



Música para una venganza. Racismo, violación y asesinato: el caso de *El último tren de Gun Hill* (John Sturges, 1959)

Music for revenge. Racism, rape and murder: the case of *The Last Train from Gun Hill* (John Sturges, 1959)

Lucía Pérez García

Universidad de Sevilla
lucpergar86@gmail.com

Fecha de recepción: 26/06/2020 Fecha de evaluación: 02/07/2020
Fecha de aceptación: 23/11/2020

Abstract:

The Western film directed by the American filmmaker John Sturges, *The Last Train from Gun Hill* (1959), tells the story of a man's revenge for the rape and murder of his Native American wife. The music, composed by Dimitri Tiomkin -in the third collaboration with Sturges, plays a fundamental role in the narrative shaping. For this, the composer uses once again the monothematic technique that made him successful in the fifties and in his previous western with the director, *Gunfight at OK Corral* (1957), becoming the reference point of the Western film music since *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952). Analyzing the score and the scrip and comparing them with those of the two other works in which Tiomkin had to deal with rape and vengeance, it is proved that the whole music of *The Last Train from Gun Hill* gives voice to the outraged woman, who uses the various characteristics and variations of the main theme to guide the actions of the male protagonist. This way, it is confirmed the Tiomkin's ability to highlight the female characters of his films -whether they are protagonists or have a supporting role; as well as the possibility of addressing from different points of view such serious issues as rape, murder, vengeance and even racism, through the film music.

Key-words: woman; rape; vengeance; cinematography; film music; western; Dimitri Tiomkin

Resumen:

El western del director americano John Sturges, *El último tren de Gun Hill* (1959), cuenta la historia de la venganza de un hombre por la violación y

asesinato de su mujer, perteneciente a una tribu de indios norteamericanos. En él, la música compuesta por Dimitri Tiomkin -en su tercera colaboración con el cineasta- juega un papel fundamental a la hora de configurar la narrativa. Para ello, el compositor utiliza de nuevo el sistema monotemático que tanto éxito le reportara en la década de los cincuenta y en el anterior western dirigido por Sturges, *Duelo de titanes* (1957), convirtiéndolo en referente de la música cinematográfica del género del Oeste desde su trabajo en *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952). A través del análisis musical de la partitura y el guion, y de su comparación con la música de otras dos películas en las que el compositor se enfrentó musicalmente al tema de la violación, se comprueba como la totalidad de la partitura de *El último tren de Gun Hill* pone voz a la mujer ultrajada, siendo ella la que guía, a través de las diferentes características y variaciones del tema principal, las acciones del protagonista masculino. De esta forma, se confirma la capacidad de Dimitri Tiomkin para resaltar a los personajes femeninos de sus películas, ya sean estos secundarios o protagonistas; así como la posibilidad de tratar cuestiones tan graves como la violación, el asesinato, la venganza e incluso el racismo, desde diferentes puntos de vista a través de la música cinematográfica.

Palabras clave: mujer; violación; venganza; cine; m de cine; western; Dimitri Tiomkin

0. Introducción

El western *El último tren de Gun Hill*, basado en la historia "Showdown" de Les Crutchfield, cuenta la historia del *marshall* Matt Morgan (Kirk Douglas)¹, y su propósito de vengar la violación y muerte de su mujer Catherine (Ziva Rodann²) a manos de Rick Belden (Earl Holliman), hijo de su antiguo amigo Craig Belden (Anthonmy Quinn), quien salvara su vida en el pasado. Matt pretende apresar a Rick y llevarlo a su ciudad para ser juzgado. Y debe hacerlo solo, ya que nadie en la ciudad está dispuesto a ayudarlo. La llegada del tren de Gun Hill marcará la hora del destino. Es, por tanto, un western correspondiente a lo que Will Wright denomina *vengeance variation* (Wright, 1975: 154-163)

¹ Los *marshals* eran los que impartían justicia en las pequeñas ciudades, a diferencia de los *sheriffs*, a los que competían los condados. Véase Manuel P. Villatoro, "Tres olvidados «sheriffs» del Lejano Oeste más despiadados y corruptos que los forajidos", ABC, 24 de abril de 2020, https://www.abc.es/historia/abci-tres-olvidados-sheriffs-lejano-oeste-mas-despiadados-y-corrutos-forajidos-202004230149_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F

² Ziva Rodann nació en Haifa (Israel) en 1933. Trabajó en televisión hasta que fue descubierta para el cine por Hal Wallis. Veáse "Rodann the magnificent: Israeli actress has had a dramatic life". *Ottawa Citizen*, August 29, 1959. Entre sus trabajos, a parte de *El último tren de Gun Hill*, destacan: *40 Pistolas* (Samuel Fuller, 1957), *Corredor hacia China* (Samuel Fuller, 1957), *Historia de la humanidad* (Irwin Allen, 1957), o *Los hermanos Karamazov* (Richard Brooks, 1958). En gran parte de ellos obtuvo pequeños papeles de mujeres exóticas: chinas, egipcias, indias, gitanas... Fuente "Ziva Rodann", IMDB, consultada el 22 de junio de 2020, <https://www.imdb.com/name/nm0734425/>

y, más concretamente, una película que se adelanta al futuro género *rape-revenge* (Heller-Nicholas, 2011: 3)³, dentro del cual respondería al subtipo en el que la venganza viene de parte de un hombre que ha perdido a su mujer o a su hijo (Projansky, 2001: 60, Read, 2000: 125). Además, se encuadra en la tendencia de los westerns de postguerra en los que se trataban los problemas de jóvenes trastornados que quebrantan las leyes (Lenihan, 1985: 138-139)⁴.

La cuestión, de por sí espinosa, se complica en cuanto que Catherine no solo es la esposa del marshal, sino una mujer nativoamericana. Esta circunstancia añade todo un contexto social que enriquece el argumento y que, como veremos, se va a traslucir en la música.

La historia y el mito justifican la aparición de los nativos americanos en el western. Una historia que va más allá de la conquista para convertirse en el destino manifiesto de cada generación⁵. Un mito más legendario cuanto alcanza el imaginario del espectador y la propia diégesis de la película.

La presencia de estos personajes en el cine relata la conquista de la frontera: la territorial por parte de los colonos, y la de la integración por parte de los indios. Su representación, sin embargo, responde siempre a la misma mirada: la de la cámara, manejada por el “hombre blanco”. Por lo que su imagen, según Michael Hilger, “revela poco sobre los nativos, pero mucho sobre la evolución de las actitudes y valores de los blancos” (Hilger, 2016: 1). De su objetividad y compromiso, así como del contexto - pasado y contemporáneo a la obra⁶- y de la experiencia del espectador

³ Los autores que han estudiado este tipo de películas no hablan de subgénero, sino de un género cinematográfico más, cuyo origen se encuentra en la década de los setenta. Claire Henry aporta una documentada justificación de esta adscripción (Henry, 2014: 2-7).

Por otra parte, Will Wright habla de la *vengeance variation* del western, cuya diferencia más importante con el argumento tradicional es la relación entre el héroe y la sociedad. Mientras que en aquella el héroe necesita de la sociedad para cumplir su misión, en esta el héroe se separa de ella debido a su mayor fuerza en solitario (Wright, 1977: 59).

⁴ Dentro de esta tendencia, el tema de la educación en la familia era puesto en el candilero a través de jóvenes criados sin la influencia de una madre virtuosa y civilizada, que heredaban la agresividad del padre (Lenihan, 1985: 138). *El último tren de Gun Hill* no fue ajeno a ello, y retrató a Rick Belden como un joven cuyos problemas de actitud venían dados por haberse criado sin madre. Y así lo justifica Craig, su propio padre, en dos ocasiones durante la película: cuando Matt acude a su rancho para contarle lo ocurrido, él se defiende diciendo: “Quizás fue mi culpa. Ya sabes, no es fácil criar a un hijo sin una madre, Matt”; y poco después, cuando su hijo regrese al rancho, Craig le espetará: “¡Creí que había hecho un hombre de ti!”.

⁵ La idea del destino manifiesto expresaba la creencia de que Estados Unidos era una tierra prometida destinada a expandirse por el continente americano. El término fue acuñado por John O’Sullivan en 1845 en un artículo de la *Democratic Review*, en el que hablaba sobre la necesidad de unir Texas a Estados Unidos. Véase Shane Mountjoy, *Manifest destiny: westward expansion* (New York: Chelsea House Publishers, 2009), 315–16. La expansión no era solo territorial, sino espiritual, una ambición moral en la que el western juega un papel fundamental, como mito del origen y la unión de un pueblo.

⁶ Según Will Wright: “Excepto por la localización, el mito del western no se interesa por los eventos reales y personas del Oeste; sino que utiliza la localización del western para

con el cine, dependerán las diferentes lecturas. Lecturas más complejas incluso que las de otros personajes a priori más importantes o primarios.

La convención del nativo americano no es una figura simple. Más allá del indio noble y el indio salvaje hay otros tipos que retratan, si bien dentro de ciertas convenciones, a unas gentes variadas y con carácter. Entre ellos se encuentran las mujeres.

M. Elise Marubbio distingue cuatro estereotipos, algunos de los cuales se remontan a los textos del siglo XVI: la reina, fusión entre guerrera y diosa madre, valiente, de cruda sexualidad, y de exuberante y potente belleza; la princesa, bella, pura y casta, puente entre la tradición y la civilización; la esclava, madre prolífica de figura demacrada; y la lasciva squaw (Marubbio, 2006: 10-12)⁷. En el western encontramos ejemplos de todas ellas, pero quizás la más común de todas es la princesa. Es el caso de Catherine, en *El último tren de Gun Hill*.

Las princesas nativoamericanas llevan la nobleza de su dinastía, predominando en su carácter la política y la moral del jefe indio frente a la energía guerrera de la reina. De cabello moreno, piel oscura y rasgos exóticos, exudan una sensualidad que contrasta con su condición casta. Unos rasgos, pues, que las convierten en el medio perfecto para tender puentes entre su gente y los colonizadores, entre la naturaleza y el progreso, normalmente mediante el matrimonio con un hombre blanco (Marubbio, 2006: 12-13). Y es que la moralidad e inocencia de estas princesas las lleva a enamorarse fácilmente del hombre que viene de la civilización, al que es fiel pese al sufrimiento que ello conlleva, pues este tipo de matrimonios mixtos no suele tener un final feliz, siendo la muerte, el suicidio o la violación algunas de las causas (Hilger, 2016: 3).

Catherine, pese a los escasos cuatro minutos que aparece en pantalla, responde perfectamente a todas estas características, si bien no se especifica en ningún momento su otrora posición social dentro de su antigua tribu. Aunque puede suponerse, ya que un jefe indio no casaría a su hija con un blanco cualquiera.

La muerte de Catherine, en este caso, responde a una violación por parte de un hombre blanco, para quien ella es “solamente una squaw”⁸. Sarah Projansky, en su estudio sobre la violación en el cine y la televisión, comenta que unas de las estrategias narrativas que justificaban la inclusión de la violación en las películas del Hollywood clásico era la de mostrar un final moralizante en el que el personaje que ha cometido la mala acción se ve obligado a enfrentar su castigo (Projansky, 2001: 26). De esta forma, y acudiendo al fuera de campo⁹, esquivaban la censura. Ambas estrategias fueron utilizadas en *El último tren de Gun Hill* para justificar la muerte del joven violador, asesino y racista, a pesar de que en

codificar tipos de personas en relaciones fundamentales que existen y son problemáticas en la vida moderna” (Wright, 1975: 210).

⁷ Michael Hilger habla de la squaw como una mujer hostil al hombre blanco y físicamente poco atractiva (Hilger, 2016: 3).

⁸⁸ Palabra ofensiva y denigrante para designar a las mujeres indias.

⁹ El fuera de campo es un recurso cinematográfico a través del cual un suceso ocurre sin que lo veamos explícitamente en el plano.

1956 se produjo una revisión del Código Hays que permitía una mayor libertad (Gubern, 1995: 340). Y a pesar de que, ese mismo año, Otto Preminger daba la estocada mortal a las normas con *Anatomía de un asesinato* (Otto Preminger, 1959), cuyo argumento trataba, curiosamente, una venganza por la violación de la esposa.

Pese a que el tema de la violación ha sido tratado en el cine desde las primeras décadas del siglo XX, fue a partir de 1960-1970, cuando las representaciones se hicieron más numerosas y explícitas debido al nuevo auge del feminismo y a la caída del Código (Projansky, 2001: 28). Es por ello que *El último tren de Gun Hill*, en el límite entre la época clásica y el nuevo cine que estaba por venir -con las dificultades que conlleva toda transición-, aun tratando un tema peliagudo de forma bastante explícita, recurre a ciertas convenciones. Ambas circunstancias encajan dentro del género cinematográfico al que pertenece, pues el western, tanto americano como europeo, ha sido uno de los géneros que mejor ha acogido esta cuestión a lo largo de la historia, así como uno de los géneros en el que las novedades y las convenciones se daban por igual. Pero si hay algo definitivo en el cine del Oeste, es la relación entre violación y venganza, en muchas ocasiones con un matiz racial de por medio - lo cual adelanta el género cinematográfico posterior-. No en vano, como afirma Edward Buscombe:

Aunque la violación puede ser el acto alrededor del cual pivota en ocasiones el argumento, los westerns no examinan la experiencia, o las consecuencias excepto en un sentido: la violación es la ocasión para que el ultrajado busque venganza (Buscombe, 1988: 209).

Así, además de *El último tren de Gun Hill*, podemos encontrar múltiples ejemplos en los que la violación y muerte tienen causas diversas, y la venganza viene servida de maneras varias, son: *Caravana de paz* (John Ford, 1950), *Centauros del desierto* (John Ford, 1956), *Los despiadados* (Sergio Corbucci, 1967), o *Ana Caulder* (Burt Kennedy, 1971) y *Handgun* (Tony Garnett, 1983), pioneras del western rape-revenge femenino (Broughton, 2016: 223)¹⁰.

La música, como parte consustancial del western¹¹, debería jugar un papel importante, sobre todo cuando es la violación la que dispara la trama. Ninguno de los trabajos centrados en el estudio de películas de los géneros y variaciones anteriormente mencionados se detiene a analizar su papel e influencia -ni en el caso de las pertenecientes al western, ni el

¹⁰ Jacinta Read hace un análisis detallado de ambas películas, comparándolas con el esquema propuesto por Will Wright para la *vengeance variation* del western (Read, 2000: 125-154).

¹¹ Wrigth afirma: "La música añade profundidad y significado a la historia, y en el mito aclara el significado de las imágenes y la hace sentir más cercanas. El significado mítico del western es reforzado por la música".

de las adscritas a otros géneros¹². Sin embargo, la música puede convertirse en un arma de venganza, amor y odio mucho más potente que los propios actos de los protagonistas.

1. Análisis musical de *El último tren de Gun Hill*

El último tren de Gun Hill fue el western número veinte para Dimitri Tiomkin, verdadero referente de la música de este género cinematográfico en la década de los cincuenta. Un periodo que llegaba a su fin de forma ambigua, John Sturges mediante. Por un lado, el éxito de *Duelo de titanes*. Por el otro, la derrota. Al año siguiente, el joven Elmer Bernstein se hacía con el trono del western. Habían llegado, para quedarse, *Los siete magníficos* (John Sturges, 1960).

Pero Tiomkin seguía, ante todo, buscando lo mejor para cada película. Ese mismo año no solo componía la escalofriante música del western de Sturges¹³, sino la mítica partitura de *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959), y la no menos legendaria canción de la serie *Rawhide* (1959-1965). Si bien la primera de ellas no ha pasado a la posteridad como uno de sus mejores trabajos, se trata de una obra llena de geniales matices. Momentos y detalles desencadenados por la muerte violenta de una mujer. Y Tiomkin sabía perfectamente cómo tratar, y retratar, a cada una de las mujeres de sus películas.

La partitura de *El último tren de Gun Hill* es, junto a *Duelo de titanes*, el western de Tiomkin de carácter monotemático más puro (Pérez García, 2017: 236). Pero a diferencia de aquella, el tema de *El último tren de Gun Hill* no se divide en tres actos ni funciona como *title song*¹⁴, al ser retirada la idea original de presentarlo como canción¹⁵. Y es en este último aspecto donde se pierde la primera referencia femenina.

El tema principal, "The last train from Gun Hill", estaba pensando como canción. Paul Francis Webster escribió la letra¹⁶, y la cantante negra Kitty White -con la que Tiomkin había colaborado en *Retorno al paraíso* (Mark Robson, 1953)- sería la intérprete (Gevinson, 1997: 576). Su voz, si bien extraña en un western protagonizado por un hombre, hubiera actuado como una motivación más para la venganza. La voz

¹² Dentro del tema de la violación, si bien no en el sentido de venganza, el trabajo *Rape and cinema*, editado por Dominique Russell sí se incluyen algunos elementos de análisis musical al tratar las películas (Russell (ed.), 2011).

¹³ Un año antes había ganado el Oscar a mejor banda sonora por *El viejo y el mar* (John Sturges, 1958).

¹⁴ La estrategia de las *title songs* consistía en convertir el tema principal en una canción, que tras escucharse en los títulos iniciales, funcionaría como hilo conductor dentro de la partitura. Al llevar el mismo título que la película, la táctica comercial era doble: convertir la canción en un éxito de ventas, y llevar -a través de esta- el título de la película a radios, revistas de música, LPs y listas de éxitos.

¹⁵ Aun así, el tema fue grabado por la cantante. Pueden escucharse dos versiones diferentes en el cd *The last train from Gun Hill*, Counterpoint, 2011.

¹⁶ Colaborador habitual del compositor. Trabajaron juntos en siete ocasiones entre 1953 y 1963, obteniendo en tres de ellas la nominación a los premios de la Academia: *La gran prueba* (William Wyler, 1956), *El Álamo* (John Wayne, 1960) y *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963).

femenina de timbre racial simbolizaría la de Catherine¹⁷. Un grito desesperado pidiendo justicia. Su omisión, pues, silencia a la víctima, dejando la acción a la sola voluntad del hombre. Este silencio podría interpretarse desde dos puntos de vista. Como mutismo selectivo (Laing, 2007: 28), o como reafirmación de la capacidad de perdonar y la naturaleza pacífica de Catherine frente al carácter vengativo y violento de su marido.

En cuanto a la letra, aunque finalmente fue rechazada y no figuró en la película¹⁸, juega un papel esencial en la construcción del guion musical que es necesario analizar. Cada verso, en asociación a la melodía, da significado a la acción, emoción, sentimiento o personaje al que acompaña. Pero todos, sin excepción, aluden a Catherine, pues es su muerte la genera la acción. Y no olvidemos que la voz, originalmente, era femenina.

The sun goes down a lonely hours
Lonely hours seem to say:
"One man was born to die,
And one to wonder why
This long and angry day".

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.

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.

El verso "One men was born to die" va a acompañar a todos los hombres que están destinados a morir¹⁹, pese a que la primera intención de Matt era hacer justicia sin derramar sangre: Rick, Lee y Craig (Fig. 1). Cada vez que suena la melodía, Matt no piensa en ellos, sino en su mujer. Es la sentencia de muerte de parte de un hombre herido en lo más profundo. Una promesa, más que a su difunta mujer, a sí mismo, pero con ella siempre en la cabeza, y en el corazón.

¹⁷ Precisamente, en *Retorno al paraíso*, el tema principal interpretado por *Kitty White* pone voz a Maeva, la mujer polinesia con la que se casa el protagonista, y que muere tras la marcha del mismo. Pese a ello, la música no dejará de hablar con su voz el resto de la película, recordándole a su marido cuales son su verdadero hogar y su verdadera familia. Vemos, pues, como una cantante negra pone voz a una mujer de raza tras su muerte, en lo que sería un referente musical anterior para ubicar conceptualmente la partitura de este western.

¹⁸ Por entonces las *title songs* estaban entrando en un periodo de decadencia, si bien nunca dejarían de utilizarse, siendo el western uno de los géneros más representativos.

¹⁹ Se escucha en los minutos: 22.54, 33.48, 35.34, 37.39, 40.23, 43.34, 47.32, 1.19.19, 1.24.04, 1.25.25 y 1.26.09.

Al igual que el anterior motivo, este va a compartir melodía con otro verso: “And here am I in the hands of fit now” (Fig. 2). Tanto Linda como Matt podrían adscribir esta frase. Ambos están en una situación difícil, cuya causa primera es Catherine. Él, a punto de explotar, arde de ira²⁴ (Fig. 3). Ella, no puede controlar sus sentimientos: ¿Rencor hacia Craig? ¿Odio hacia Rick? ¿Rabia? ¿Venganza? ¿Amor imposible por Matt?



Figura 2: fragmento correspondiente al verso “so little time is left for love now” y “And here am I in the hands of fit now”. Transcripción propia basada en Russ, Henning y Sherk, 2008.



Figura 3: Matt, ardiente de ira y odio, captura a su víctima. Fotograma de *El último tren de Gun Hill* (John Sturges, 1959).

Todo este simbolismo se completa con las características intrínsecas de la canción principal, la cual aparece íntegra en tres ocasiones: en los créditos iniciales, en la transición del primer al segundo tercio de metraje (minuto 30.52), y en la escena final (minuto 1.28.19). Si bien los elementos esenciales serán los mismos en todo momento, el avance de la acción provocará un desarrollo musical que se traducirá en ciertas variaciones. De este modo Tiomkin se aleja de una partitura plana, aportando ritmo, emoción e intensidad psicológica a una historia que de otra forma hubiera quedado en una simple y fría venganza.

Pese a las reticencias de los estudios a iniciar las películas con temas en tonalidad menor (Tiomkin y Buranelli, 1959: 171), Tiomkin la utilizó en algunos de los temas principales de sus westerns para transmitir tristeza y nostalgia, por un lado *-El álamo-*, e inquietud psicológica y

²⁴ La expresión queda explícitamente representada en la secuencia del incendio del hotel, cuando al fin consigue apresar a Rick.

tensión por otro -*Soplo salvaje* (Hugo Fregonese, 1953) y *Ansiedad trágica* (Charles Marquis Warren, 1956)- (Pérez García, 2017: 113). En este caso, la tonalidad sirve a todos los significados: tristeza por la muerte de Catherine, melancolía por su pérdida, nostalgia de su presencia, inquietud psicológica de un hombre con sed de venganza, y tensión por la espera de ese tren que cumplirá el destino del asesino.

Esta característica se cumple en todas las ocasiones. La canción "The last train from Gun Hill" está compuesta en Si menor, tonalidad que va a dominar durante sus apariciones -incluyendo fragmentos y leitmotiv-. Sin embargo, la primera vez que se escucha, el primer contacto con el espectador adquiere un aire ligeramente exótico alusivo a la condición indígena de Catherine. No importa que este matiz venga dado por características más propias de la música española que de la de los nativos americanos²⁵, lo importante en este sentido es el alejamiento de la música western propia del género y de la música occidental convencional, relacionadas ambas con los personajes de raza blanca o dentro del ideal. Este aspecto confirma la adscripción femenina del tema, el cual nos introduce directamente en la secuencia inicial: los cuatro últimos y aterradores minutos de la vida de Catherine.

Otra de las marcas propias de Tiomkin es el uso del piano y el *pianissimo* (Elley, 1986: 79), incluso en los créditos iniciales (Scheuer, 1952). A ello se une el empleo del moderato (Pérez García, 2017: 440). En este caso, pese a que la canción está concebida para ser interpretada en matices suaves y tempo tranquilo (Russ, Henning y Sherk, 2008:104-106), la película abre en *fortissimo* y discurre durante los créditos en continua aceleración -y con una figuración diferente donde las corcheas adquieren mayor protagonismo-. El crimen está a punto de ser consumado, y la voz de Catherine no puede más que gritar desesperada. No ocurre así en el cierre, donde la tensión acumulada en el desgarrador preámbulo se convierte en alivio, no sin cierto remordimiento. La tranquilidad se apodera del tema. La rabia se ha disipado. El corazón de Matt deja de bombear sangre furiosa para latir casi como un ser sin vida: sin Catherine. Y una Catherine que, sin embargo, seguirá siempre presente guiando sus pasos.

A todo este sentido contribuyen también el cromatismo y las desviaciones -entre las que se cuentan muchos de los finales de frase con intervalos descendentes-, características que, junto con los elementos antes descritos, se asocian con la tristeza y el sufrimiento (Meyer, 2005: 235).

²⁵ Tiomkin utilizó música que podría considerarse exótica en este sentido, para referirse a otras mujeres del western alejadas del ideal americano: el modo propio del flamenco para la mexicana Helen Ramírez de *Solo ante el peligro*, o Dakota Lil, la estafadora y cantante de saloon de *Dakota Lil* (Lesley Selander 1950); y las sonoridades mexicana y oriental para Rosita y las chicas chinas de *Ataque al carro blindado* (Burt Kennedy, 1967), cuya ocupación no es precisamente decente (Pérez García, 2017: 432 y 498, 524 y 525).

En cuanto a la orquestación, a cargo de Maurice De Packh, Manuel Emanuel, Michael Heindorf y Hebert Taylor²⁶, adquiere también un simbolismo explícito. Así, la variación de los créditos iniciales entra con toda la fuerza de la orquesta, aludiendo a la gravedad del asunto que está pronto a acontecer. La segunda variación, que aparece tras la amenaza de Matt a Craig de llevarse a Rick con él, se presenta con el triste y melancólico sonido de los violonchelos. Solo hay lugar para la tristeza: por una antigua amistad que ya no volverá a ser, por un hijo descarriado, y por una tragedia que se avista en el horizonte. En cuanto a la última de las variaciones, funde las trompas con la sección de cuerdas, lo masculino y lo femenino, Matt y Catherine. Todo ha sido por ella. Por lo que, siguiendo las convenciones hollywoodienses, una fanfarria final nos indica que todo está cumplido: se ha hecho justicia. Catherine ha quedado vengada.

Pero nada de esto tendría sentido sin la secuencia inicial de la violación (minutos 1.24 a 5.27) (Fig. 4). En ella, Tiomkin hace uso de diversos recursos que, si bien no dejan de ser convencionales y por momentos rompen la continuidad (Whitmer, 2017: 50), son lo suficientemente claros en su función comunicadora, aportan cierto contrapunto y dirigen la acción hacia una culminación demencial.

Catherine y su hijo Pettie se dirigen a la ciudad en un carro. El bosque, aun solitario y árido, no se concibe como una amenaza. El sol luce brillante, resaltando los amarillos y naranjas de la maleza y las hojas secas. Es un camino conocido, y el día es espléndido. Y eso es lo que traduce la música: ritmo de galope, la flauta dulce a imitación de los pájaros, un pequeño motivo a cargo del oboe... Ni siquiera la tonalidad menor es motivo de ansiedad, sino continuación del simbolismo exótico introducido en los créditos. No hay de qué preocuparse. Pronto estarán en casa.

Entonces aparecen ellos: Rick y Lee. Recostados en unos troncos, bebidos y excitados por lo que se acerca. Catherine pasa frente a ellos. Se levantan. La mujer, no queriendo parecer preocupada, mira hacia atrás con disimulo. La música adquiere un matiz ligeramente anempático. Casi ni se inmuta. Pero de repente, el paseo deja de ser placentero para convertirse en un juego de caza. Un motivo indio insertado en la melodía nos muestra los sucios pensamientos de los dos hombres: para ellos Catherine no es una mujer, sino una simple *squaw*. Para ello Tiomkin emplea los tres clichés cinematográficos para la música de los indios: una base de tom-tom, una melodía modal y un intervalo final descendente de tercer grado (Gorbman, 2000: 235)²⁷. Pero en lugar de utilizar los recursos alusivos a los indios nobles que empleó en otros westerns -

²⁶ Tiomkin trabajó con los mismos orquestadores durante toda su carrera. Prueba de ello son las 34 colaboraciones con Hebert Taylor o las 24 con Manuel Emanuel.

²⁷ Tiomkin tuvo que poner música a numerosos personajes indios durante su carrera, incluso fuera del western, como ocurrió en *Lobos del norte* (Henry Hathaway, 1938). Pese a sus investigaciones documentales y de campo (Tiomkin y Buranelli, 1959: 196-197), no despreció las convenciones establecidas en el cine para este tipo de música, ya que las consideraba necesarias para la buena comprensión del espectador (Tiomkin, 1951: 20-21).

melodía modal de aire pastoral, flautas y cascabeles, intervalos ascendentes-, recurre al viento metal y los intervalos descendentes propios de los indios salvajes y guerreros (Pérez García, 2017: 543 y 549). Aunque Catherine sea una mujer decente, los dos hombres la ven como una india cualquiera: exótica, sensual, salvaje y, sobre todo, muy inferior a ellos. Y la enunciación, a través de los diferentes planos que nos muestran la reacción de los hombres al ver pasar el carro, nos está indicando que ese fragmento musical no sale de Catherine, sino de la sucia mente de Rick y Lee.

A partir de entonces la música se acelera. El viento metal y la percusión adquieren protagonismo, y aparece el piano grave característico de Tiomkin en los momentos de mayor tensión y en los duelos (Pérez García, 2017: 600). La tensión es insoportable cuando uno se siente perseguido. El duelo es entre Catherine, que saca su látigo para avivar el ritmo del caballo y espantar a sus perseguidores, y los dos hombres, que la rodean con sus monturas hasta hacer volcar el carro.

Catherine y su hijo caen al suelo. La música frena su paso desenfundado. Unos acordes sostenidos en viento metal y el sonido de unas campanas empiezan a marcar el fatal destino. Los hombres miran fijamente a la mujer. Ella ordena a su hijo que corra. Rick se acerca lenta y sádicamente. Un forcejeo. Un traje desgarrado. Un golpe de metal y percusión. Silencio...Una mujer desnuda e indefensa. Un grito desgarrador. La rueda del carro sigue girando.

El silencio, unido al fuera de campo, aumentan aún más si cabe el horror de la escena. En lugar de mostrar la violación y el asesinato, la cámara decide centrarse en otro cadáver: el del carro, cuya rueda sigue girando como la rueda del destino. De esta manera se consigue asociar violación, racismo y venganza sin la necesidad de mostrar la escena de forma explícita. Lo importante no es la visión del acto, sino la intensidad con la que este consigue comprenderse en la película, constituyendo un todo con ella (Heller-Nicholas, 2011: 4).

Como todo ello, Tiomkin consigue de nuevo amplificar la influencia de un personaje femenino por medio de la música, una habilidad que puede comprobarse no solo en sus westerns (Pérez García, 2017: 532-544), sino en la práctica totalidad de su trabajo²⁸.

²⁸ El análisis musical de su filmografía desprende conclusiones tan interesantes como el inmenso protagonismo de los personajes femeninos a través de su influencia en la simbología y significado de la partitura y, por tanto, de la narrativa de las películas.

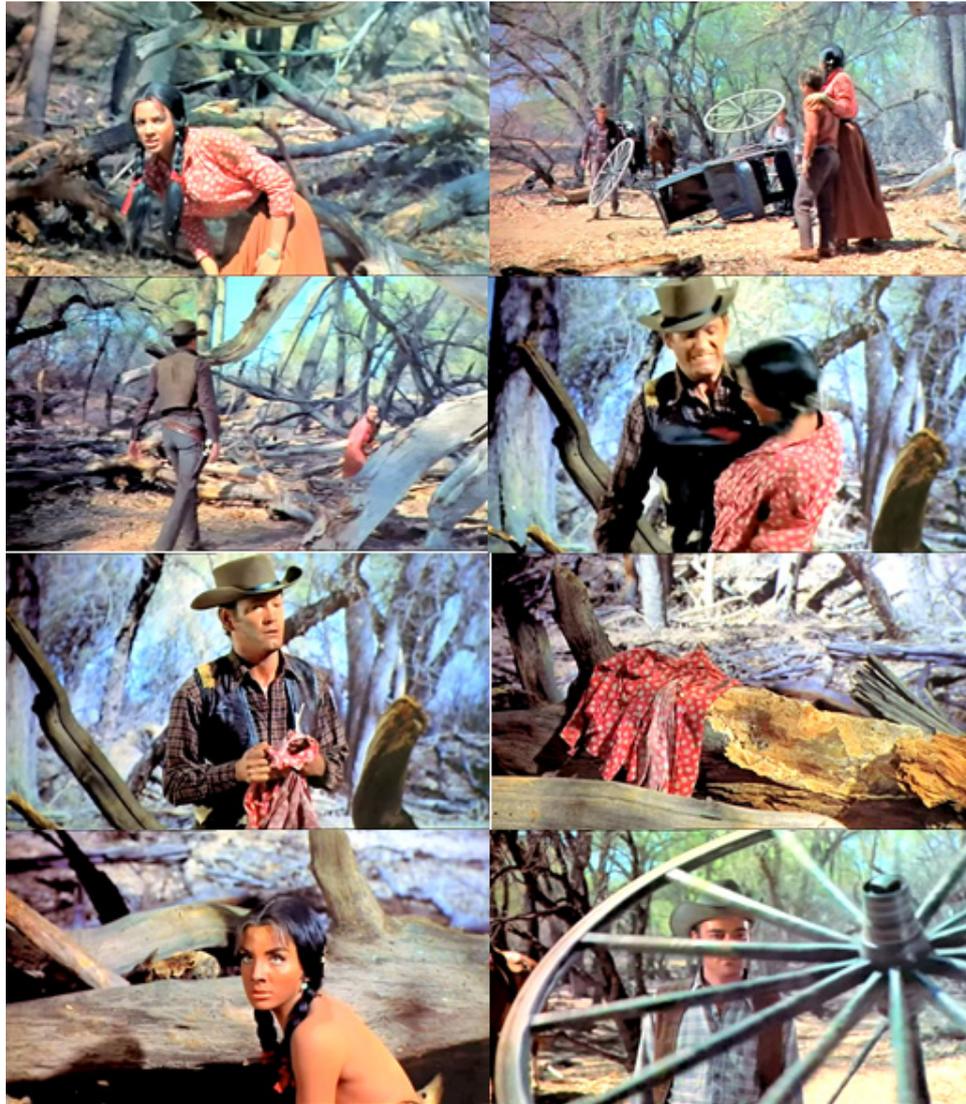


Figura 4: Fotogramas finales de la escena de la violación de *El último tren de Gun Hill* (John Sturges, 1959). Montaje de Elaboración propia.

2. Otros ejemplos en la filmografía de Dimitri Tiomkin

Tiomkin se enfrentó al tema de la violación en otras dos ocasiones muy diferentes: *Duelo al sol* (King Vidor, 1946) y *Ciudad sin piedad* (Max Reinhart, 1961)²⁹. En el western de Vidor, Perla (Jennifer Jones) es incitada por Lewt (Gregory Peck) a realizar actos amorosos y sexuales, a cuya violencia inicial ella termina respondiendo con una pasión más ardiente si cabe. La censura obligó, no solo a mostrar los hechos de

²⁹ Dentro de sus westerns se podrían incluir dos ejemplos más, aunque la falta de datos explícitos obliga a tratarlos con cautela. Uno de ellos es *Una bala en el camino* (John Farrow, 1955), el bruto Ed intenta besar violentamente a la inocente Cally. La furia de la orquesta y la posterior tristeza del violonchelo hablan por sí solos de los sentimientos de la chica tras el forcejeo. El otro es su último western, *Ataque el carro blindado* (Burt Kennedy, 1967), donde Kate, la única chica del grupo, fue vendida de niña por su padre a un viejo. Si bien no se explicita violación alguna, la melancolía de su pequeño leitmotiv habla de la tristeza de una mujer cuya infancia fue robada por un viejo.

forma cuidadosa y utilizando el fuera de campo en los momentos más explícitos, sino a eliminar escenas por atentar contra la decencia y la moralidad y a incluir un texto en el prólogo donde se dejaran claros los conceptos del bien y del mal (Pérez García, 2017: 623-627). En uno de los párrafos de este texto se alude, precisamente, a la violación:

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.

Y es que la historia de Perla, hija de una bailarina nativoamericana de sexualidad exacerbada, cuya parte “salvaje” termina dominándola por completo, no era fácil de digerir por la industria. Para Projansky, en *Duelo al sol* hay un mensaje claro desde el inicio:

La sexualidad de la mujer nativoamericana es inherentemente excesiva, pasa de una generación a otra (obviando la identidad racial del padre) e implica que será la ruina de aquellas mujeres y hombres blancos que se relacionen con ellas (Projansky, 2001: 57).

De esta forma, los actos inmorales alcanzan a ambos personajes, moviéndose entre la violación mutua y el mutuo consentimiento. La muerte es la única solución: Perla y Lewt terminan muriendo uno en brazos del otro, con un último beso redentor.

Dentro de la complejidad simbólica del guion musical³⁰, se pueden destacar tres temas que dan la clave del asunto que venimos tratando: “El bolero” y “Casino dance”, y “Pearl-Lewt theme”. Los dos primeros sirven para retratar a Perla y su madre como mujeres exóticas, sensuales y casi lascivas. Ambas se ganan la vida bailando en la calle o en cualquier bar o *saloon*. A los movimientos insinuantes y enérgicos de la madre de Perla, se une la no menos enérgica orquesta liderada por los metales y la percusión. Perla, por su parte, utiliza una pequeña pandereta, cuya aparente inocencia no la librá de acabar como su madre: muerta en brazos de su amante. Desde el mismo inicio, pues, se introduce a la protagonista como una mujer apasionada, de raza, de fuego. Una mujer que, según las convenciones, bien merecería un escarmiento... Más tarde, Lewt la conquistará con sus serenatas: de nuevo la música.

No es extraño que las mujeres que van a ser violadas o ultrajadas se asocien de alguna forma con música, y no con cualquier tipo. Son los estilos exóticos u otros como el jazz y el rock, los que funcionan como piedra de toque. Una mujer que se deja llevar por los sonidos y ritmos de este tipo de música -llamémosla dionisiaca-, está jugando con fuego.

En cuanto al tercero, Tiomkin tuvo que componer un tema que fusionara romance apasionado y violento, con el carácter despreciable y

³⁰ Para una mayor información acerca de la música de *Duelo al sol* véase Pérez García, 2017.

sinvergüenza de Lewt y la sangre india de Perla. Las partituras resultantes fueron de tal ímpetu y ardor que cualquier estrategia para evitar la censura quedaba eclipsada ante la potencia de la música. El tema principal, “Pearl-Lewt theme”, que el productor David O`Selznick tituló “orgiástico”, era, según Tiomkin: “la forma en la que yo hago el amor” (Tiomkin y Buranneli, 1959: 220-222). Si ese amor de película era o no consentido, quedaba entre Perla, Lewt y el espectador.

En cuanto a *Ciudad sin piedad*, las diferencias vienen no solo por la época, sino por el género cinematográfico y el argumento en sí. En ella, el Mayor Steve Garret (Kirk Douglas) debe encargarse de defender a unos soldados acusados de haber violado a una chica alemana, la cual acabara suicidándose al no poder soportar la presión del juicio, del pueblo y de su propia familia.

Al igual que hizo en *El último tren de Gun Hill*, Tiomkin compuso una partitura monotemática, cuyo tema principal, en tonalidad menor (La menor), sí que apareció en forma de canción. La letra hablaba de los problemas de los jóvenes. El estilo escogido fue el jazz³¹.

En la Alemania de postguerra, la conducta juvenil se convirtió en una de las principales preocupaciones de los gobernantes. La causa, según ellos, era Estados Unidos y, principalmente, su cine³² (Poiger, 2000: 71). Y junto a las películas, la música. Si los protagonistas de esas historias sobre jóvenes rebeldes eran vistos como odiosos ejemplos de comportamiento, el jazz era considerado por muchos un símbolo de transgresión sexual y deterioro racial (Poiger, 2000: 137). El tema de Tiomkin era, por tanto, perfecto: versos que levantaban ampollas -“People talk about how bad we are/ Ours is not an easy age/ We're like tigers in a cage”- y un jazz progresivo para hablar de sexo y violencia.

Karin (Christine Kaufmann) es una chica joven y guapa, de pelo rubio y piel blanca, perfecta. Recostada a la orilla del lago con un seductor bikini a cuadros, pide a su novio que le demuestre, físicamente, que nunca se van a separar. Más atrevida que el chico -al que acusa de ser un miedica por asustarse con un ruido del bosque-, se lanza al agua, nada hasta el lugar donde han dejado la ropa, se fuma un cigarrillo y se quita el bikini. Se trata, pues, de un ejemplo claro de la mujer independiente y liberal que, en un momento de vulnerabilidad -sola y desnuda en un bosque-, es expuesta al peligro, lo cual viene a sugerir que la conducta independiente y la libre sexualidad pueden conducir a la violación (Projansky, 2001: 30).

³¹ El jazz se consagró como estilo conductor de la totalidad de la partitura en la década de los cincuenta, con los trabajos de Leonard Bernstein para *La ley del silencio* (Elia Kazán, 1950), Alex North para *Un tranvía llamado deseo* y Elmer Bernstein para *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, 1955). Tiomkin, aficionado desde su juventud, ya lo había utilizado anteriormente, pero *Ciudad sin piedad* fue la primera película en la que recurrió a él como estilo dominante.

³² Durante la década de los cincuenta, actores como Montgomery Clift, Marlon Brando y James Dean, se convirtieron en jóvenes estrellas influyentes gracias a sus películas sobre chicos rebeldes: *Un lugar en el sol* (George Stevens, 1951), *Salvaje* (László Benedek, 1953) y *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955), respectivamente.

La música de Tiomkin retrata perfectamente estas características. No en vano, la simbología de este estilo musical está relacionada con las mujeres alejadas del ideal (Kalinak, 1992, 121; Fulop, 2012: 60). El silencio que acompañaba a la escena del beso es roto por el tema principal a cargo del saxofón y las trompetas instrumento, este último, que se lanza a un *fortissimo* cuando Karen enciende el cigarro. Los platillos coreografían el striptease. Todo es fuerza –viento metal y percusión- y sensualidad -jazz-.

Pero a diferencia de lo que ocurría en *El último tren de Gun Hill*, aquí el tema principal -y por tanto toda la partitura- no lleva el espíritu de la chica. El simbolismo de “Town without pity” es compartido entre los jóvenes acusados y la víctima, pues todos ellos son jóvenes de conducta reprochable. Ellos, una panda de chicos que no tiene reparos en violar a una adolescente para saciar unas ansias de sexo que han visto frustradas al no encontrar a las prostitutas en el bar. Ella, una chica ávida de nuevas experiencias, más allá de las convenciones sociales y los tabús. La violación queda reducida en parte a una sociedad culpable de la conducta de sus jóvenes, si bien la condena de los chicos y el suicidio de Karen terminan cerrando, quizás no un círculo, pero sí vicioso. La canción nos despide sin el consuelo de saber qué será de la juventud del futuro: “How can we keep love alive/ How can anything survive/ When these little minds tear you in two/ What a town Without Pity can do”.

3. Conclusiones

El análisis musical *El último tren de Gun Hill* demuestra como la música juega un papel fundamental a la hora de configurar una historia de venganza y violación, siendo capaz de dar protagonismo y voz a la mujer ultrajada, pese a su escaso -y terrible- tiempo de aparición en pantalla.

Dimitri Tiomkin compone una partitura monotemática que guía la venganza del protagonista masculino a través del recuerdo omnipresente de su mujer muerta. Para ello utiliza recursos como: la opción de una cantante femenina para presentar la canción, el uso en los créditos iniciales de una variación con aire español alusiva a la condición exótica de ella -a lo que también respondería la elección de una cantante negra-, la instrumentación, la tonalidad, o la propia letra, cuya omisión no impide su presencia implícita en forma de versos musicales convertidos en leitmotifs de los diferentes personajes y situaciones.

A diferencia de los otros dos trabajos aludidos en los que el compositor tuvo que lidiar con el tema de la violación -donde las mujeres aparecen durante toda la película, y la partitura incluye otros significados que completan la historia- la música de *El último tren de Gun Hill* otorga el total protagonismo a la mujer, pese a que esta solo aparece en los primeros cuatro minutos de metraje.

En ella, además, la violación y muerte son parte intrínseca como algo despreciable y negativo, sin posibilidad alguna de redención, mientras que en *Duelo al sol* se muestra también un matiz sexual e incluso romántico del acto -lo cual justifica que sea la única de las tres en

tonalidad mayor (Do mayor)-, y en *Ciudad sin piedad* la acción se achaca a los problemas de la juventud.

Esto último está relacionado con la condición de las tres mujeres. A diferencia de Perla y Kate, mujeres de sexualidad manifiesta y conducta independiente, Catherine es mostrada como una mujer casta y de correcta moral. Es por ello que, a diferencia de los potentes temas de baile y el jazz de las primeras, Catherine va acompañada de un pequeño motivo de flauta dulce y oboe, con un simpático ritmo de galope como base. Solo la variación inicial del tema principal y el pequeño motivo indio la adscriben a su raza -y a todo lo que ello conlleva-, si bien lo hacen desde el punto de vista del enemigo. Ya que ella, a diferencia de Perla y su lado salvaje, no es concebida musical y narrativamente de forma despectiva debido a su origen.

La suya es, además, la única cuya violación que tiene lugar en silencio, pues no hay en el acto más motivo que la simple maldad, ni más excusa que la crueldad -en *Duelo al sol* había además una pasión violenta y dañina entre los amantes, y en *Ciudad sin piedad* un problema de conducta juvenil por ambas partes.

4. Referencias bibliográficas

- AGUILAR Moreno, José María. *El cine y la metáfora*. Sevilla: Ediciones Renacimiento, 2007.
- ALEJÁNDREZ, Valentín J, Gorka Magallón, Ignacio Bisbal Grandal & Rubén Miguel Pereña. *La obra civil y el cine: una pareja de película*. Madrid: Cinter Divulgación Técnica, 2005.
- BROUGHTON, Lee. *The Euro-Western: reframing gender, race and the 'other' in film*. London: I.B. Tauris, 2016.
- BUSCOMBE, Edward (ed.). *The BFI companion to the Western*. New York: Atheneum, 1988.
- FULOP, Rebecca Naomi. "Dames, and damsels in distress: constructing gender types in classical Hollywood film music". Ph. D. diss., University of Michigan, 2012.
- GEVINSON, Alan, ed. *Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911-1960*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- GORBMAN, Claudia: "Scoring the indian: music in the liberal Western". En *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*, Georgina Born y David Hesmondhalgh (eds.), 234-253. Los Angeles: University of California Press, 2000.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1995.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Rape-Revenge films: a critical study*. North Carolina: McFarland & Company, 2011.
- HENRY, Claire. *Revisionist rape-revenge: redefining a film genre*. New York: Palgrave MacMillan, 2014.

- HILGER, Richard. *Native Americans in the movies. Portrayals from silent films to the present*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2016.
- KALINAK, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- LAING, Heather. *The gendered score. Music in 1940s melodrama and the woman's film*. Hampshire: Ashgate, 2007.
- LENIHAN, John H. *Showdown: confronting modern America in the Western film*. Chicago: University of Illinois Press, 1985.
- MARUBBIO, M. Elise. *Killing the Indian maiden: images of Native American women in film*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2006.
- MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- PÉREZ García, Lucía. "Dimitri Tiomkin y la música del western (1940-1967). Análisis de las contribuciones de un compositor europeo a un género cinematográfico genuinamente americano". Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2017.
- POIGER, Uta G. *Jazz, rock, and rebels: cold war politics and American culture in a divided Germany*. Los Angeles: University of California Press, 2000.
- PROJANSKY, Sarah. *Watching rape: film and television in postfeminist culture*. New York: New York University Press, 2001.
- READ, Jacinta. *The new avengers: feminism, femininity and the rape-revenge cycle*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- RUSS, Patrick; Henning, Paul & Sherk, Warren. *Dimitri Tiomkin. Anthology*. Milwaukee: Hal Leonard, 2008.
- RUSSELL, Dominique. *Rape in art cinema*. New York: Bloomsbury Publishing USA, 2011.
- TIOMKIN, Dimitri. "Composing for films". *Films in Review*, 2.9, 1951, pp. 17-22
- TIOMKIN, Dimitri y Buranelli, Prosper. *Please don't hate me*. New York: Doubleday & Company, 1959.
- WHITMER, Mariana. *Jerome Moross's The big country: a film score guide*. Maryland: Scarecrow Press, 2012.
- WRIGHT, Will. *Six guns and society: a structural study of the Western*. Los Angeles: University of California Press, 1975.

Referencias hemerográficas:

"Rodann the magnificent: Israeli actress has had a dramatic life". *Ottawa Citizen*, August 29, 1959.

Páginas web:

IMDB. "Ziva Rodann". Consultada el 22 de junio de 2020. <https://www.imdb.com/name/nm0734425/>

