitri Tiomkin	
-Director:	Dimitri Tiomkin	
-Letrista:	Ned Washington	
-Editor:	-	
-Orquestación:	Leonid Raab. Gil Grau	
-Cantantes:	Ed Ames	
-Músicos:	-	
Reparto:	John Wayne Kirk Douglas Howard Keel Robert Walker Jr Keenan Wynn Bruce Cabot Joanna Barnes Valora Noland Bruce Dern Gene Evans Terry Wilson Don Collier Sheb Wooley Ann McCrea Emilio Fernández Frank McGrath Chuck Roberson Red Morgan Hal Needham Marco Antonio Perla Walter	Taw Jackson Lomax Levi Walking Bear Billy Hyatt Wes Fletcher Pierce Lola Kate Hammond Deputy Hoag Sheriff Strike Shack Snyder Felicia Calita Camarero Guardia del puente Early Hite Jefe caballo Salvaje Rosita

ANÁLISIS DE PORCENTAJES

Título	Silencio	Música	Diegética	F. Diég.	Incid.	Preexis.	Anemp.
Ataque al carro blindado 100.37min 6.037sg	67.98% 68.02min 4.104sg	32.02% 32.13min 1.933sg	2.74% 0.53min 53sg	-	97.26% 31.20min 1.880sg	0.72% 0.14min 14sg	0.72% 0.14min 14sg
1ª mitad 52.44min 3.164sg	71.68%	28.32%	4.35%	-	95.65%	-	-
2ª mitad 47.53min 2.873sg	63.90%	36.10%	1.35%	-	98.65%	1.35%	1.35%

MÚSICA ORIGINAL Y MÚSICA PREEXISTENTE

Música original (99.28%)		Música preexistente (0.72%)
-The ballad of the war wagon -Enter Pierce -Dark street -Meeting -Lotus leaf -Fivestone shaving -Livery stable -Lupe -Mexican seatway -Bronco Saloon -Wading war wagon -Friendly indians -Cuarto cinco	-Kate -Knife talk -Nitroglicerine -The bridge -War wagon depart -Steady fingers -Spool of wire -Vantage point -Dust gag -Ambush -The flour wagon -Tatahey -Get that wagon! -Lomax hits bottom	-Oh! Susanna

MÚSICA DIEGÉTICA Y MÚSICA INCIDENTAL

Música diegética (2.74%)	Música incidental (97.26%)	
-The ballad of the war wagon -Oh! Susanna	-The ballad of the war wagon -Enter Pierce -Dark street -Meeting -Lotus leaf -Fivestone shaving -Livery stable -Lupe -Mexican seatway -Bronco Saloon -Wading war wagon -Friendly indians -Cuarto cinco	-Kate -Knife talk -Nitroglicerine -The bridge -War wagon depart -Steady fingers -Spool of wire -Vantage point -Dust gag -Ambush -The flour wagon -Tatahey -Get that wagon! -Lomax hits bottom

TEMAS Y MOTIVOS

The ballad of the war wagon

	Minuto	Tono	Descripción de la escena	I /D	Instrumentación	Din.
1	00.00-03.22	Alegre	Créditos iniciales	I	Orquesta Armónica	<i>f</i>


					Piano Maracas Guitarra Voz Coro	
2	15.04-15.39	Alegre	Taw y Lomax hacen un trato.	I	Metal	<i>p</i>
3	21.37-21.53	Alegre	Taw y Lomax se dirigen a Calita a rescatar a Walking Bear.	I	Orquesta	<i>p</i>
4	28.22-29.01	Alegre	Bronco Saloon: Lomax encuentra a Billy en un <i>saloon</i> de Chubisco.	D	Piano	<i>p</i>
5	30.51-31.29	Épico	Wading war wagon: Lomax y Billy ven pasar el carro blindado.	I	Orquesta	<i>f</i>
Temas en los que aparece insertado						
I	08.55-09.23	Tensión	Dark street: Taw llega al Palacio Oriental	I	Violonchelo Metal	<i>p</i>
I I	14.44-15.39	Comedia	Fivestone shaving: Lomax acepta el trato.	I	Armónica Trompeta	<i>pp</i>
I I I	19.00-21.37	Comedia	Lupe: Taw y Lomax se dirigen Calita.	I	Percusión Metal	<i>p</i>
I V	51.57-52.44	Tensión	Knife talk: Billy calcula cuanta dinamita necesita.	I	Banjo Metal	<i>pp</i>
V	1.09.37-1.10.24 1.10.53-1.11.36 1.12.30-1.13.04	Tensión	War wagon depart: el carro está listo para partir.	I	Trompeta Guitarra Maracas	<i>p</i>
V I	1.13.04-1.14.35	Tensión	The bridge: Billy y Taw colocan la nitroglicerina en el puente.	I	Trompeta	<i>p</i>
V I I	1.15.45-1.16.42	Tensión	Steady Fingers: Lomax también cumple con su parte del plan.	I	Orquesta	<i>In cres</i>
V I I I	1.18.25-1.19.10	Tensión	Spoll of wire: es el turno de Walking Bear.	I	Trompeta	<i>p</i>
I X	1.21.45-1.23.41 1.24.15-1.25.03	Tensión	Dust gag: los indios atacan el carro.	I	Orquesta	<i>f</i>
X	1.26.30-1.27.58	Tensión	Ambush: Taw y Lomax consiguen subir al carro.	I	Orquesta	<i>f</i>
X I	1.29.35-1.30.50	Tensión	The flour wagon: sacan el oro del carro.	I	Trompeta Banjo	<i>p</i>
X I I	1.33.29-1.35.43	Comedia	Ttahwey: los indios han volcado el carro con el oro.	I	Trompeta	<i>p</i>
X I I I	1.39.24-1.40.28	Comedia	Lomax hide botoom: Lomax se queda solo y sin nada por parte de nadie.	I	Orquesta	<i>p</i>
Fotogramas						



ÉNFASIS EMOCIONAL

<p>El tema “Kate” acompaña la escena en la que Kate confiesa a Billy que fue vendida por sus padres por 20 dólares y un caballo. La tonalidad menor y la melodía llevada por la armónica de Tommy Morgan, consiguen transmitir la soledad y melancolía del personaje.</p>	
---	--

MICKEY-MOUSING

<p>Taw saca un puñado de oro de la bolsa. -Escala de piano.</p>	
---	---



ÉNFASIS EN LA CÁMARA











No significativo.

ÉNFASIS EN LA EDICIÓN

No significativo.

SILENCIO

<p>Diálogos y momentos importantes Taw regresa a la ciudad, después de tres años en la cárcel, para vengarse de Pierce. Cuando aquel se entera, envía a sus hombres a contratar a Lomax para matarlo. Es una escena importante en la cual se construye el argumento de la película, por lo que el silencio es necesario para no dispersar la atención.</p>	
<p>Taw explica el plan del asalto a sus hombres: Lomax, Billy, Walking Bear y Wes. Esto, la amenaza a Pierce y el hecho de que Lomax se separe del grupo para sus asustos propios, son puntos fundamentales en la trama.</p>	

<p>Taw y Walking Bear hacen un trato con los indios para asaltar el carro de Pierce. Mientras que por otro lado Pierce intenta llegar a un acuerdo con Lomax.</p>		
<p>Tensión, acción y comedia</p>		
<p>Walking Bear empieza una pelea en el salón porque no quieren servirle bebida al ser indio. Pese a tratarse de una situación cómica, el silencio le aporta cierta tensión. Un silencio que tan solo se ve interrumpido unos segundos por el piano.</p>		
<p>El plan ha comenzado. Han conseguido la nitroglicerina y han cumplido lo pactado con los indios. El silencio aporta, además de tensión, cierto sigilo, en el primer caso, y seriedad en el segundo.</p>		
<p>Taw comprueba que esté todo listo. El carro blindado cada vez está más cerca y no hay tiempo que perder.</p>		
<p>Ya está todo listo. La llegada del carro es inminente. Taw y Lomax lo esperan desde un punto aventajado. En el silencio solo se escucha acercarse al carro.</p>		
<p>El carro se dirige hacia el puente. Está apunto de tocar el cable... ¡explosión!</p>		
<p>Pierce contraataca. Pese a lo comedia de la situación debido al aspecto del carro, el silencio consigue dar cierta tensión.</p>		
<p>Abren la caja fuerte del carro y sacan el oro.</p>		
<p>Guardan todo el oro en barriles cuidadosamente y lo aseguran. No quieren perder lo que tanto trabajo les ha costado conseguir.</p>		
<p>Los indios se llevan todo el oro. Al final el único que ha ganado algo es Billy, que se lleva a Kate consigo.</p>		

INTERRUPCIONES Y VOLUMEN

<p>Interrupciones:</p>	<p>No significativo.</p>
<p>Volumen:</p>	<p>No significativo.</p>

RUIDO

No significativo.

ANÁLISIS

Minuto	Tono	Descripción de la escena	D/I	O/P	Observaciones
00.00-03.22 (202)	Alegre	The ballad of the war wagon: créditos iniciales.	I	O	Inicio solo de armónica y cuerdas.
03.22-08.55 (333)	Tensión	Silencio: Taw vuelve a la ciudad para vengarse de Pierce. Pierce quiere verlo muerto.			
08.55-09.23 (28)	Tensión	Dark street: Taw entra en el Palacio Oriental.	I	O	
09.23-11.35 (132)	Comedia	Silencio: Taw quiere hablar con Lomax.			
11.35-11.57 (22)	Comedia	Meeting: Taw y Lomax se reúnen en la primera planta del Palacio Oriental, con las dos chicas orientales.	I	O	Instrumentos orientales.
11.57-14.44 (167)	Comedia	Silencio: Taw explica su plan a Lomax.			
14.44-15.39 (55)	Comedia	Lotus leaf/ Fivestone shaving: las chicas orientales afeitan a Lomax. Lomax acepta el trato de Taw.	I	O	Instrumentos orientales.
15.39-17.41 (122)	Tensión	Silencio: los hombres de Pierce entregan el mensaje a Lomax.			
17.41-18.03 (22)	Tensión	Livery stable: Taw y Lomax matan a los mensajeros de Pierce.	I	O	Piano y arpa crean tensión. Trompeta cuando Taw y Lomax disparan.
18.03-19.00 (57)		Silencio: Taw y Lomax se disponen a preparar las cosas.			
19.00-21.53 (173)	Comedia	Lupe: preguntan a unos mexicanos por el camino a Calita. Lomax y Lupe. Siguen su camino.	I	O	Guitarra, trompeta. Para la chica, se unen las cuerdas y la flauta, haciendo el tema más amable, con un pequeño solo de violín al final.
21.53-26.21 (268)	Comedia Tensión	Silencio: rescate de Walkin Bear.			
26.21-27.02 (41)	Comedia Tensión	Mexican getaway: han conseguido rescatar a Walkin Bear de los mexicanos.	I	O	Orquesta.
27.02-28.22 (80)	Comedia	Silencio: Taw envía a Lomax a buscar a Billy Hyatt en Chubisco.			
28.22-29.01 (39)	Comedia	Bronco Saloon: Lomax encuentra a Billy borracho en el <i>saloon</i> .	D	O	Piano.
29.01-30.51 (110)	Comedia	Silencio: Lomax coge a Billy, que está borracho y es un poco inútil, y lo monta en el caballo.			
30.51-31.29 (38)	Épico	Wading war wagon: Lomax y Billy ven pasar al carro blindado.	I	O	Orquesta. El tema principal también se relaciona con la grandeza del paisaje por donde pasa el carro.

31.29-38.10 (401)	Comedia Tensión	Silencio: Taw amenaza a Pierce. Taw, Lomax, Billy, Walking Bear y Wes planean el asalto. Lomax hace sus propios negocios en la ciudad.			
38.10-38.57 (47)	Comedia	Friendly indians: Taw y Walking Bear llegan al campamento indio.	I	O	
38.57-46.36 (459)	Comedia	Silencio: trato con los indios. Pierce intenta hacer un trato con Lomax.			
46.36-47.38 (62)	Tensión	Cuarto cinco: Taw llega al hotel donde está Lomax.	I	O	
47.38-49.30 (112)	Tensión	Silencio: Lomax prefiere hacer el trato con Pierce porque es más seguro.	I	O	
49.30-51.30 (120)	Romántico Melanc.	Kate: Kate le cuenta su pasado a Billy.	I	O	Violonchelo, oboe y armónica, instrumentos que hablan de malancolía.
51.30-51.57 (27)	Tensión	Silencio: discusión entre Billy y Wes.			
51.57-52.44 (47)	Tensión	Knife talk: Wes amenaza a Billy con un cuchillo. Taw arregla la situación.	I	O	
52.44-57.08 (264)	Comedia Tensión Acción	Silencio: Pierce tiene sustancias para fabricar explosivos. Pelea en el <i>saloon</i> del hotel.			
57.08-57.22 (14)	Anemp.	Oh! Susanna: durante la pelea.	D	P	Piano.
57.22-1.00.51 (209)	Comedia	Silencio: continúa la pelea.			
1.00.51-1.01.47 (56)	Tensión	Indian trades: se disponen a robar la nitroglicerina.	I	O	De nuevo el piano y arpa transmiten tensión. Una tensión que se ciorta con la entrada súbita del metal.
1.01.47-1.09.37 (470)	Tensión	Silencio: robo de la nitroglicerina. Cumplen lo pactado con los indios.			
1.09.37-1.10.24 (47)	Tensión	War wagon depart: Pierce saca el carro blindado.	I	O	Trémolos de cuerda.
1.10.24-1.10.53 (29)	Tensión	Silencio: Pruebas del carro.			
1.10.53-1.11.36 (43)	Tensión	War wagon depart: cargan el oro en el carro.	I	O	Cuando sale el carro, se escucha el tema igual que en los créditos iniciales.
1.11.36-1.12.30 (54)	Tensión	Silencio: preparan el asalto. Cortan la línea de telégrafos.			
1.12.30-1.13.04 (34)		War wagon depart: parte el carro blindado con el oro.	I	O	
1.13.04-1.14.35 (91)	Tensión	The bridge: Billy y Taw colocan la nitroglicerina en el puente.	I	O	Arpegios de marimba para transmitir la concentración de Billy.
1.14.35-1.15.45 (70)	Tensión	Silencio			
1.15.45-1.16.42	Tensión	Steady fingers: todo marcha	I	O	

(57)		según lo planeado.			
1.16.42-1.18.25 (103)	Tensión	Silencio: un carro pasa por encima del puente. La nitroglicerina corre peligro de explotar.			
1.18.25-1.19.10 (45)	Tensión	Spool of wire: ya casi está.	I	O	
1.19.10-1.20.47 (97)		Silencio: Taw comprueba que esté todo listo.			
1.20.47-1.21.16 (29)	Tensión	Vantage point: también están preparados.	I	O	Fragmento de música de indios con flauta y guitarra.
1.21.16-1.21.45 (29)	Tensión	Silencio: esperan el paso del carro.			
1.21.45-1.23.41 (116)	Tensión	Dust gag: empiezan atacando los indios.			Orquesta.
1.23.41-1.24.15 (34)	Tensión	Silencio: explosión el puente.			
1.24.15-1.25.03 (48)	Tensión	Dust gag: los indios atacan.	I	O	Orquesta, piano.
1.25.03-1.26.30 (87)	Tensión	Silencio: contraataque de Pierce.			
1.26.30-1.27.58 (88)	Tensión	Ambush: Taw y Lomax consiguen subirse al carro.	I	O	
1.27.58-1.29.35 (97)	Alegría	Silencio: abren la caja fuerte y encuentran el oro.			
1.29.35-1.30.50 (75)	Tensión	The flour wagon: cogen todo el oro.	I	O	Guitarra eléctrica.
1.30.50-1.31.47 (57)		Silencio			
1.31.47-1.32.14 (27)	Tensión	Indios: los indios vienen con los rifles preparados.	I	O	Orquesta.
1.32.14-1.33.29 (75)	Tensión Comedia	Silencio: engañan a los indios con la botella de nitroglicerina camuflada de whiskey.			
1.33.29-1.35.43 (134)	Tensión	Tatahey: los indios atacan el carro donde han metido el oro, lo vuelcan, y lo recogen todo.	I	O	Orquesta, piano.
1.35.43-1.38.24 (161)	Comedia	Silencio: Lomax se va con el caballo de Taw al no recibir el pago acordado. Billy se queda con Kate.			
1.38.24-1.39.24 (60)	Romántico Alegre	Billy and Kate: Taw le da la mitad de lo que le ha quedado a Billy y Kate.	I	O	De nuevo el motivo de Kate con la armónica. Al irse, un coro, muy leve, transmite esperanza en la nueva vida.
1.39.24-1.40.28 (64)	Comedia	Lomax hide bootom: Lomax se enfada por no haber recibido su parte.	I	O	
1.40.28-1.40.37 (9)	Comedia	The ballad of the war wagon: créditos finales.	I	O	El tema final es exactamente igual que los primeros compases del tema inicial, anteriores a la primera frase de la canción. No hay <i>tutti</i> ni <i>fortissimo</i> en el último western de Tiomkin.

**TABLA DE PORCENTAJES DE LAS PELÍCULAS DE DIMITRI
TIOMKIN**

PELÍCULAS	FECHA	METRAJE	SILENCIO	MÚSICA	DIEGÉTICA	F. DIÉGESIS	INCIDENTAL	PREEXISTENTE	ANEMPÁTICA
<i>Alicia en el país de las maravillas</i>	1933	4.380sg	22.05%	77.95%	-	16.36%	67.76%	-	-
<i>Horizontes perdidos</i>	1937	7.561sg	50.69%	49.31%	4.91%	7.40%	86.69%	4.69%	-
<i>Lobos del norte</i>	1938	6.582sg	58.93%	41.07%	32.74%	-	67.26%	36.11%	-
<i>Vive como quieras</i>	1938	7.268sg	81.48%	18.52%	78.83%	-	21.17%	76.60%	-
<i>Solo los ángeles tienen alas</i>	1939	7.260sg	80.92%	19.08%	75.45%	-	24.55%	75.45%	-
<i>Caballero sin espada</i>	1939	7.778sg	80.56%	19.44%	2.95%	-	97.05%	4.83%	-
<i>El Forastero</i>	1940	5.973sg	51.90%	48.10%	11.00%	-	89.00%	10.37%	9.50%
<i>Juan Nadie</i>	1941	7.330sg	82.61%	17.39%	30.20%	-	69.80%	72.71%	6.98%
<i>Flying blind</i>	1941	3.985sg	75.41%	24.59%	39.39%	-	60.61%	39.39%	-
<i>Forced landing</i>	1941	3.935sg	67.17%	32.83%	14.32%	-	85.68%	-	-
<i>La luna y seis peniques</i>	1942	5.310sg	45.99%	54.01%	8.26%	6.21%	85.53%	4.85%	-
<i>El puente de San Luís Rey</i>	1944	5.311sg	47.48%	52.53%	4.84%	-	95.16%	1.97%	-
<i>When strangers married</i>	1944	4.035sg	33.53%	66.47%	11.33%	-	88.67%	6.11%	-
<i>Dillinger</i>	1945	4.194sg	27.30%	72.70%	12.20%	0.10%	87.70%	5.15%	1.31%
<i>Señal de parada</i>	1946	4.875sg	39.41%	60.59%	18.04%	-	81.96%	12.86%	2.51%
<i>¡Qué bello es vivir!</i>	1946	7.830sg	62.26%	37.74%	52.15%	-	47.85%	60.47%	20.51%
<i>Duelo al Sol</i>	1946	8.659sg	29.29%	70.71%	15.45%	1.70%	82.85%	10.42%	1.08%
<i>El diablo y yo</i>	1946	5.398sg	52.35%	47.15%	-	-	100%	-	-
<i>A través del espejo</i>	1946	4.890sg	51.00%	49.00%	4.55%	-	95.45%	0.75%	-
<i>Tarzán y las sirenas</i>	1948	3.895sg	31.22%	68.78%	2.69%	18.29%	79.02%	-	-
<i>Así es Nueva York</i>	1948	4.680sg	62.29%	37.71%	18.58%	-	81.42%	51.61%	-
<i>The Dude Goes West</i>	1948	5.213sg	46.44%	53.56%	9.13%	-	90.87%	7.41%	4.98%
<i>Río Rojo</i>	1948	7.640sg	46.65%	53.35%	7.04%	-	92.96%	3.36%	-
<i>Jennie</i>	1948	4.943sg	24.74%	75.26%	4.89%	3.09%	92.02%	4.89%	-
<i>Canadian Pacific</i>	1949	5.686sg	58.51%	41.49%	8.52%	-	91.48%	0.64%	1.27%
<i>El ídolo de barro</i>	1949	5.910sg	52.55%	47.45%	19.22%	-	80.78%	1.53%	-
<i>Clamor humano</i>	1949	5.138sg	50.41%	49.59%	-	-	100%	6.00%	-
<i>Guilty bystander</i>	1950	5.020sg	58.21%	41.79%	8.34%	-	91.66%	8,34%	-
<i>Con las horas contadas</i>	1950	5.004sg	37.99%	62.01%	22.62%	3.09%	74.28%	10.31%	-

<i>Champagne for Caesar</i>	1950	5.971sg	62.62%	37.38%	14.61%	-	85.39%	3.85%	-
<i>Hombres</i>	1950	5.212sg	34.73%	65.27%	18.72%	-	81.28%	2.47%	16.26%
<i>Dakota Lil</i>	1950	5.042sg	39.07%	60.93%	28.09%	-	71.91%	9.99%	-
<i>Cyrano de Bergerac</i>	1950	6.784sg	30.44%	69.56%	1.00%	-	99.00%	-	-
<i>El enigma de otro mundo</i>	1951	4.780sg	78.66%	21.34%	20.29%	-	79.71%	20.29%	5.78%
<i>Extraños en un tren</i>	1951	5.923sg	57.44%	42.56%	46.45%	5.12%	48.43%	47.24%	47.24%
<i>El pozo de la angustia</i>	1951	5.107sg	59.70%	41.30%	-	-	100%	-	-
<i>Drums in the Deep South</i>	1951	5.165sg	38.59%	61.41%	2.43%	3.31%	94.26%	1.00%	1.20%
<i>Motín</i>	1952	4.600sg	29.28%	70.72%	1.23%	-	94.37%	1.23%	-
<i>El Último Baluarte</i>	1952	4.853sg	22.98%	77.02%	8.27%	3.61%	88.12%	6.52%	4.47%
<i>Río de Sangre</i>	1952	7.304sg	56.19%	43.81%	16.78%	5.34%	77.87%	10.84%	-
<i>Solo ante el peligro</i>	1952	5.083sg	27.76%	72.24%	7.28%	10.59%	82.11%	2.48%	1.44%
<i>Cara de ángel</i>	1953	5.475sg	66.79%	33.21%	29.81%	0.55%	69.64%	14.08%	69.64%
<i>Yo confieso</i>	1953	5.440sg	44.94%	55.06%	-	-	100%	-	-
<i>Astucia de mujer</i>	1953	3.970sg	45.42%	54.58%	-	-	100%	-	-
<i>Hombres de infantería</i>	1953	6.070sg	61.10%	38.90%	17.49%	2.67%	79.84	17.49%	-
<i>La noche eterna</i>	1953	5.812sg	44.58%	55.42%	37.75&	-	62.25%	31.45%	-
<i>Retorno al paraíso</i>	1953	5.069sg	40.19%	59.81%	20.84%	-	79.16%	16.52%	-
<i>Cease fire!</i>	1953	4.080sg	52.89%	47.11%	5.62%	-	94.38%	5.62%	1.14%
<i>Soplo Salvaje</i>	1953	5.340sg	35.69%	64.31%	25.01%	2.70%	72.28%	23.82%	23.82%
<i>Su majestad de los mares del sur</i>	1954	5.186sg	17.74%	82.26%	5.51%	1.85%	92.64%	0.61%	-
<i>36 horas</i>	1954	6.880sg	61.09%	38.91%	1.76%	-	98.24%	1.76%	-
<i>Escrito en el cielo</i>	1954	8.830sg	49.22%	50.78%	5.33%	0.71%	93.96%	8.10%	-
<i>Retaguardia</i>	1954	5.406sg	20.80%	79.20%	-	-	100%	0.40%	-
<i>Crimen perfecto</i>	1954	6.045sg	52.66%	47.34%	-	3.04%	98.53%	-	-
<i>Una bala en el camino</i>	1954	4.712sg	23.83%	76.17%	6.97%	-	93.03%	0.72%	4.90%
<i>Amazonas negras</i>	1954	5.330sg	25.61%	74.39%	-	2.65%	97.35%	-	-
<i>La Pelirroja Indómita</i>	1955	6.460sg	30.12%	69.88%	9.73%	4.10%	86.18%	8.02%	3.87%
<i>Tierra de faraones</i>	1955	6.240sg	8.06%	91.94%	3.89%	13.60%	82.52%	-	-
<i>El proceso de Billy Mitchell</i>	1955	5.772sg	80.94%	19.06%	3.00%	-	97.00%	2.27%	-

<i>Ansiedad Trágica</i>	1956	5.337sg	44.46%	55.54%	13.46%	1.48%	84.95%	10.63%	10.63%
<i>Gigante</i>	1956	11.510sg	45.74%	54.26%	23.89%	1.41%	74.70%	27.17%	2.51%
<i>La Gran Prueba</i>	1956	8.247sg	51.15%	48.85%	7.17%	4.00%	88.83%	1.32%	-
<i>La Última Bala</i>	1957	5.409sg	43.46%	56.54%	14.49%	4.41%	78.74%	1.60%	2.32%
<i>Duelo de Titanes</i>	1957	7.057sg	51.76%	48.24%	10.55%	-	89.45%	10.05%	2.29%
<i>El viejo y el mar</i>	1958	5.191sg	12.44%	87.56%	-	4.05%	95.95%	1.69%	-
<i>El Último Tren a Gun Hill</i>	1959	5.427sg	47.80%	52.20%	5.58%	-	94.42%	5.58%	5.58%
<i>Río Bravo</i>	1959	8.463sg	53.35%	46.65%	25.56%	-	74.44%	5.88%	2.65%
<i>The young land</i>	1959	5.182sg	23.39%	76.61%	24.49%	-	75.51%	21.61%	12.52%
<i>Viento salvaje</i>	1960	6.340sg	60.25%	39.75%	14.84%	-	85.16%	-	-
<i>Los que no Perdonan</i>	1960	6.963sg	50.80%	49.20%	8.84%	-	91.16%	6.42%	5.80%
<i>El Álamo</i>	1960	11.539sg	37.13%	62.87%	9.97%	-	90.03%	1.86%	0.91%
<i>Tres Vidas Errantes</i>	1960	7.660sg	62.62%	37.38%	17.32%	-	82.68%	57.39%	-
<i>Ciudad sin piedad</i>	1961	6.208sg	69.07%	30.93%	15.94%	9.27%	74.79%	-	-
<i>Los cañones de Navarone</i>	1961	8.995sg	67.72%	32.28%	8.78%	-	91.22%	8.78%	7.95%
<i>55 días en Pekín</i>	1963	9.313sg	38.42%	61.58%	11.12%	3.31%	85.56%	6.92%	-
<i>La caída del imperio romano</i>	1964	10.356sg	39.30%	60.70%	-	10.82%	89.18%	-	-
<i>El maravilloso mundo del circo</i>	1964	7.963sg	39.56%	60.44%	31.39%	-	68.61%	25.10%	-
<i>Ataque al Carro Blindado</i>	1967	6.037sg	67.98%	32.02%	2.74%	-	97.26%	0.72%	0.72%

**TABLA DE PORCENTAJES DE LOS WESTERNS DE DIMITRI
TIOMKIN**

PELÍCULAS	FECHA	METRAJE	SILENCIO	MÚSICA	DIEGÉTICA	F. DIÉGESIS	INCIDENTAL	PREEXISTENTE	ANEMPÁTICA
<i>El Forastero</i>	1940	5.973sg	51.90%	48.10%	11.00%	-	89.00%	10.37%	9.50%
<i>Duelo al Sol</i>	1946	8.659sg	29.29%	70.71%	15.45%	1.70%	82.85%	10.42%	1.08%
<i>The Dude Goes West</i>	1948	5.213sg	46.44%	53.56%	9.13%	-	90.87%	7.41%	4.98%
<i>Río Rojo</i>	1948	7.640sg	46.65%	53.35%	7.04%	-	92.96%	3.36%	-
<i>Canadian Pacific</i>	1949	5.686sg	58.51%	41.49%	8.52%	-	91.48%	0.64%	1.27%
<i>Dakota Lil</i>	1950	5.042sg	39.07%	60.93%	28.09%	-	71.91%	9.99%	-
<i>Drums in the Deep South</i>	1951	5.165sg	38.59%	61.41%	2.43%	3.31%	94.26%	1.00%	1.20%
<i>El Último Baluarte</i>	1952	4.853sg	22.98%	77.02%	8.27%	3.61%	88.12%	6.52%	4.47%
<i>Río de Sangre</i>	1952	7.304sg	56.19%	43.81%	16.78%	5.34%	77.87%	10.84%	-
<i>Solo ante el peligro</i>	1952	5.083sg	27.76%	72.24%	7.28%	10.59%	82.11%	2.48%	1.44%
<i>Soplo Salvaje</i>	1953	5.340sg	35.69%	64.31%	25.01%	2.70%	72.28%	23.82%	23.82%
<i>Retaguardia</i>	1954	5.406sg	20.80%	79.20%	-	-	100%	0.40%	-
<i>Una bala en el camino</i>	1954	4.712sg	23.83%	76.17%	6.97%	-	93.03%	0.72%	4.90%
<i>La Pelirroja Indómita</i>	1955	6.460sg	30.12%	69.88%	9.73%	4.10%	86.18%	8.02%	3.87%
<i>Ansiedad Trágica</i>	1956	5.337sg	44.46%	55.54%	13.46%	1.48%	84.95%	10.63%	10.63%
<i>Gigante</i>	1956	11.510sg	45.74%	54.26%	23.89%	1.41%	74.70%	27.17%	2.51%
<i>La Gran Prueba</i>	1956	8.247sg	51.15%	48.85%	7.17%	4.00%	88.83%	1.32%	-
<i>La Última Bala</i>	1957	5.409sg	43.46%	56.54%	14.49%	4.41%	78.74%	1.60%	2.32%
<i>Duelo de Titanes</i>	1957	7.057sg	51.76%	48.24%	10.55%	-	89.45%	10.05%	2.29%
<i>El Último Tren a Gun Hill</i>	1959	5.427sg	47.80%	52.20%	5.58%	-	94.42%	5.58%	5.58%
<i>Río Bravo</i>	1959	8.463sg	53.35%	46.65%	25.56%	-	74.44%	5.88%	2.65%
<i>The young land</i>	1959	5.182sg	23.39%	76.61%	24.49%	-	75.51%	21.61%	12.52%
<i>Los que no Perdonan</i>	1960	6.963sg	50.80%	49.20%	8.84%	-	91.16%	6.42%	5.80%
<i>El Álamo</i>	1960	11.539sg	37.13%	62.87%	9.97%	-	90.03%	1.86%	0.91%
<i>Tres Vidas Errantes</i>	1960	7.660sg	62.62%	37.38%	17.32%	-	82.68%	57.39%	-
<i>Ataque al Carro Blindado</i>	1967	6.037sg	67.98%	32.02%	2.74%	-	97.26%	0.72%	0.72%

**TABLA DE ANÁLISIS DE LAS CANCIONES WESTERN DE
DIMITRI TIOMKIN**

Canción	Letrista	Tonalidad	Compás	Tempo	Inicio	Final	Ámbito	Intervalos frecuentes	Anacrusa	Apoyaturas	Alteraciones cromáticas	Coro	Versión comercial
Duel in the sun	Stanley Adams	Do M	2/4	Lento	2ªM↑	2ªM↓	8ª	G. conj	-	-	sí	-	sí
Headin' home	Frederick Herbert	Mi b M	4/4	Andante	3ªm↑	4ªJ↑	11ª	3ª	sí	-	sí	-	-
Settle down	Frederick Herbert	La M	4/4	Moderato	3ªM↑	3ªM↓	9ª	3ª	sí	-	-	V	-
On to Missouri	Frederick Herbert	Fa M	3/4	Andante	2ªM↑	3ªm↓	12ª	3ª	-	-	-	V	-
Matamoros	Maurice Geraghty	Re m	4/4	Moderato	2ªM↑	4ªJ↑		G. conj 3ª, 4ª	-	sí	sí	-	-
Quand je rêvé	Stan Jones	Mi m	2/4	Moderato	2ªm↑	2ª M↓	11ª	G. conj	-	-	-	-	-
The big sky	Stan Jones	Si m	4/4	Moderato	G. conj	3ªm↑	11ª	G. conj 3ª, 4ª	-	-	-	-	-
Do not forsake me oh my darling	Ned Washington	Mi b M	4/4	Moderato	4ªJ↑	5ªD↑	11ª	G. conj	-	-	-	-	sí
Blowing wild	Paul Francis Webster	Do m	4/4	Moderato	3ªm↑	4ªJ↑	8ª	3ª	-	-	sí	A	sí
The girl	Desconocido	Re M	2/4	Moderato	2ªM↑	G.conj.	10ª	G. conj	-	-	sí	-	-
Calvary march	Desconocido	Re M	2/4	Marcha	G. conj	2ªM↓	11ª	G. conj 3ª, 4ª	-	-	-	-	-
Jamie	Mann Curtis	Si b m	3/4	Vals	G. conj	2ªM↓	10ª	G. conj	-	-	-	-	-
Strange lady in town	Ned Washington	Sol M	4/4	Andante	2ªm↑	2ªm↓	9ª	6ª, 4ª, 3ª, G. conj	sí	-	-	A	sí
This then is Texas	Paul Francis Webster	Do M	4/4	Marcha	3ªM↑	2ªM↓	12ª	3ª G. conj	-	-	-	V	-
Jett Rink ballad	Paul Francis Webster	Mi b M	4/4	Moderato	3ªM↑	3ªM↑	11ª	3ª G. conj	-	sí	-	-	-
There's never be anyone else but you	Paul Francis Webster	Do M	2/4	Lento	2ªM↓	3ªM↓	9ª	G. conj	-	-	-	-	sí

Friendly persuasion	Paul Francis Webster	Do M	4/4	Lento	2 ^a m↑	3 ^a M↑	11 ^a	3 ^a	sí	-	-	-	sí
Indiana holiday	Paul Francis Webster	Fa M	4/4	Polka	6 ^a M↑	2 ^a M↓	12 ^a	6 ^a , 7 ^a , 4 ^a G. conj	-	-	sí	V	sí
Coax me a little	Paul Francis Webster	Mi b M	4/4	Andante	2 ^a M↓	2 ^a m↑	10 ^a	6 ^a , 7 ^a G. conj	-	-	sí	-	sí
The mockingbird in the willow tree	Paul Francis Webster	Do M	3/4	Polka	4 ^a J↑	2 ^a M↓	10 ^a	G. conj.	sí	-	-	-	sí
Marry me, marry me	Paul Francis Webster	Si b M	3/4	Vals (Estilo folk)	G. conj	G. Conj.	15 ^a	G. conj 5 ^a , 7 ^a	-	-	si	-	sí
Wait for love	Ned Washington	Do m	2/2	Moderato	G. conj	2 ^a M↑	11 ^a	G. conj	-	-	sí	-	sí
Follow the river	Ned Washington	Fa M	4/4	Lento	3 ^a M↓	4 ^a J↑	9 ^a	3 ^a , G. conj.	-	-	-	V *	sí
We can't get far without the railroad	Ned Washington	Sol M	4/4	Andante	2 ^a M↓	2 ^a M↓	9 ^a	G. conj.	-	-	-	-	sí
Gunfight at O.K. Corral	Ned Washington	Do M	4/4	Allegro	5 ^a J↑	4 ^a J↑	11 ^a	3 ^a	sí	-	-	A	sí
The last train from Gun Hill	Paul Francis Webster	Re M	4/4	Moderato	2 ^a m↑	2 ^a M↓	12 ^a	3 ^a G. conj	sí	-	sí	-	sí
Rawhide	Ned Washington	Fa M	4/4	Allegro	4 ^a J↑	4 ^a J↑	12 ^a	3 ^a , 5 ^a	sí	-	sí	A	sí
Strange are the ways of love	Ned Washington	Sol M	4/4	Adagio	G. conj	2 ^a M↓	11 ^a	6 ^a , 8 ^a G. conj	-	-	sí	-	sí
Rio Bravo	Paul Francis Webster	Mi b M	4/4	Moderato	3 ^a M↑	2 ^a M↓	10 ^a	3 ^a	sí	-	sí	-	sí
My rifle, my pony and me	Paul Francis Webster	Mi b M	4/4	Moderato	4 ^a J↑	3 ^a M↓	9 ^a	3 ^a	sí	-	-	-	sí
The need for love	Ned Washington	Do M	4/4	Lento	3 ^a m↑	6 ^a m↑	10 ^a	3 ^a G. conj	sí	-	-	-	sí
The ballad of the Alamo	Paul Francis Webster	Mi m	4/4	Allegro	3 ^a M↑	3 ^a M↑	11 ^a	G. conj	sí	-	sí	V	sí

The green leaves of summer	Paul Francis Webster	Mi m	4/4	Lento	4ªJ↑	2ªM↑	9ª	4ª, 3ª G. conj	sí	-	sí	V	sí
Tennessee babe	Paul Francis Webster	Mi b M	3/4	Vals	3ªm↑	2ªM↓	11ª	G. conj 4ª, 6ª	-	-	si	V*	sí
Here's to the ladies	Paul Francis Webster	Sol M	4/4	Andante	G. conj	2ªM↓						-	sí
Pretty Little girl with the yellow dress	Ned Washington	Si M	4/4	Andante	2ªM↓	2ªM↓	8ª	G. conj	sí	-	-	-	sí
Gunslinger	Ned Washington	Do m	2/4	Marcha	G. conj	2ªm↑	9ª	G. conj	-	-	sí	A	sí
The ballad of the war wagon	Ned Washington	Do M	4/4	Allegro	5ªJ↑	4ªJ↑	11ª	3ª	-	-	sí	A	sí

Tabla 6.4: Representa los datos cualitativos que caracterizan las canciones western de Dimitri Tiomkin. Las abreviaturas tienen el siguiente significado: M: mayor; m: menor; J: justa; ↑: ascendente; ↓: descendente; G. conj: grados conjuntos; A: acompañamiento; V: voz principal; V*: voz principal en la versión incidental. Fuente: Elaboración propia.

GLOSARIO DE ABREVIATURAS

AGA	Archivo General de la Administración
AMPAS	Academy of Motion Pictures Arts and Sciences
Anemp.	Anempática
ASCAP	American Society of Composers, Authors and Publishers
Din.	Dinámica
F. Dieg.	Falsa diégesis
HFPA	Hollywood Foreign Press Association
I/D	Incidental/Diegética
IMFCA	International Film Music Critics Association
Incid.	Incidental
Matiz din.	Matiz dinámico
Melanc.	Melancólico
O/P	Original /Preexistente
Preexis.	Preexistente
USC	University of South California

