

# El paisaje y la música en los westerns de Dimitri Tiomkin

LUCÍA PÉREZ GARCÍA

Universidad de Sevilla

luxyatleta@hotmail.com

Recibido: 15-12-2016

Aprobado: 20-3-2017

## RESUMEN

Dimitri Tiomkin fue uno de los compositores clave del western clásico, punto de inflexión en la historia de la música del género, así como en la música cinematográfica en general a través de este. Su trabajo para el western presenta numerosos elementos originales. Entre ellos, el paisaje, fundamental en el western, se alza como uno de los más personales, alejándose de influencias anteriores y contemporáneas para colocarse como un capítulo especial dentro de esta faceta del compositor ucraniano.

PALABRAS CLAVE: Música cinematográfica, cine, western, Dimitri Tiomkin, paisaje.

## ABSTRACT

Dimitri Tiomkin was a key composer of the classic Western, turning point in the history of the Western film music as well as of the film music in general. His work for the Western genre has a big personality. The music for landscape, an essential Western cliché, is one of the most original. Far from previous and contemporary influences, this facet of his music is placed as a special chapter of his Western music.

KEY WORDS: Film music, cinema, Western, Dimitri Tiomkin, landscape.

\* \* \*

## Introducción

### Objetivos

El objetivo de este estudio es analizar la música en relación con el paisaje dentro de la filmografía western de Dimitri Tiomkin, estableciendo unas características propias, así como aquellos aspectos que lo diferencian o asimilan a otros compositores que han trabajado el género, especialmente a aquellos de procedencia americana. Así mismo, intento llegar a una conclusión acerca de la contribución de este elemento al éxito de su música para el género del Oeste.

### Metodología

La metodología empleada es de carácter combinado deductivo-inductivo, con predominio del segundo nivel metodológico. Mediante un sistema de categorías específico para el análisis de la música cinematográfica, cuya efectividad ha quedado confirmada en otros estudios<sup>1</sup>, he procedido al análisis de la muestra, consistente en los 26 westerns en los que trabajó Tiomkin. De entre los diferentes elementos analizados he priorizado aquellos que tienen mayor relación con el paisaje: la música incidental, sus variaciones desde el punto de vista instrumental, armónico, melódico y rítmico; la organización jerárquica de la música, para lo cual he seguido el sistema propuesto por Xalabarder<sup>2</sup>; el silencio, y la música diegética, tanto original como preexistente, fundamental en la producción de Tiomkin. Tras ello, he procedido al análisis comparativo entre los westerns mediante la división en zonas geográficas, localizando posteriormente diferencias y similitudes con otros compositores y cinematografías.

---

1 L. PÉREZ GARCÍA y A. JUSTO ESTEBARANZ, <<Harry Sukman y Sam Fuller. Música para un western de culto: Cuarenta pistolas (1957)>>, Pasaje a la Ciencia, 18, 2016, pp. 9-19; A. JUSTO ESTEBARANZ y L. PÉREZ GARCÍA, <<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.

2 C. XALABARDER, Música de cine. Una ilusión óptica. Método de análisis y creación de las bandas sonoras, Versión digital de Libros en Red, 2006.

## Dimitri Tiomkin

Nacido en Ucrania (1894-1979), llegó a Hollywood en 1929 tras una formación previa en el conservatorio de San Petersburgo, y numerosas incursiones en espectáculos de vaudeville y ballet, e incluso en el cine silente ruso. Aunque participó de todos los géneros cinematográficos, fue el western el que elevó su fama y su carrera, constituyéndose su música para *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) en punto de inflexión de la historia de la música cinematográfica. Su trabajo en el western fue clave, y totalmente innovador, adelantando muchos de los recursos que luego serían utilizados por otros compositores tanto dentro como fuera del género.

### La música y el paisaje en el western

Para hablar de la música aplicada al paisaje hay que remontarse a ciertos antecedentes sin los cuales no puede entenderse su empleo en el cine. De esta forma, encontramos como desde la Antigüedad clásica los compositores han dibujado diferentes tipos de paisajes mediante la música programática o descriptiva. Si bien fue el romanticismo europeo la época de mayor énfasis, las primeras décadas del siglo XX verán nacer una tendencia genuinamente estadounidense, ligada especialmente con el paisaje del Oeste americano. Ambas cumbres, europea y americana, serán fuentes fundamentales del cine, siendo el western el principal receptor.

Así, la música programática quedará ligada al cine desde los inicios del segundo, pues la imagen silente precisaba de este tipo de descripciones para suplir sus carencias sonoras<sup>3</sup>. Con la llegada del sonoro, muchas de estas características se mantendrán en algunos marcos de actuación concretos como las grandes panorámicas de paisajes naturales o urbanos<sup>4</sup>; e incluso en diferentes elementos de la naturaleza como los animales y los elementos meteorológicos.

---

3 Para ello empleaba tanto piezas específicas como efectos de sonido. 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 R. ALTMAN, *Silent film sound*, Columbia University Press, New York, 2007, p. 209.

4 Véase A. ROMÁN, *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*, Visión Libros, Madrid, 2008, p. 181.

El western, debido a sus especiales características, fue uno de los géneros más propicios al uso de esta música descriptiva. Paisaje y western son dos conceptos inseparables, cuya música hunde sus raíces en la tradición de Charles Ives, Virgil Thompson o Aaron Copland. Los ríos Platte, Misuri y Misisipi, la Gran Llanura, las Montañas Rocosas, los desiertos de Utah, Arizona o California; los impresionantes bosques de Yellowstone... La primera impresión de ese nuevo mundo más allá de la Frontera era el paisaje, y así lo celebró la música americana y, con ella, la cinematográfica.

La especificidad de la música del western y el empeño por describir cada elemento de un género tan condicionado por los clichés han estado presentes desde las partituras para el western silente. Así, Erno Rapee proponía piezas como “The round-up” o “Dashing cowboy”<sup>5</sup>. De la misma forma, Zamecnik incluía “Indian music”, “Cowboy music”, “Western scene”, “Western round-up music” o “Indian attack”<sup>6</sup>. Incluso medio siglo más tarde, Bernard Herrmann componía un interesante conjunto de partituras para la CBS, con títulos como “Western saga”, “Indian suit” o “Desert saga”<sup>7</sup>. Entre todos estos epígrafes aparece ya el paisaje, tanto de forma explícita como en situaciones concretas. Posteriormente, con la llegada del sonoro, el paisaje se verá 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.

Según Kathryn Kalinak, mientras que los westerns de serie B utilizaban canciones *Country and western*, los de serie A acudían a la música de concierto<sup>8</sup>. Esta última, representada principalmente por Aaron Copland<sup>9</sup>, además de relacionarse con el mito, transmitía el sentido de espacio abierto propio del Oeste. Era perfecta, pues,

5 E. RAPEE, Erno Rapee's encyclopaedia of music for pictures, Belwin, New York, 1925, pp. 507-509.

6 J. S. ZAMECNICK, Sam Fox moving picture music. Vol. 1, Sam Fox Publishing Co, Cleveland, 1913, pp. 3 y 14; J. S. ZAMECNICK: Sam Fox moving picture music. Vol. 3, Sam Fox Publishing Co, Cleveland, 1913, p. 4.

7 Para más información al respecto véase W. WROBER, <<Television works of Bernard Herrmann>>, Film Score Rundowns, 2002, pp. 2-50.

8 Véase K. KALINAK, Music in the Western: notes from the frontier, Routledge, New York, 2012, pp. 2-3.

9 El compositor recibió el apodo de “cowboy compositor” o “compositor de la pradera. Véase J. BURR, <<Copland, the West and American identity>>, en Copland connotations: studies and interviews, P. DICKINSON, (Coord.) Boydell & Brewer, New York, 2002, p. 22.

para el objetivo perseguido por el western. Tanto que Andre Previn llego a afirmar: “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 capaz de resistir la tentación de tratar de imitar algunos aspectos de la peculiar y personal armonía de Copland”<sup>10</sup>. Armonías diatónicas paralelas, uso de cuartas y quintas, el viento-metal magnificador y las cuerdas brillantes, son características esenciales de la Americana que pueden observarse en muchas de las partituras compuestas para westerns.

Jerome Moross y Elmer Bernstein son los compositores de cine a los que más se relaciona con la Americana<sup>11</sup>. Una tradición que va a extenderse hasta nuestros días en Bruce Broughton quien decía que: “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”<sup>12</sup>. El paisaje, de nuevo, pero convertido ahora en fuente de inspiración por sí mismo.

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, “en el western, la música no solo sirve para darnos la impresión de un vasto espacio, [...] 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 [...] mediante la discontinuidad”<sup>13</sup>. 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

---

10 Ibídem, p. 4.

11 Elmer Bernstein comentaba: “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 C. XALABARDER, Enciclopedia de las bandas sonoras, Grupo Zeta, Barcelona, 1997, p. 215. Junto a ellos, es notable la influencia de Copland en Franz Waxman, Hugo Friedhofer o Alfred Newman.

12 Citado por M. J. LOMBARDO, <<Bruce Brouhgton. Compositor cinematográfico>>, Diario de Sevilla, 1 de julio, 2015, p. 45.

13 M. CHION, *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 225.

paisaje desde el ‘destino manifiesto’ hasta la utopía del individualismo”.<sup>14</sup> 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”<sup>15</sup>.

Algunos de los westerns en los que trabajó Dimitri Tiomkin le ofrecieron una oportunidad sin igual para jugar con el paisaje del Oeste americano.

## Los diferentes tipos de paisaje en los westerns de Dimitri Tiomkin

### Texas. Celebrando con música el Estado de la Estrella Solitaria

Texas es el segundo estado de Estados Unidos en extensión. 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. Todo lo cual conforma un paisaje del que bebe su música, un paisaje natural y cultural<sup>16</sup>.

Varios de los westerns de Tiomkin tienen lugar en Texas, pero es *Gigante* el que realmente supone un homenaje a esta tierra. Todos los aspectos que engloba el término gigante en referencia al paisaje –épico, impresionante, enorme, solitario, ventoso...- están incluidos en la música de Tiomkin, para cuya composición fue fuente fundamental: “Me senté en la sala de proyección durante nueve horas, viendo rebaños de ganado cruzando la pantalla, vacas yendo de izquierda a derecha, vacas yendo de derecha a izquierda”<sup>17</sup>.

Las descripciones del paisaje son muy recurrentes en la novela de Edna Ferber, aumentando en admiración desde el punto de vista de una maravillada Leslie (Elizabeth Taylor): “Hasta donde su mirada podía abarcar, Leslie no veía sino

14 R. CUETO, <<El folklore imaginario>>, Nosferatu. Revista de Cine, 41, 2002, p. 101.

15 S. EISENSTEIN, *Nonindifferent nature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, p. 217.

16 “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”. G. HARTMAN, Gary: *The history of Texas music*, Texas A&M University Press, College Station, 2008, p. 221.

17 D. TIOMKIN y P. BURANELLI, *Please don't hate me*, Doubleday & Company, New York, 1959, p. 246.

terreno desértico [...]. Jamás había contemplado nada parecido. Tratábase de un mundo diferente, desnudo y amenazador”<sup>18</sup>; y ahondando en la historia, el más puro patriotismo y el orgullo desde la perspectiva de Bick (Rock Hudson): “Tenemos un modo peculiar de obrar. Te ruego que recuerdes que a partir de ahora eres texana. [...] Texas no es solo geografía, sino también historia...”<sup>19</sup>.

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. Así, para el tema principal, opta por la grandiosidad en todos los sentidos, dibujando una tierra vasta, épica, ventosa y solitaria; una tierra *Gigante*. Los metales son el timbre predominante, con un protagonismo arrollador de las trompas, los trombones y las trompetas<sup>20</sup>; la percusión es utilizada de manera enfática; los coros, masculinos y femeninos, aportan grandeza y glorificación, a la vez que sentido terrenal y de comunidad; y el órgano se funde con el conjunto en clara simbología con el instrumento que preside la casa y con el propio Oeste. Las cuerdas ocupan un segundo plano, lejos de la americana y de aquellos que más tarde dominarán el género, Jerome Moross y Elmer Bernstein.

El tema principal también servirá para mostrar otros aspectos del paisaje como sus extremas condiciones y la soledad, apreciables en la variación que acompaña la escena del viaje en coche de la estación a Reata. Las fantasmales plantas rodantes pululan en medio de la inmensa llanura. Ante el vendaval, Leslie se agarra el sombrero para mantener la compostura y no acabar achicharrada. 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 en el coche, un plano general hace que el vehículo 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 ante se relacionan de forma directa con estas visiones de un paisaje amenazante. Y la música,

---

18 E. FERBER, *Gigante*, Torres de Papel, Madrid, 2015, p. 70.

19 *Ibidem*.

20 Instrumentos como los trombones y las trompas están relacionados con el gran tamaño debido a su gran caja de resonancia. Para la relación de timbre, tesitura y tamaño véase A. ROMÁN, *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 L. BLANCO, <<Música para el cine>>, Trama y Fondo. Revista de Cultura, 29, 2010, op. cit., p. 51.

en tonalidad menor y ligeramente disonante, con la inquietud del novachord, nos lo transmite a nosotros.

El viento va a afectar a Leslie en otras ocasiones. También a Jett Rink el día de su fiesta. Ambos personajes van a sentir más que ninguno la soledad de Texas. Este fenómeno atmosférico es común en el western como símbolo de aislamiento y nostalgia, presentándose en forma de tópico musical o potenciado dentro de la diégesis<sup>21</sup>.

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. Alan J. Pakula comentaba: “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”<sup>22</sup>. Por su parte, Edna Ferber describe el momento desde el punto de vista de Leslie: “El edificio erguía-se 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”<sup>23</sup>. 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.

Pero este no es el único tema relacionado con el paisaje en *Gigante*. El motivo de Jett Rink (James Dean), cuyo principal cometido es mostrar la evolución psicológica y material del personaje, se convierte por un momento en claro reflejo del

---

21 Así lo vemos en varios westerns de Tiomkin: el viento agita los cabellos y las ropas de Perla en su camino solitario hacia la muerte en *Duelo al sol*, el vendaval de *Los que no perdonan* en medio de la atmósfera fantasmal en la que se distingue el lúgubre cántico de Abe Kelsey, o el viento que agita las banderas en el sitio de *El Álamo*. Y así aparece en otras cinematografías como el western italiano, con un ejemplo como *Hasta que llegó su hora* (Sergio Leone, 1968), donde esta asociación viento-soledad está muy unida a la música, destacando la secuencia inicial en la estación y el personaje de Jill (Claudia Cardinale) quien, como Leslie, funde los melancólicos acordes del recuerdo con el perenne soplo.

22 <<George Stevens: Filmmakers who know him>>, en STEVENS, George: *Gigante* (1956). DVD Warner Bros. Entertainment, 1999.

23 E. FERBER, *Gigante*, op. cit., p. 79. El guion, por su parte, se expresa en términos más escuetos: “De repente, la gran, casi como un castillo, casa principal de Reata aparece enorme en la llanura”. Véase F. GUIOL e I. MOFFAT, Final screenplay of Georges’ Stevens production of Edna Ferber’s novel *Giant*, Aril 4, 1955, p. 19.

paisaje a través de su persona. 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. 1). El guionista Ivan Moffat describía 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”<sup>24</sup>. Pero es en el guion mismo donde la música hace su aparición de forma enfática: “la extraña sensación de triunfo que TRANSMITE LA ORQUESTA deja a la audiencia sentir todo esto”<sup>25</sup>.



Figura 1. Jett Rink contemplando sus nuevas pertenencias en *Gigante* (1956). La ilusión, con un *tutti* orquestal, y la realidad, con una última e irónica armónica.

24 G. STEVENS JR, Audio-comentario del DVD de la película *Gigante*, en G. STEVENS, *Gigante* (1956), DVD Warner Bros Entertainment, 1999.

25 El fragmento complete dice: “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”. Véase F. GUIOL e I. MOFFAT, Final screenplay..., op. cit., p. 60.

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, retraído y rebelde, ante un paisaje tan árido y sin cualidades aparentes como él. Conforme se acerca al molino, la intensidad de la música aumenta: entran las cuerdas, el viento madera, poco a poco desaparecen el acordeón y el banjo, y el ritmo se acelera. 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 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 westerns que refleja el paisaje de Texas de forma grandiosa mediante la música es *Duelo al sol*. Las tierras de Pequeña España pertenecen a Llano Estacado, al noroeste de Texas. Vázquez de Coronado, su descubridor, las describía, allá por 1541, como infinitas, monótonas, llanas y llenas de pasto<sup>26</sup>. Y así las siente Perla cuando, camino de 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”<sup>27</sup>. La gran entrada a las tierras es celebrada por Tiomkin con el tema épico inicial y un *tutti* de la orquesta, magnificando aún más ese “millón de acres del imperio de McCanles”<sup>28</sup>. 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”<sup>29</sup>. Al igual 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

26 “Después de nueve días de viaje, he llegado a unas llanuras tan vastas, que donde quiera que viajaba no encontré su fin [...] Allí encontré una multitud tal de bisontes que era imposible contarlos [...] en toda la llanura no había una sola piedra, colina, árbol, arbusto ni nada parecido. Había numerosos, y muy bellos pastos de excelente hierba”. Véase R. FLINT y S.C. FLINT, *Documents of the Coronado expedition, 1539-1542*, UNM Press, México, 2012, p. 319.

27 N. BUSCH, *Duelo al sol*, Editorial Tesoro, Madrid, 1953, pp. 24-25.

28 USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Duel in the Sun*, BOX 17A, Conductor Score.

29 R. N. FÜLÖP, *Heroes, dames, and distress: constructing gender types in classical Hollywood film music*, Dissertation, University of Michigan, 2012, p. 163.

platillos. En este caso no hay coros, y el órgano es sustituido por el arpa, instrumento más femenino para una historia protagonizada por una mujer. Escucharemos este tema en todo su esplendor en otras escenas como la emocionante cabalgada hacia el ferrocarril, donde el ritmo acelerado añade tensión y dinamismo a los valores implícitos.

Este mismo tema, como también ocurría en *Gigante*, va a representar no solo la grandeza de Texas y Pequeña España, sino también la soledad. En este caso la del senador McCandles (Lionel Barrymore). Así, a la visión crepuscular del horizonte y a las desalentadoras palabras del propio senador<sup>30</sup>, 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 –cuyo nombre otorga a la música un matiz de esperanza–, de la llegada de la civilización<sup>31</sup>. Y es Jesse, precisamente, el que porta el fragmento más esperanzador asociado al tema “Spanish Bit”, cuyos acordes son precisamente los que abren los créditos. Su figura se convierte así en la única esperanza: para la tierra, la familia y para Perla (Fig. 2).

Como película de contrastes, *Duelo al sol* también tiene un contratema paisajístico, el de la Roca de cabeza de india. Mientras que “Spanish Bit” simboliza la grandeza de la tradición y la posterior civilización, “Squaw’s head rock” es la violencia, el rencor, lo salvaje; valores primitivos que aún perduran en un Oeste en pleno desgaste. Y en esa oposición el personaje de Perla juega un rol fundamental, aportando un tema propio, y siendo destinataria de ambas influencias, fundidas en el paisaje y su música.

Este tema describe el lugar como lo opuesto a Pequeña España, empleando las convenciones de una cultura considerada salvaje, legendaria y supersticiosa, de ahí también el carácter misterioso de la música durante la narración inicial de Orson Welles.

---

30 “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”.

31 USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, *Duel in the Sun*, BOX 17A, Conductor Score. En la novela 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”. N. BUSCH, *Duelo...*, op. cit., p. 83.



Figura 2. 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, más histórica, que legendaria y enaltecida. Es el caso de *Río Rojo*, cuya historia transcurre desde Texas a Misuri al paso de esos *longhorns* tan texanos. El hecho histórico como línea principal, sumado a que Texas solo aparece al inicio, justifica que su música haga menos hincapié en su paisaje. Las trompas simulan el sonido del ganado, dando entrada al tema “Settle down”. Un tema que, aunque protagonizado de nuevo por el metal, serán las cuerdas las que se impongan, no solo en este tema, sino en el grueso de la música. El ritmo, además, es más lento, acompasado al caminar pausado del ganado. La entrada a Texas al cruzar el *Río Rojo* se enfatiza con una mayor presencia de los coros.

Por su parte, *Los que no perdonan* propone una visión musical diferente del paisaje: el silencio. El tema principal no es representativo de la naturaleza, sino que la

grandeza que transmite es la del amor y el coraje de la raza. De esta forma, la soledad y dureza de Texas, incrementada de forma psicológica, se incrementa por la ausencia de una música propia. No se ignora, sino que se deja a la naturaleza expresarse en su propio idioma, reflejo del espíritu atormentado de los personajes. 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”<sup>32</sup>.

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 también es expresado por la música. Una tierra que era todo para el hombre, que formaba parte del ciudadano americano<sup>33</sup>. Una tierra como Texas, que provoca un sentimiento especial.

*El forastero* es un ejemplo precioso. Un western que habla del origen de Texas, de la formación del concepto de hogar y comunidad texanos, del agradecimiento. Visualmente, el paisaje no es un elemento destacado, pero hay una escena muy significativa que acumula por sí sola todos estos aspectos. Los agricultores, arrodillados frente a los campos de maíz, atienden a la oración de Calipheth Mathews (Fred Stone) mientras un coro casi celestial –sin acompañamiento instrumental- tararea en un tempo *Lento* el tema “Buffalo skinners”, motivo de los colonos en la película<sup>34</sup>.

Pero antes de ello 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. 3): uno preexistente, “The eyes of Texas”, y uno original, “The ballad of The Alamo”. El primero para los momentos en los que se ensalza la valentía de los defensores, destacando el asalto

---

32 M. CHION, *La audiovisión...*, op, cit., p. 65.

33 En este sentido, es muy ilustrativa la escena de Jett Rink en *Gigante*, anteriormente comentada.

34 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”.

final: la muerte y última acción de Crockett (John Wayne), y el asesinato de Bowie (Richard Widmark). Y el segundo como motivo de heroísmo y gloria, siendo claves el discurso de Crockett sobre el significado de la palabra independencia<sup>35</sup>, y el del general Houston (Richard Boone) ensalzando a los valientes sitiados de El Álamo<sup>36</sup>.



Figura 3. La tradición y el patriotismo de *Gigante* (1956), representados a través de “The eyes of Texas”.  
La valentía, el heroísmo y el patriotismo de los texanos en *El Álamo* (1960).

“The eyes of Texas” también es utilizado en *Gigante*. La pasión por Texas está perfectamente dibujada en 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 interpretado por una banda como bienvenida de los soldados texanos que regresan

35 “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”.

36 “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”.

de la guerra, y va a estar presente en cada acto de la fiesta de Jett Rink<sup>37</sup>. 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 patria<sup>38</sup>.

## Las tierras del Noroeste

Exploradores y cazadores de pieles fueron los primeros en atreverse a sondear las tierras del norte hasta lugares nunca antes pisados por el hombre blanco. No todo el Oeste, pues, fueron desiertos y praderas interminable. Desde las fronteras del Canadá hasta el Lago Salado. Desde las Rocosas hasta el Pacífico. Bosques frondosos, grandes montañas y ríos caudalosos. Un Oeste diferente que Tiomkin musicó de forma especial.

Howard Hawks nos introduce en *Río de Sangre* hablando de pioneros, tierras salvajes y una nueva tierra: el Noroeste<sup>39</sup>. Nos presenta una aventura épica donde el paisaje, formado por bosques tupidos y ríos caudalosos, será un elemento fundamental. Para el bosque, Tiomkin va a recurrir al viento madera, la caja china, el acordeón y la guitarra. Los dos primeros, en plena fusión con el entorno, mientras que los dos últimos serán los que acompañen de forma diegética a los protagonistas durante las noches en el campamento. Por su parte, el río 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. 4). El tempo lento, el *pianissimo*, el carácter *dolce* y los finales de frase en notas largas transmiten sensación de tranquilidad y asombro, de pequeñez ante la naturaleza y de fusión con la misma<sup>40</sup>.

37 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.

38 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 M. C. BERRY, <<“EYES OF TEXAS”>>, Handbook of Texas Online, June 30, 2012, <http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/xee01> (Consultada el 15/04/2015).

39 El texto introductorio dice lo siguiente: “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”.

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



Figura 4. La secuencia inicial y el impresionante paisaje de *Río de sangre* (1952).

En este caso se puede hablar de tradición en ciertos aspectos –acordeón, guitarra, ritmo de galope y una variación en *Mi b Mayor*<sup>41</sup>- y de la faceta más rusa de Tiomkin en otros, como la secuencia inicial. En ella, el narrador va contando lo que siente Jim (Kirk Douglas), qué hace, qué busca, qué piensa, mientras la música recurre al *Mickey-Mousing* para adaptarse a cada paso, un concepto musical que recuerda en cierta forma a “Pedro y el lobo” de Prokofiev, un compositor cuyo uso especial del viento madera también pudo influir en Tiomkin en este caso<sup>42</sup>.

41 El tema “Road to Louisville” es una variación de “The big sky” en la tonalidad que Tiomkin utiliza para los temas más cercanos al cowboy.

42 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.

Sin embargo, no será “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 del amor –el matrimonio entre Boone y Teal Eye- y al paisaje, al que se adhiere como nuevo amante fiel, magnificándolo con un *tutti* orquestal<sup>43</sup>. Junto a ello, algunas variaciones de los indios van a relacionarse con el paisaje, dando unidad de ritmo, textura y significado a la música, y convirtiendo la naturaleza en la principal protagonista<sup>44</sup>.

Otro western que se adentra en estos parajes es *Canadian Pacific*, aunque en esta ocasión la naturaleza queda en un segundo plano. Solo el tema “Canadian Rockies”, que acompaña al protagonista en su exploración, tiene relación directa con el paisaje. Este tema no presenta una melodía definida, sino que se adapta a las diferentes condiciones a modo de tópico y *Mickey-Mousing*, con fragmentos del tema inicial que hablan de la cercanía de los indios. La instrumentación recurre de nuevo al viento madera, con un importante soporte de las cuerdas, y al arpa como simulación del agua.

Aunque no se trate del norte<sup>45</sup>, *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 uno 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. Ésta, interpretada de

---

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

44 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).

45 La película fue rodada en la línea Durango & Silverton Narrow Gauge Railroad, cuyo recorrido sigue el cauce del río Ánimas, pasando por paisajes de muy diversas características. Para más información sobre esta línea de ferrocarril véase <http://www.durangotrain.com/> (Consultada el 5/10/2016).

forma diegética, es ampliada por la incidentalmente con un *tutti* orquestal, a la vez que la cámara nos muestra planos generales del ferrocarril a su paso por las montañas.

### 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 mar<sup>46</sup>, donde el paisaje va a jugar un papel fundamental como reflejo de la psique humana. Fuertes tormentas acompañadas de un *tutti* orquestal en *fortissimo* van a ser testigos de escenas de gran tensión. Amaneceres románticos musicados con cuerdas y madera despertarán a la inocente Cally y su tranquila granja. Bosques llenos de animales y fieras que suenan a madera. Rápidos de ríos cuya sola presencia aumenta la intensidad de la orquesta. Emociones, paisaje y música claramente descriptiva de ambos, llenan este western entre lo psicológico y lo romántico<sup>47</sup>.

### Otros Oestes. El western australiano

El western es un género cinematográfico internacional. Australia es ejemplo claro de ello, quizás el más cercano a las vivencias norteamericanas. Es natural, pues, que el cine lo reflejara de forma muy parecida a como lo hizo el western americano.

El western australiano nació del *bushranger*, género local con guiones basados en historias de forajidos y bandoleros rurales<sup>48</sup>. Su prohibición 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

---

46 Hay varios en los que aparece este elemento. El mar como objetivo es claramente apreciable en el personaje de Morton en *Hasta que llegó su hora*, también hay mar en *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: “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 C. AGUILAR, Sergio Leone, Cátedra, Madrid, 1999, p. 53.

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

48 Véase C. J. MILLER, y A. BOWDOIN VAN RIPER, *International westerns: Re-locating the frontier*. Scarecrow Press, Lanham, 2014, p. 204.

celuloide australiano, influenciando el aspecto, y en ocasiones el sentimiento, de los westerns australianos que siguieron”<sup>49</sup>. Uno de los elementos que tomaron prestado fue el paisaje. El especial paisaje australiano, entendido como “bush” u “outback”<sup>50</sup>, se convirtió en uno de los protagonistas de su cine. Así, durante los cuarenta y cincuenta, varias películas consideradas dentro de este género se esforzaron en mostrar la peculiar naturaleza del país<sup>51</sup>: *The overlanders* (Harry Watt, 1946), *Kangaroo* (Lewis Milestone, 1952), *Smiley* (Anthony Kimmis, 1956) y, por supuesto, *Tres vidas errantes*, cuya música es la más australiana de todas<sup>52</sup>.

El paisaje está presente de forma especial en esta película de Fred Zinnemann. Su documental se adapta a la perfección, recreándose en su singular flora y fauna<sup>53</sup>. El énfasis de la cámara está puesto en la naturaleza como objeto vivo, buscando la combinación imagen-música en su carácter tranquilo y a la par exótico, más que en la grandeza. Australia como un lugar en el que hombre y naturaleza pueden convivir en paz y armonía. No es de extrañar que el tema utilizado sea el mismo que el empleado para describir la relación cordial de la familia protagonista. El sabor tradicional, la amabilidad y un ritmo alegre y tranquilo, invaden la absoluta totalidad de la película. Tanto es así que el propio director afirmaba que la música hacía que la película pareciera más un picnic que la historia de la dura existencia en Australia<sup>54</sup>.

La novela de Jon Cleary se detiene en varias ocasiones en la descripción del paisaje. Un paisaje tan sereno y amable como el que nos transmiten Zinnemann y Tiomkin. Quizás, la descripción más acorde con las imágenes 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

49 Ibidem, p. 204.

50 E. VIETH y A. MORAN, *Historical dictionary of Australian and New Zealand cinema*, Scarecrow Press, Lanham, 2005, p. 98.

51 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 E. VIETH y A. MORAN, *Historical dictionary of Australian...*, op. cit., p. 100.

52 Las otras películas fueron musicadas, respectivamente, por John Ireland, Sol Kaplan y William Alwyn, en un estilo sinfónico deudor del post-romanticismo.

53 Zinnemann afirmaba: “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 N. SINYARD, *Fred Zinnemann: Films of character and conscience*, McFarland, Jefferson, 2003, p. 12.

54 Véase D. ELLEY (Ed.), *Dimitri Tiomkin. The man and his music*, The National Film Theater, Dossier nº1, London, 1986, p. 37.

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<sup>55</sup>. Tales párrafos inspiran la misma tranquilidad y unión con la naturaleza que el sencillo tema musical de Tiomkin, a base de instrumentos tradicionales como el acordeón y la armónica, a los 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 impondrá en los créditos finales, como un canto conjunto a la familia, la naturaleza y el amor, de esas tres vidas errantes.

En otras ocasiones el silencio se hará protagonista, potenciando los sonidos de la naturaleza en un sentimiento similar a las descripciones sensoriales de Jon Cleary. Aun bebiendo del concepto de sonido-territorio de Chion, no es un silencio como el de *Los que no perdonan*, cuya naturaleza era salvaje y peligrosa, sino un silencio para disfrutar (Fig. 5).



Figura 5. El paisaje australiano en *Tres vidas errantes* (1960).

55 J. CLEARY, <<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.

## Transportando, reuniendo y acorralando ganado

El transporte y el rodeo (*round-up*) eran los trabajos principales del vaquero. La espectacularidad de estas escenas las hace perfectas para el cine, siendo la naturaleza parte importante. La música, en calidad de elemento espectacular y descriptivo, suele estar presente. Tanto es así, que en los *cue sheets* del cine silente podemos encontrar temas específicos<sup>56</sup>.

Varios son los westerns de Tiomkin que incluyen escenas de transporte y rodeo: *Río Rojo*, *Rawhide*, *Duelo al sol*, *Gigante*, *Ansiedad trágica*, *Los que 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.

Edna Ferber describe perfectamente un rodeo en *Gigante*: “Era casi imposible ver nada a través de aquella espesa nube impenetrable. [...] El polvo convertía a los vaqueros en figuras fantasmales [...] 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”<sup>57</sup>. 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”. Pero en ninguno de los casos lo hace con la misma versión que veíamos para la tierra, sino con una variante que incluye instrumentos como el acordeón, el arpa o las campanas; y elementos como trémolos, *glissandi* y apoyaturas. Todo ello sin restar un gramo de épica: un omnipresente *fortissimo* y anotaciones de carácter tales como *Grandioso*<sup>58</sup>.

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 *Río Rojo*, donde las trompas simulan los mugidos de las reses, o en *Los que*

56 Véase E. RAPEE, Erno Rapee's..., op. cit., p. 507.

57 E. FERBER, *Gigante*, p. 131.

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

*no perdonan*<sup>59</sup>, con el ritmo de galope y el golpe final de platillos acompañando la caída de Charlie (Albert Salmi).

Por su parte, en el transporte, la velocidad, el tumulto y el ajetreo 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 se sustituye por planos panorámicos del paisaje, lo que 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 las 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 los créditos iniciales, sino en las distintas escenas – normalmente al inicio-. 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.

Un caso especial es el de *Tres vidas errantes*, donde los animales transportados son ovejas<sup>60</sup>. 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 esquilar tan bien como los australianos<sup>61</sup>. 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.

## Conclusiones

La música que Tiomkin utiliza para transmitir los espacios abiertos del Oeste se adapta a cada contexto, tomando características diferentes según el western. El

---

59 USC, Cinematic Arts Library, Dimitri Tiomkin Collection, The Unforgiven, Box 69, Pencil sketches by Dimitri Tiomkin.

60 Durante el siglo XIX, en Australia había abundancia de ganado ovino.

61 <<The Lime Juice Tub>> Mainly Norfolk: English Folk and Other Good Music, <https://mainlynorfolk.info/lloyd/songs/thelimejuicetub.html> (Consultada el 30/05/2015).

conjunto destaca por su personalidad, enfrentando paisajes tranquilos y majestuosos a los brillantes y trepidantes paisajes de los compositores americanos. El mayor uso del viento-metal (Trompas y trompetas) frente a las cuerdas, la inclusión de instrumentos simbólicos ajenos a la orquesta y el empleo de los grados bajos y medios de la escala, configuran un estilo propio. Junto a ello, sus temas se caracterizan por el predominio de las notas enteras y de larga duración que expanden el sonido en concordancia a la amplitud del paisaje, el uso del *tutti* orquestal e indicaciones de carácter como *Maestoso* o *Grandioso* para los momentos clave y, en ocasiones, el silencio como potenciador de la naturaleza y la psicología del filme.

Sus temas alusivos al paisaje pueden dividirse por zonas geográficas. Para los westerns ambientados en Texas utiliza 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 de 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 de los temas, sino mediante el uso de canciones preexistente como “The eyes of Texas” o “The ballad of The Alamo” dentro de la música incidental.

Para los westerns ambientados en el norte recurre a una instrumentación mucho más acorde con el entorno, donde predomina el viento madera, sin dejar de lado la magnificencia de las trompas. La menor intensidad instrumental, dinámica y rítmica de transmite paz, frente al carácter más trepidante de los desiertos y praderas.

Aparte de estas dos localizaciones Tiomkin trabajó en un western ambientado en Australia. A diferencia de los compositores que por aquellos años trabajaron en el western australiano, Tiomkin acudió a sonidos tradicionales, tanto en instrumentación como temáticamente, al utilizar como base canciones populares australianas.

Además del paisaje en sí, las escenas de transporte de ganado y rodeo sirvieron a Tiomkin para aplicar música a otro tipo de paisaje. Ambas van a estar musicadas de forma diferente, pero casi siempre van a tomar prestado el tema musical que más relación tenga con la tierra. Para el transporte de ganado, utiliza el tema

principal o el central relacionado con el paisaje, siempre con un ritmo entre *moderato* y *lento*, acompasado con el caminar de los animales. En cuanto al rodeo, emplea dos variantes: una variación del tema principal, o temas más rápidos con *Mickey-Mousing* no sincronizado y simulación de ruidos, cuya combinación simula la agitación y un cierto sentido cómico presentes en la propia tarea.