



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

La masculinidad en *Gigante* (George Stevens, 1956): el hombre a través de la música de Dimitri Tiomkin

Masculinity in *Giant* (George Stevens, 1956): the man through Dimitri Tiomkin's music

Lucía Pérez García

Universidad de Sevilla

lp_garcia@us.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4951-6847>

Fecha de recepción: 18/04/2022 Fecha de evaluación: 23/05/2022

Fecha de aceptación: 28/05/2022

Resumen

Pese a su carga dramática, *Gigante* (George Stevens, 1956) ha sido incluida desde el principio dentro del género western. Dentro de los elementos que lo caracterizan como tal se encuentra la figura del hombre en sus múltiples facetas: vaquero, terrateniente, renegado, soldado, médico. Cada una de ellas es definida narrativa y visualmente a través de recursos propios de la disciplina cinematográfica, con más o menos apego a las convenciones del género. Pero ninguna de esas descripciones está completa sin la música, la cual termina de modelar cada detalle de la personalidad de los personajes, mostrando la verdadera realidad de las diferentes masculinidades existentes en pantalla y, de alguna forma, más allá de ella. Mediante el uso de herramientas específicas de análisis de música cinematográfica, complementadas con material de archivo, se describen y confrontan las diferentes formas de masculinidad propias del western, demostrando la capacidad de la música y del compositor Dimitri Tiomkin para construir estereotipos que, en muchas ocasiones, sobrepasan el mito.

Palabras clave: Hombre, Masculinidad, Cine, Música de cine, Dimitri Tiomkin, *Gigante*.

Abstract

Despite its dramatic weight, *Giant* (George Stevens, 1956) has been included from the beginning in the western genre. Among the elements that characterize it as such is the figure of man in its multiple facets: cowboy, landowner, renegade, soldier, doctor. Each of them is defined narrative and visually through cinematographic resources, with more or less attachment to the conventions of the genre. But none of those descriptions is complete without the music, which ends up modeling every detail of the characters' personalities, showing the true reality of the different masculinities existing on screen and, somehow, beyond it.

By using specific tools of analysis of film music, complemented with archival material, we describe and confront the different forms of masculinity typical of the western genre, demonstrating the ability of music and composer Dimitri Tiomkin to build stereotypes that, in many cases, surpass the myth.

Key Words: Man, Masculinity, Cinema, Film music, Dimitri Tiomkin, Giant.

Introducción

La música es uno de los elementos que mayor cantidad de matices aporta al conjunto de la obra cinematográfica. A través de ella podemos advertir detalles que escapan a la mirada. Podemos indagar en el exterior y el interior de los personajes. Podemos comprender una situación desde diferentes puntos de vista. Podemos hacer presente lo que de otro modo sería imposible. Podemos, en definitiva, tratar temas y emociones de forma mucho más compleja, en este caso: la masculinidad en sus diferentes facetas y estereotipos.

Cuando en 1955 firmó el contrato para componer la música de *Gigante*¹, el compositor ucraniano Dimitri Tiomkin (1894-1979) se encontraba en la cima de su carrera. Había comenzado la década con tres Oscar —mejor banda sonora original y mejor canción por *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952), y mejor banda sonora original por *Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954)— y se había convertido en el compositor de referencia de la industria, especialmente en el wéstern. Sus partituras a base de canciones desentrañaban el alma de los personajes a través de un personal proceso de composición donde cada nota, matiz, timbre o sílaba jugaban un papel fundamental. Mediante ellas había dado vida a personajes tan complejos como el oficial parapléjico Kenneth Wilcott (Marlon Brando) de *Hombres* (Fred Zinnemann, 1950), el sheriff en pleno conflicto psicológico Will Kane (Gary Cooper) de *Solo ante el peligro*, o el padre Michael Logan (Montgomery Clift) de *Yo confieso* (Alfred Hitchcock, 1953) y su impotencia ante el secreto de confesión. *Gigante*, con personajes tan diversos como atractivos desde el punto de vista narrativo, le ofrecía la oportunidad de componer una obra que iba más allá de la grandeza sinfónica del paisaje, protagonista sin duda de la gran producción de Warner.

Gigante fue su primer y único trabajo junto a George Stevens, un director que se implicaba hasta el último detalle en sus películas, y que era capaz de plantarle cara a los grandes directivos de los estudios². Tal carácter le llevó a tener algunos desacuerdos con Tiomkin, lo que no les impidió entablar una duradera relación de amistad³. A ello hay que añadir un contrato repleto de

¹ AMPAS, Margaret Herrick Library. Department of Special Collections. George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 602. Dimitri Tiomkin's contract for Giant. Jun 6, 1955.

² Fred Zinnemann contaba de él: "En mi opinión, lo más importante de George era que era una de las dos o tres personas que podían enfrentarse a los directivos. En aquella época era algo poco común, porque los directivos eran los reyes. Si te enfrentabas a ellos, eran adversarios peligrosos". Véase extras de *Gigante*, dirigida por George Stevens (Madrid: Warner Bros. Entertainment, 1999), DVD.

³ Así lo revela la correspondencia mantenida entre ambos. AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections. George Steven papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Letter from Dimitri Tiomkin to George Stevens (s.f.).

condiciones que, si bien eran propias del proceso contractual de los compositores de la época, no así de Tiomkin, quien solía tachar y modificar aquellas cláusulas que coartaban su libertad creativa y su condición como autor⁴. Entre estas destacan las concernientes al papel del productor -George Stevens y Henry Ginsberg-, quien tenía el derecho de describir y aconsejar sobre el número y carácter de las composiciones y sobre la naturaleza y extensión de la música, así como de eliminar, añadir temas, o exigir su modificación⁵. Así mismo, el compositor tuvo que soportar continuos retrasos de producción, que le impidieron aceptar otros trabajos⁶. Pese a ello, la música de *Gigante* fue todo un éxito, siendo nominada a los premios de la Academia.

Entre los muchos conceptos y emociones tratados por Tiomkin a lo largo de la película —el amor, el arraigo a la tierra, la grandeza, la melancolía...—, la masculinidad es un elemento clave, tanto de forma explícita en los temas que acompañan a los personajes, como de forma transversal en otros temas y fragmentos de la partitura, ya sean estos originales o preexistentes.

El tratamiento de la masculinidad en el cine ha sido estudiado por diferentes autores desde la década de los noventa, entendiendo el cine de forma general (Hettherly, 2021; Baker, 2000; Cohan, 1997; Cohan y Hark, 1996; Horrocks, 1995), o centrándose en un elemento concreto, ya sea un género (Krutnik, 2001; Jaskolla, 2014; Woodworth, 2014; Gates, 2006), o un aspecto cinematográfico específico (Peberdy, 2011). Sin embargo, su visión desde una perspectiva musical es una cuestión en la que aún queda mucho por investigar. A este respecto, se deben citar los libros *Popular film music and masculinity in action: a different tune* (2015), de Amanda Howell, y *Destabilizing the Hollywood musical: music, masculinity and mayhem* (2010), de Kelly Kessler. No obstante, ambos tratan solo un aspecto musical concreto. Howell se centra exclusivamente en la música diegética preexistente en las películas de acción, mientras que Kessler utiliza la música como un elemento más —si bien esencial— del género musical, no como aspecto central del análisis.

En cuanto al wéstern, la masculinidad se ha estudiado de forma similar, atendiendo sobre todo al cambio en los modelos masculinos en el wéstern contemporáneo (Blanco-Herrero, Rodríguez-Contreras y Gutiérrez-San-Miguel, 2021; Bordin, 2014). El elemento musical como constructor y transmisor de estos modelos ha sido, por otra parte, bastante olvidado, limitándose a alusiones someras en estudios más amplios (Howell, 2015; Wood, 2003). Si bien hay alguna excepción, como el artículo de David L. G. Arnold, “My rifle, my poni and Feathers: music and the making of men in Howard Hawks’ Rio Bravo”, en el que, por otra parte, se analiza la música de forma muy superficial. Aun así, al ser *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959) una partitura de Tiomkin, es necesario a la hora de abordar este tema. Queda, por tanto, todo un campo de estudio abierto a futuras investigaciones.

⁴ Ejemplo de ello es el contrato de *Drums of the Deep South* (William Cameron Menzies, 1951). AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections, King Bros. Production records. DRUMS IN THE DEEP SOUTH-Tiomkin, Dimitri, Box 17, f. 258. Dimitri Tiomkin's contract for Drums in the Deep South. Dec 23, 1950, pp. 1-3.

⁵ AMPAS, Margaret Herrick Library. Department of Special Collections. George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 602. Dimitri Tiomkin's contract for Giant. Jun 6, 1955.

⁶ AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections. George Steven papers, GIANT – contracts, Box 49, f. 602. Telegram from Ray Heindorf to J. L. Warner. Jan 4, 1956.

Para completar la información de las fuentes bibliográficas se ha consultado material de archivo: correspondencia, contratos, guiones y otros documentos de producción, esenciales para construir los distintos personajes de forma objetiva desde una perspectiva musical.

Para analizar la música se ha utilizado una herramienta específica de contenido cualitativo categorial, para el estudio de la música cinematográfica, cuya eficacia ha sido probada en anteriores investigaciones (Pérez García, 2021; Pérez García, 2018; Justo Estebaranz y Pérez García 2015¹, 2015² y 2016).

1. Gigante como wéstern

El wéstern ha sido definido e identificado en muchas ocasiones como un género masculino (Bordin, 2014: 9; Horrocks, 1995: 56; Baker, 2006: 126; Blanco-Herrero, Rodríguez Contreras y Gutiérrez-San Miguel; 2021; 1). No en vano, una de sus convenciones más arraigadas es la figura del hombre: el vaquero, el sheriff, el pistolero, el indio... La gran mayoría de los héroes del wéstern, dentro y fuera de la pantalla, son hombres⁷. Es más, buena parte de los aficionados al género también lo ha sido desde los inicios (Simmon, 2003: 20; Stafford, 2007: 91). Pero ¿Es *Gigante* un wéstern?

Gigante fue distribuido como “una película de gente orgullosa, una historia de amor, una cabalgada, un conflicto de creencias, un drama personal de fuertes deseos, una gran historia de grandes cosas y grandes sentimientos”⁸. A simple vista, esta descripción corresponde a la de un melodrama⁹, sin embargo, ciertos elementos encajan perfectamente con algunas de las convenciones más arraigadas del wéstern: la cabalgada, como elemento externo, y el drama personal y la gran historia como elementos estructurales¹⁰. A ello se une la imagen, en la que la vastedad y magnificencia de un solitario paisaje de horizonte infinito es la protagonista -junto con los retratos de los tres actores principales- de todas las versiones del poster de la película.

También la crítica evitaba hablar de un género concreto, pero la esencia del wéstern se dejaba sentir en muchos aspectos. Así, *Variety* hablaba de “sentimiento de inmensidad y de estrechez mental, de riqueza y pobreza, de orgullo y prejuicio que componen la Texas de hoy y de ayer”¹¹; mientras que Bosley Crowther destacaba en *The New York Times* las “asombrosas escenas de las grandes llanuras de Texas y las relaciones humanas cargadas de pasión que retienen la dureza de la tierra y la atmósfera”¹².

⁷ Si bien a lo largo de la historia han sido muchos los wéstern protagonizados por mujeres, desde *El viento* (Victor Sjöström, 1928) y las diferentes versiones de Annie Oakley -entre ellas la de Stevens de 1935-, pasando por el filme de culto *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1955), hasta las más actuales *Deuda de honor* (Tommy Lee Jones, 2014) o *La venganza de Jane* (Gavin O'Connor, 2016).

⁸ Traducción del texto de uno de los posters originales de la película.

⁹ Incluso en su segunda mitad, *Gigante* se acerca al *family melodrama*, muy popular durante los años cincuenta, que trataba las tensiones y contradicciones de la vida americana, derivadas de la postguerra. Para una mayor información sobre este subgénero véase Mercer y Shingler, *Melodrama: genre, style*.

¹⁰ Para un amplio desarrollo de la teoría de los géneros cinematográficos véase Altman, *Film/Genre*.

¹¹ Variety Staff, “Giant”.

¹² Crowther, “Screen: Large Subject”.

Si nos centramos en la novela de Edna Ferber, en la cual está basada la película, encontramos aún más caracteres que la relacionan con el género. La autora había estado interesada por ciertos modos de vida americanos desde sus inicios. Así, en *Cimarrón* (1929), *Come and get it* (1935) o *Saratoga Trunk* (1941), ya hablaba de la frontera, de los problemas derivados de la mezcla de razas, de estereotipos y de fuertes personalidades. En ellos, además, el paisaje jugaba un papel fundamental. El éxito de sus novelas, así como el de las adaptaciones cinematográficas¹³, le llevó a continuar con sus investigaciones. Fue entonces cuando nació *Gigante* (1952), donde traslada todos esos intereses a la época contemporánea, siendo testigo de cómo los americanos, y más concretamente los texanos, eran aún prisioneros del pasado (Smyth, 2007: 7).

Por su parte, George Stevens era un hombre particularmente apegado a la historia de su país: “En el fondo de mi mente hay siempre un wéstern por hacer” (Moss, 2004: 193). Tan solo rodó tres: *Annie Oakley* (1935), *Raíces profundas* (1953) y *Gigante* (1956), pero en cada uno de ellos intentó reflejar de la forma más fiel posible la esencia del Oeste: su propia esencia. Para él, el Oeste era volver a casa (Moss, 2004: 181). Y así fue como lo entendió cuando rodó *Gigante*, la cual definió como “una especie de wéstern”, una historia con grandes paisajes y personajes que muestran tanto sus debilidades como sus virtudes: “una epopeya de América” (Moss, 2004: 206). ¿No es el wéstern la historia de América por excelencia?

Una vez aclarada la adscripción genérica de la película cabe preguntarse si *Gigante* es una historia de hombres, para hombres. Atendiendo a la publicidad, la película podría estar dirigida a cualquier clase de público. La historia de amor llamaría a la audiencia femenina, mientras que la cabalgada haría las delicias de los espectadores masculinos. Incluso esa audiencia que escapaba a los estereotipos y que incluía tanto a niños y ancianos como a cualquier ratio de población fuera de las etiquetas oficialmente marcadas, podría sentirse atraída por la “gran historia de grandes cosas”.

Lo mismo ocurre cuando atendemos a los protagonistas. Por un lado, Elizabeth Taylor, la estrella de Hollywood por excelencia¹⁴, a quien Richard Burton -uno de sus siete maridos- definió como “un milagro de la construcción humana”, cuyos pechos eran capaces de “conquistar imperios” (Álvarez de Blanco, 2020: 139). Por otro, James Dean, cuya muerte el 30 de septiembre de 1955 le convirtió inmediatamente en leyenda. Y, finalmente, Rock Hudson, uno de los actores más exitosos del momento, por el que todas las chicas suspiraban¹⁵.

En cuanto a los personajes, tenemos a Leslie (Elizabeth Taylor), verdadera protagonista, una mujer cuyo atractivo va más allá de su físico: capaz de montar a caballo en pleno rodeo, de discutir sobre política y economía con los hombres, de tratar por igual a ricos y pobres, y de sacar

¹³ *Cimarrón* (1931), bajo la dirección de Wesley Ruggles, ganó el Oscar a mejor película, mejor guion adaptado y mejor dirección artística en 1931, algo que ningún wéstern volvería a conseguir hasta 1952, cuando *Solo ante el peligro*, de Fred Zinnemann, se alzara de nuevo con un puñado de estatuillas, en su caso: mejor película, mejor montaje, mejor banda sonora original y mejor canción, siendo estas últimas obra de Dimitri Tiomkin

¹⁴ No en vano, fue ella la que firmó el contrato más alto, por 177.430 dólares, por 101.667 de Rock Hudson y 18.500 de James Dean. Smyth, “Jim Crow, Jett Rink”, 23.

¹⁵ “The simple life of a busy bachelor”, 129-132.

adelante a su familia en una tierra tan solitaria como Texas. Si bien hay momentos en los que parece sufrir la típica melancolía del Oeste —propia de las mujeres que emigran desde sus cómodos hogares al otro lado del país—, termina superando todos los obstáculos con una templanza mucho mayor que la de su marido. De esta forma, la mujer que servía de principal atractivo para los hombres, se convierte también en un ejemplo para las mujeres.

A su alrededor -tanto en la historia como de forma explícita en la publicidad-, los dos hombres: su marido Bick Benedict (Rock Hudson) y el jornalero y futuro barón del petróleo Jett Rink (James Dean). Ambos representan el papel que les había llevado a la fama: el de un hombre atractivo, fuerte y al que la vida le pone trabas que acaba superando; y el del eterno rebelde sin causa. Y no solo eso, sino que protagonizan momentos llenos de acción donde la violencia, en forma de puñetazos, convierte su relación en un duelo. De este modo, *Gigante* haría las delicias de la audiencia femenina que había seguido con tanta pasión el ciclo de películas dirigido por Douglas Sirk con Hudson como protagonista¹⁶, así como de todos esos jóvenes que se encontraban perdidos en un mundo en pleno cambio. Por otra parte, las peleas y comportamiento externo de los personajes atraerían sin duda a los hombres aficionados al wéstern.

Quedaría por comentar un aspecto del factor argumental que no queda contemplando en la publicidad ni se aprecia de forma explícita en la sinopsis y el retrato de los personajes principales: la diferencia, la raza, y la difícil convivencia entre texanos y mexicanos. Tan relevante es este capítulo que la propia Ferber fue duramente criticada por los propios texanos, una controversia que interesó a Stevens hasta el punto de convertirla en uno de los temas principales (Moss, 2004: 206). Esta cuestión, si bien se ganó el rechazo de algunos, logró, sin duda, la simpatía de un numeroso grupo de población que buscaba sentirse identificado en pantalla, ya fuera con personajes de su comunidad, historias cercanas a su realidad o su propio lenguaje¹⁷. *Gigante* lo tenía todo.

Todo ello habla de una película concebida para un público amplio, donde la relación wéstern-hombre queda reservada a ciertos elementos externos —un paisaje infinito, una mujer atractiva, vaqueros, caballos— y temas transversales como la tierra, el orgullo y los conflictos internos. ¿Qué papel juega entonces la masculinidad en *Gigante*?

Son varios los personajes masculinos que pueblan la historia: los citados Bick Benedict y Jett Rink, Jordan Benedict III (Dennis Hooper), Sal Mineo (Ángel Obregón) o el tío Bawley (Chill Wills). Si bien solo los dos primeros son protagonistas, todos juegan un papel importante dentro de su apartado narrativo. Uno de ellos es establecer los diferentes estereotipos masculinos asociados al Oeste americano y mostrar su evolución a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Es decir: el paso del viejo al nuevo Oeste. Aunque esta cuestión no es exclusiva de los personajes masculinos, es a través de ellos

¹⁶ *Obsesión* (1954), *Orgullo de raza* (1955) y *Solo el cielo lo sabe* (1955). Estas películas han sido estrechamente relacionadas con el género melodrama, hasta el punto de convertirse en paradigmas del mismo. Incluso han dado lugar a su identificación con el género *woman's film*. Altman. Rick, *Film/Genre*, 71.

¹⁷ Desde la década de los treinta la industria venía haciéndose eco de una mayor demanda del público latinoamericano. Horak, "Creating a minority cinema", 15.

como mejor se percibe, ya que los prototipos masculinos están mucho más arraigados en la historia de Estados Unidos que los femeninos. Es por ello que la figura del hombre adquiere un interés principal en el análisis de la película, más aún si se hace desde un elemento tan poco común como la música.

2. Música y masculinidad en los wésterns de Dimitri Tiomkin

Debido a la condición esencialmente visual del cine, la masculinidad se suele definir por los rasgos externos: el comportamiento y la apariencia (Blanco-Herrero, Rodríguez Contreras y Gutiérrez-San Miguel; 2021; 4). Es a través del contexto, el vestuario y los gestos como se dan a conocer los personajes en pantalla. Son, por tanto, las convenciones externas, más que las estructurales, las que asientan y nos transmiten de forma directa e instantánea los estereotipos masculinos.

Entre las convenciones del wéstern también se encuentra la música, un elemento que puede considerarse tanto externo como estructural. Es externo en lo relativo a su presencia en pantalla como respuesta a diferentes convenciones: el uso de las trompas para los grandes temas de paisaje, o los ritmos de galope. Sin embargo, no puede obviarse su condición estructural, en cuanto a que obedece a una organización narrativa que completa desde el interior la narración literaria y audiovisual.

Su faceta externa se corresponde con los tópicos más arraigados del género, siendo necesaria para el fácil e instantáneo reconocimiento de cada elemento por parte del espectador. En el caso de Tiomkin, este aspecto está muy condicionado por el estructural. No en vano, la innovación es condición fundamental del referente, y Tiomkin fue el constructor de las bases de la música del wéstern de los años cincuenta, década en la que se concentra la mayor parte de sus trabajos.

Esto no quiere decir que no respetara ciertas normas. Él mismo las consideraba necesarias, y así lo reconocía: “He utilizado la “música india” que todo el mundo conoce no porque no sea lo suficientemente ingenioso como para crear otra música, sino porque es el código telegráfico que la audiencia reconoce” (Tiomkin, 1951: 21). De esta manera, vamos a escuchar ritmos de tom-tom para los indios, ritmos de galope cuando se acercan los caballos de los protagonistas, marchas marciales para los soldados, o una instrumentación protagonizada por el viento metal y la percusión; todas ellas convenciones musicales propias de los personajes masculinos del wéstern, que derivan de la tradición musical occidental y norteamericana. No obstante, lo más destacado de su música es su carácter personal, y en ello tienen mucho que ver sus personajes masculinos.

Tiomkin construyó la figura de dos de los prototipos más arraigados: el sheriff y el cowboy, a través de soluciones musicales propias. Las melodías de claro carácter masculino, sobre todo las asociadas a personajes para los que el deber es una cuestión importante, presentan líneas horizontales, quebradas en algunos puntos, y con ligera tendencia descendente. Este aspecto, propio de los wéstern psicológicos, se aprecia claramente en los casos Will Kane en *Solo ante el peligro* o de Wyatt Earp (Burt Lancaster) y Doc Hollyday (Kirk Douglas) en *Duelo de Titanes* (John Sturges, 1957). Por otra parte, el cowboy va a llevar melodías construidas a base de intervalos de tercera, normalmente en Si b Mayor.

Estos personajes van a verse inmersos en peleas y duelos, en los cuales Tiomkin va a introducir solos de trompeta como símbolo de la muerte del hombre sobre el hombre. Estos fragmentos de viento metal tendrán una clara e importante influencia en el spaghetti western, con Morricone como vía de comunicación entre ambos continentes (Justo Estebaranz y Pérez García, 2015²: 107). Otra de las características asociadas a la figura masculina, que también fue determinante para la configuración del western italiano (Justo Estebaranz y Pérez García, 2015²: 102-106), es la experimentación tímbrica: látigos, silbidos, vocalizaciones o sonidos animales configuran el carácter silvestre propio de los cowboys del Salvaje Oeste.

Todas estas cuestiones, además de otras de carácter más específico e individualizado, van a estar presentes, junto a las convenciones, en los diferentes personajes masculinos de *Gigante*.

3. Análisis

3.1. El hombre de Texas: Bick Benedict

Cowboy y terrateniente, ese es Bick Benedict (Rock Hudson): el gran hombre de Texas. Edna Ferber lo describe al inicio de la novela —si bien esta comienza por el final— como un hombre:

de amplias espaldas que vestía como cualquier vaquero [...] botas oscuras, de alto tacón, ya muy usadas [...] estrechos pantalones de fuerte tejido, camisa oscura de cuello abierto y chaqueta de lona. Su sombrero 'Stetson' cubierto de polvo, llevaba las alas arrolladas [...] Todo su atavío cuadraba a la perfección con el clima y el ambiente de aquel mundo [...] El sol, el viento y el polvo habían curtido y afinado aquel rostro, dando a la piel un tono oscuro. Su expresión era benigna y arrogante, benevolente e implacable. Su sonrisa tenía más de nerviosa que de alegre (Ferber, 2015: 19).

Los rasgos externos son claramente los de un cowboy. Tan solo ciertos detalles de su expresión nos hablan de su carácter. Pero la sola imagen no da una idea profunda de su personalidad, más aún en un hombre duro del Oeste, donde los gestos y palabras brillan normalmente por su ausencia. Donde una sonrisa disfraza los nervios de alegría. Es aquí donde entra en juego la música. Bick va a estar asociado a dos temas: "This then is Texas" y "There's never been anyone but you".

"This the is Texas" es el tema principal. Aunque estrechamente relacionado con el paisaje (Pérez García, 2018), es a su vez la mejor expresión del espíritu de Bick. Las palabras de Ferber: "allí estaba el gobernante de todo un vasto imperio" (Ferber, 2015: 19), se corresponden perfectamente con la magnificencia del tema: trompas, trombones y trompetas, simbolizan la grandeza interior de un hombre que se sabe en sus dominios —infinitos como la música, y donde el ganado, simbolizado en el ritmo y el sonido de las trompas, es una de las mayores riquezas—, los cuales se remontan a los tiempos del Destino Manifiesto¹⁸. Un hombre que, como todo héroe, se ha

¹⁸ El uso de las trompas y los metales en la música del western está muy relacionado con la americana de Aaron Copland. Si bien Tiomkin no estuvo muy influenciado por su música, sí

hecho a sí mismo a base de esfuerzo y trabajo¹⁹. Junto a ello, el gran tamaño de la caja de resonancia de estos instrumentos también nos habla del físico de ese Bick de “amplias espaldas”²⁰, que encuentra en Rock Hudson, con 1.96 metros de altura, su imagen más perfecta.

La percusión enfatiza aún más este carácter, aportando un ritmo marcial, el de una tierra conquistada con valor y disciplina, los mismos que hay que tener para sacar adelante el rancho de Reata. En este sentido encontramos también una de las características propias de Tiomkin, las melodías planas con tendencia descendente para hablar del hombre entregado al deber (Fig. 1). Este aspecto del carácter de Bick se deja claro el primer día de Leslie en Texas, cuando encuentra que cada tarea, de la más suave a la más dura, está perfectamente organizada, y debe cumplirse ante cualquier circunstancia.

Los coros, masculinos y femeninos, porque Bick, como heredero de un gran imperio, es uno de los padres de Texas. Las voces nos hablan de unión, de fraternidad, y de pertenencia²¹. Y la letra, que solo escuchamos al final, no habla solo sobre Texas como territorio geográfico y físico, sino como una tierra de hondas raíces, de la cual sus habitantes se sienten orgullosos con el paso de las generaciones. Habla, pues, de Bick y su orgullo texano. Nieto e hijo de Texanos —“My ma was born in Dallas, Father in Ft. Worth”—, y con las botas de vaquero llenas del polvo de Texas —“You can bet your boots I got my roots/In the good old Texas earth”—. La escena final resume por sí sola todo este simbolismo. Bick y Leslie sentados en el sofá frente a una gran pintura de Reata. Leslie mira a sus nietos: “Después de cien años, la familia Benedict es un verdadero y gran éxito”. La cámara se centra en los pequeños rostros de la nueva generación Benedict: “This then is Texas”.

Pero toda esta celebración del orgullo y grandeza masculinos se ve coartada hacia la mitad del metraje, cuando Jett Rink se hace con los terrenos de Reata. El Nuevo Oeste se abre paso. El tema pierde todo su esplendor en una variación que decae en tonalidades menores: el orgullo masculino herido. A partir de entonces el tema desaparece. Bick ha sido vencido por Jett Rink. El Viejo Oeste ha quedado obsoleto²². Tan solo al final, en el fragmento ya comentado, resurge grandioso, pero ya no como algo desfasado, sino como continuación de un sentimiento que, pese a las dificultades, nunca morirá. El orgullo masculino recuperado a través de la continuación de la saga de los Benedict.

que acogió parte de su esencia como contenedora de los valores norteamericanos, y como magnificadora del paisaje y de una tierra a la que pertenecer y de la que sentirse orgulloso.

¹⁹Lucio 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. Blanco, “Música de cine”, 51.

²⁰ Para la relación de timbre, tesitura y tamaño véase Román, *El lenguaje*, 153.

²¹ En *El Álamo* (John Wayne, 1960), Tiomkin también utilizó coros mixtos para simbolizar esa unión de los texanos.

²² Una configuración musical similar podemos apreciar en el personaje del Señor McCandles (Lionel Barrymore) de *Duelo al sol* (King Vidor, 1946). En este western, Tiomkin utiliza unos recursos similares en el tema “Spanish bit”, para tratar estas mismas cuestiones en relación con la masculinidad del personaje: un gran terrateniente texano que ve como sus hijos siguen un camino diferente, a la vez que Nuevo Oeste se abre camino.



Figura 7.31: Estribillo de la canción “This then is Texas” de *Gigante* (1956). Fuente: transcripción propia.

El segundo de los temas relacionados con Bick va a tener un carácter diferente, aunque el anterior no dejaba de ser un tema de amor: amor propio y amor por la tierra. “There’s never been anyone but you” habla de esa faceta que siempre se esconde detrás de todo hombre duro, pero que en muchas ocasiones solo es desvelada por la música. Se trata de un tema de narrativa compleja, ya que engloba a los tres protagonistas, siendo Leslie el foco central. Sin embargo, la primera vez que lo escuchamos es a través de Bick: un hombre que es construido musicalmente en el momento que baja del tren con la maleta marcada con el símbolo de Reata, relacionando así el tema inicial con la tierra, y la tierra, a su vez, con Bick. La dulce melodía, con la sola voz de los violines, habla de otro Bick, un Bick en el que aún hay espacio para otro amor, en el que lo femenino se va a abrir camino pese a las iniciales reticencias del texano. Y es que si algo caracteriza a los grandes héroes del Oeste es el sacrificio del amor por el deber, pues para ser efectivos en su trabajo, no deben tener distracciones (Cohan, 1996: 14; Gates, 2006: 242). No obstante, el tema se irá desarrollando hasta conquistar por completo la figura de este gran hombre que, a partir de entonces, tendrá su contrapartida en Leslie. Lejos de manchar la masculinidad de Bick, este tema de carácter femenino -quizás el que más se ajusta al *Feminine Romantic Cliché* definido por Fülöp (Fülöp: 2012)- será el responsable de su templanza a la hora de solventar cada obstáculo y, por su puesto, de la continuidad de la familia: ¿Hay algo más masculino que eso?

El personaje de Bick no quedaría completo sin los temas secundarios, pues son estos los que terminan de redondear su figura. De entre ellos, dos son los más importantes. El primero, como los anteriores, es una composición original de Tiomkin: “Reata”. Se trata de un tema propio de las escenas de rodeo, donde a los metales y una percusión más variada se unen una sección de cuerda que aporta brillo y dinamismo a un paisaje que se hace dinámico y juguetón. La escena, en plano subjetivo desde la ventana de Leslie, es descrita en el guion como un momento típicamente americano:

Bick en zahones y Stetson se menea en la silla de montar. Arrea al caballo a galope y corre hacia el grupo de vaqueros del fondo. El caballo se endereza y gira con fuerza mientras Bick corta el viento con su versión del espeluznante grito comanche. En esta escena de hombre y caballo sentimos el espíritu de la exuberancia del amanecer (Guiol y Mofat, 1955: 28).

Al ser Leslie la que observa, el espectador queda identificado con su descubrimiento: Bick es todo un vaquero, con lo que ello conlleva. Pero ahí está el tema de amor para contrarrestar su ímpetu de la frontera. Y Leslie lo sabe. Ella también es impetuosa.

El restante es un tema preexistente: “The eyes of Texas”, considerado un himno en el Estado de la Estrella Solitaria. Este simboliza el orgullo y carácter texano, y trae a colación dos de los temas preferidos de la literatura de Ferber, los conflictos generacionales y la ideología masculina de la frontera (Smyth, 2010: 250). El guion describe una escena que fue eliminada del montaje final, quizás porque la sola música era capaz de transmitir el sentimiento concreto sin redundancias. En ella, Bick contaba a Leslie la historia de Texas a través de sus cinco banderas, que debían aparecer colgadas en la pared -finalmente solo apareció la bandera actual-, y una acotación hacía hincapié en su “profundo orgullo” (Guiol y Mofat, 1955: 26). Pero este orgullo quedará herido poco después cuando su hijo Jordan se niegue a montar en el poni que le ha regalado por su cumpleaños. El tema, interpretado de forma diegética por el tío Bawley en el piano de juguete del niño, habla de la nueva generación de texanos, cuyo orgullo no será ya el del cowboy, sino el de un nuevo hombre dispuesto a cambiar la sociedad. El himno ya no brota de los caballos y los rodeos, sino de un instrumento que en el wéstern siempre ha sido símbolo de civilización y que²³, en este caso, está en manos de los niños: del futuro.

Bick se siente tan herido que coge al niño -al que ha vestido de cowboy- a la fuerza y lo monta con él. Y es que la masculinidad, al definirse en términos externos —comportamientos, posturas, expresiones...— se ha transmitido a lo largo de la historia como algo que puede ser heredado y aprendido por imitación (Blando-Herrero, Rodríguez Contreras y Gutiérrez San Miguel, 2021: 4). No es de extrañar que el héroe del wéstern, siempre un consumado profesional, fuera el modelo a seguir por los jóvenes de la época (Cohan, 1997: 207). Sin embargo, la música, al tener una faceta estructural y más profunda, nos demuestra lo contrario. Así, al tema principal, en una variación ceremoniosa y decidida, como la que podría acompañar a un emperador que va a dictar una sentencia, le sigue un silencio cuya simboliza la faceta negativa del orgullo masculino. Pero, finalmente, sonará de nuevo el piano. Bick ha dado paso a Jordan Benedict II.

Tendrán que pasar muchos años para que “The eyes of Texas” vuelva a aportar orgullo a Bick, pero esta vez defendiendo unos nuevos ideales, si bien al modo del Viejo Oeste. La versión salida del jukebox, en tempo de marcha, acompaña la pelea de Bick con el camarero por haber ofendido a la esposa mexicana de Jordan. La nueva Texas, esa en la que no existen diferencias de raza y en la que lo importante ya no es montar a caballo, sino la familia, ha triunfado. ¿El medio? Todo lo masculino que puede ser aquel que va coreografiado por una marcha, una banda de viento metal y tambores, y un coro de hombres.

3.2. El cowboy renegado: Jett Rink

El de James Dean es el personaje que mejor encarna la persistencia del mito masculino de la frontera (Smyth, 2007: 7). Ferber lo describe como un hombre alto, esbelto, aunque de osamenta mediocre, de rostro aguileño y bronceado (Ferber, 2015: 39 y 41). A esta sola apariencia, James Dean añade

²³ Prueba de ello es que, en el libro, es el sonido de un piano el que tranquiliza a Leslie en sus primeros momentos en Reata. Un piano que le recuerda a su casa, al estado más “civilizado” de Maryland”. Ferber, *Giant*, 106.

el comportamiento típico del cowboy pasado por el filtro del rebelde sin causa: parquedad en palabras, mirada gacha, ojos escondidos bajo las alas del sombrero, introversión, andares descuidados de cowboy, dominio en el uso de las cuerdas... Jimmy sabía que él era el hombre indicado para el papel, y así se lo hizo saber a Stevens (Clemens Warrik, 2006: 107). A la figura encarnada por Rock Hudson, Dean opuso el nuevo estilo de masculinidad que se estaba abriendo paso en los cincuenta en un mundo en el que, tras la II Guerra Mundial, los jóvenes se sentían perdidos. Según Springer, la figura del rebelde fue crucial en la creación de un nuevo tipo de masculinidad contrario a los estereotipos impuestos culturalmente, en el que tenían cabida la vulnerabilidad, la confusión y los sentimientos (2007: 33). Ante los mismos problemas y traumas psicológicos que los viejos héroes del Oeste, este nuevo tipo de hombre no escondía sus emociones bajo una capa de dureza. Es un hombre que llora y se retuerce de dolor si es necesario, un hombre que deja fluir sus sentimientos de forma externa, porque vive en un mundo que no le corresponde (Springer, 2007: 33 y 35). Todo ello se ve reflejado en la música.

Jett es el único con tema propio. Este, además, evoluciona junto con el personaje, pasando del tema de un cowboy al del todo un barón del petróleo. Así, el acordeón, la armónica y el banjo iniciales, darán paso a una orquesta completa. Los primeros, instrumentos propios del folclore americano, interpretan una melodía en mi b Mayor²⁴, construida a base de intervalos de tercera, delatando con ello su adscripción al género wéstern (Fig. 2). Jett es, como dice la letra: "just a ranch hand in a dusty old hat". En este tema entran desde su omnipresente sombrero a su mirada gacha: es el Viejo Oeste. Pero su vida cambiará cuando, al morir Luz (Mercedes McCambridge), hermana de Bick, herede un pequeño terreno de Reata donde el petróleo va a fluir a mares. La evolución musical tiene lugar en la escena en la que, tras medir el terreno con sus pasos de vaquero, contemple sus posesiones desde el molino, desde lo alto, como flamante emperador de Reata. Ese pequeño hombre con su pequeña melodía va a convertirse en un gran hombre precedido por un *tutti* orquestal. El nuevo Jett es todo magnificencia derroche. La letra es clara: "Jett Rink changin' all that/Mr. Rink changin' all that". Así se presenta, negro de petróleo, ante Bick: "I'm a rich man, Bick". Así sale triunfante de la pelea -conducida en silencio, como la muestra de masculinidad de Bick ante su hijo cuando no quiso montar a caballo-, dejando la huella negra de su mano en la blanca columna de la casa Benedict. Y así es recibido en el aeropuerto y en su gran fiesta, convertido ya en el hombre más rico de Texas. Sin embargo, todo este esplendor es solo externo -más aún cuando en la segunda mitad de la película la orquesta sea diegética-. La canción "The eyes of Texas" se convierte bajo su persona en una canción casi despectiva. Y es que Jett, en el fondo, sigue siendo el mismo: cambia la instrumentación, pero no la melodía.

²⁴ Tiomkin solía utilizar esta tonalidad en las canciones y melodías de los cowboys, como es el caso de Dude (Dean Martin) en *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959).



Figura 2: Primera estrofa de la canción “Jett Rink ballad” de *Gigante* (1956). Fuente: transcripción propia.

Y es eso, precisamente, lo que le hace vulnerable. El problema de Jett no se soluciona con dinero. Sus sentimientos están escondidos bajo el sombrero. Es la música la que le delata: “There’s never been anyone but you”. El mismo tema que aportaba a Bick serenidad, constancia y la seguridad de una descendencia, convierte a Jett en un hombre débil. Su riqueza material esconde sufrimiento y añoranza de una vida estable junto a una mujer. Así, el tema que cantaba con violines al matrimonio Benedict, suena para Jett con el timbre melancólico del contrabajo. Incluso se vuelve artificial cuando, intentando consolarse con la pequeña Luz -hija de Leslie y Bick-, se escucha de forma diegética a través de la música ambiente del restaurante en el que cenan. No es ella a quien busca, por eso la música viene de fuera: como todo en el decadente Jett.

Un Jett que acaba solo y despreciado. Vencido a puñetazos por el Bick al que años atrás dejó su marca negra en la mejilla. La última imagen que nos queda de él —y del malogrado James Dean— es la de un hombre borracho y acabado, arruinado por la ambición y el amor, que cae del escenario ante la mirada compasiva y triste del tío Bawley y la joven Luz. El theremin, ahondando en un subconsciente degradado por el alcohol, da paso a las cuerdas cuando, en un último esfuerzo por articular palabra, escuchamos su lamento: Poor Jett... Pretty Leslie...”. Murió el hombre. Solo quedan sus pedazos.

3.3. Las nuevas generaciones: Jordan y Ángel Obregón

Jordan Benedict III y Ángel Obregón representan la nueva generación de texanos: el Nuevo Oeste. Al no ser protagonistas, no tienen un tema asociado, sino que van acompañados de fragmentos y, lo que es más significativo, música preexistente, diegética e incluso silencio. Debido al carácter lineal de la narración, su historia ocupa la segunda parte, desarrollada de forma contemporánea en los años cincuenta. Este relevo generacional se refleja a través del solapamiento de la música incidental inicial por la música diegética²⁵. Aquellos, relacionados con la tierra, con Bick y con Jett, quedarán en el Viejo Oeste. Esto no significa que estos temas desaparezcan por completo, sino que van a evolucionar hacia otros modos y significados. Es el caso, por ejemplo, del tema de amor, e incluso de las primeras notas que van a acompañar a los jóvenes personajes.

La ya comentada escena del poni es esencial para entender a Jordan y Ángel. La actitud de el niño Benedict y su relación con “The eyes of Texas” interpretado por el Tío Bawley en el piano de juguete habla de la construcción

²⁵ Para la música diegética se ha consultado el guion musical original. AMPAS. George Steven papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Music plot (From estimating script dated 10/22/54). Feb 8, 1955.

de un nuevo tipo de hombre. Más tarde comprobaremos como Jordan, siguiendo los pasos de su suegro, se convertirá en un gran médico. El rancho, en contra de los iniciales deseos de su padre, quedará en manos de la joven Luz. Por ello sus primeras notas no suenan a cowboy, ni a patriotismo, sino a un piano que lo abarca todo, y que se entiende en este contexto como un instrumento civilizado e intelectual: como un buen doctor.

En esa misma escena, vemos como Ángel agarra el poni y sale al galope. La música vuelve a celebrar el Oeste, porque Texas tiene continuación, y la tiene precisamente en el origen, en los mexicanos. Doble razón para aplicar este tipo de música incidental que suena a tierra.

A partir de entonces la relación de Jordan con la música va a ser conflictiva. No en vano, su vida es todo lo contrario a la de su padre, un personaje construido a través de música. Así, en medio de una fiesta en la nueva casa de los Benedict, Jordan sube al escenario y hace callar a la banda de country —y con ello, a la tradición del Oeste— para anunciar que se ha casado con Juana (Elsa Cárdenas), una mujer mexicana. De nuevo la música se verá interrumpida a su llegada cuando, tras ver como rechazan a su mujer por su raza en la peluquería, irrumpa en la conferencia de Jett para pedir explicaciones. “The eyes of Texas” no significa nada para él, pues no hay nada allí que le haga sentirse orgulloso.

En el caso de Ángel, es la interrupción de su vida la que de paso a la música. La joven promesa de Texas muere en el frente durante la II Guerra Mundial. Su alma es despedida con “God Bless America” cantada por un coro infantil, pues nunca llegó a ser un hombre, aunque lo fuera a los ojos de todos. El toque de silencio inicial —con el olor a muerte de los solos de trompeta— lo confirma: siempre fue un valiente y un gran texano.

Para finalizar, es necesario incluir algunas palabras sobre el tío Bawley. Un hombre tan texano como Bick, incluso más, pero que es capaz de ver más allá. Apenas aparece unos minutos. Su diálogo es escaso. Pero su papel es esencial, pues es el que comprende, media, y ayuda a todos. Y, lo más importante, lo hace con música. Una música siempre diegética que sale de sus manos, ya sea en el piano infantil de su sobrino o en el órgano de Reata. Es una música que sale de él para los demás, que siempre salen beneficiados. El tío Bawley es, como el tema que toca para animar a Leslie todo un “Claro de luna”.

4. Conclusiones

La música de Tiomkin para *Gigante* retrata perfectamente los diferentes tipos de masculinidad, completando los caracteres externos de cada uno de los personajes. Mediante recursos personales utilizados en sus partituras wéstern, como a través de soluciones específicas, consigue construir el espíritu del gran hombre de Texas el vaquero renegado, el nuevo modelo de hombre de los años cincuenta, el sabio comprensivo, el relevo generacional, o el valiente soldado. Todos estos estereotipos vienen configurados por el propio género wéstern, por el relato particular de la película, y por el contexto social en el que tuvo lugar la producción, dando lugar personajes mucho más cercanos al espectador, en cuanto a partícipe de un lugar y un momento históricos. El uso recurrente de recursos similares en otros wéstern e, incluso, en películas de otros géneros, ayuda a comprender la conexión de las diferentes soluciones musicales con los rasgos de la masculinidad diferenciada.

Son muchos los temas transversales que ayudarían a profundizar este análisis como: la relación con otras obras de Tiomkin, la cuestión de raza, los amigos como contexto social, o un trato más profundo de la influencia femenina, pero el espacio insuficiente deja abierta esta investigación a futuros trabajos.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: The British Film Institute, 2018.
- ÁLVAREZ DE BLANCO, Roberto. *Brand Beauty unleashed: the value of aesthetics in marketing*. London: Routledge, 2020.
- ARNOLD, David L. G. "My rifle, my poni and Feathers: music and the making of men in Howard Hawks' Rio Bravo". *Quarterly Review of Film and Video*, 23, No. 3 (2006): 267-279.
- BAKER, Brian. *Masculinity in fiction and film: representing men in popular genres. 1945-2000*. London: Continuum, 2006.
- BLANCO, Lucio. "Música para el cine". *Trama y Fondo. Revista de Cultura*, 29 (2010): 45-59.
- BLANCO HERRERO, David; RODRÍGUEZ CONTRERAS, Laura y GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña. "New forms of masculinity in western films: the end of the Malboro Man?". *Communication & Society*, 34, no. 2 (2021): 1-14.
- CLEMENS WARRIC, Kren. *James Dean: dream as if you'll live forever*. Berkeley: Enslow Publishers, 2006.
- COHAN, Steven y HARK, Ina Rae (Ed.). *Screening the male: exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge, 1996.
- COHAN, Steven. *Masked men: masculinity and the movies in the fifties*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- ELKIN, Frederick. "The Psychological Appeal of the Hollywood Western". *The Journal of Educational Sociology*, 24, no. 2 (October 1950): 72-86.
- FERBER, Edna. *Gigante*. Madrid: Torres de papel, 2015.
- FÜLÖP, Rebeca Naomi. *Heroes, dames, and distress: constructing gender types in classical Hollywood film music*. Dissertation. Michigan: University of Michigan, 2012.
- GATES, Philippa. *Detecting men: masculinity and the Hollywood detective film*. Albany: State University of New York Press, 2006.
- GUIOL, Fred y MOFFAT, Ivan. *Final screenplay of George Stevens' production of Edna Ferber's novel Giant*. Los Angeles, April 4, 1955.
- HETTERLY, Jonathan. *Movies and masculinity: how films shape our understanding of gender norms*. Florida: Mango Media, 2021.
- HORAK, Jan Christopher. "Creating a minority cinema: Spanish-language film exhibition in Downtown Los Angeles before World War II", en: De las Carreras, María Elena y Horak, Jan Christopher (Ed.), *Hollywood goes Latin: Spanish-language cinema in Los Angeles*. Bloomington: Indiana University Press, 2019
- HORROCKS, Roger. *Male myth and icons: Masculinity in popular culture*. London: MacMillan, 1995.
- HOWELL, Amanda. *Popular film music and masculinity in action: a different tune*. New York: Routledge, 2015.
- JASKOLLA, Stephan. *The construction of black masculinity in blaxploitation and hood movies*. Berlín: Grin Verlag, 2014.
- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía. "Del Japón feudal al planeta Akir: Estudio comparativo de la música en "Los siete samuráis" y sus remakes americanos". En AA.VV: AVANÇA CINEMA 2015, 159-166. Avançada, Portugal: Edições Cine-Clube de Avançada, 2015¹.

- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y PÉREZ GARCÍA, Lucía. "Influencias de la música para western de Dimitri Tiomkin en el spaghetti western". *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 4 (2015²): 93-112.
- KESSLER, Kelly. *Destabilizing the Hollywood musical: music, masculinity and mayhem*. Hampshire: Palgrave. MacMillan, 2010.
- KRUTNIK, Frank. *In a lonely street: film noir, genre and masculinity*. London: Routledge, 2001.
- MERCER, John y SHINGLER, Martin. *Melodrama: genre, style and sensibility*. New York: Wallflower, 2004.
- MOSS, Marilyn Ann. *Giant: George Stevens, a life on films*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.
- PEBERDY, Donna. *Masculinity and film performance: male angst in contemporary American cinema*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2011.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía y JUSATO ESTEBARANZ, Ángel (2016). "Harry Sukman y Sam Fuller. Música para un western de culto: Cuarenta pistolas (1957)". *Pasaje a la Ciencia*, 18 (2016): 9-19.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía. "El paisaje y la música en los westerns de Dimitri Tiomkin". *Imafronte*, 25 (2018): 9-32.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía. *Música de cine en femenino: las mujeres en la filmografía de Dimitri Tiomkin*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla: 2022.
- ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008.
- SIMMON, Scott. *The invention of the Western film: a cultural history of the Genre's first half-century*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- SMYTH, J. E. "Jim Crow, Jett Rink, and James Dean: Reconstructing Ferber's Giant (1952-1956)". *American Studies*, 48, No. 3 (Fall 2007): 5-27.
- SMYTH, J. E. *Edna Ferber's Hollywood: American fiction of gender, race and history*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- SPRINGER, Claudia. *James Dean transfigured: the many faces of rebel iconography*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- STAFFORD, Roy. *Understanding Audiences and the Film Industry*. London: British Film Institute, 2007.
- "The simple life of a busy bachelor. Rock Hudson gets rich alone". *Life* (October 3, 1955): 129-132.
- TIOMKIN, Dimitri. "Composing for films". *Films in Review*, 2.9 (1951): 17-22.
- WOOD, Robin. *Rio Bravo. Vol. 72, Bfi Film Classics*. London: British Film Institute, London, 2003.
- WOODWORTH, Amy Jean. *From buddy film to bromance: masculinity and male melodrama since 1969*. Philadelphia: Temple University Libraries, 2014.

Fuentes documentales

- AMPAS, Margaret Herrick Library. Department of Special Collections. George Stevens papers, GIANT - contracts, Box 49, f. 602. Dimitri Tiomkin's contract for Giant. Jun 6, 1955.
- AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections. George Steven papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Letter from Dimitri Tiomkin to George Stevens (s.f.).
- AMPAS, Margaret Herrick Library, Department of Special Collections. George Steven papers, GIANT – contracts, Box 49, f. 602. Telegram from Ray Heindorf to J. L. Warner. Jan 4, 1956.
- AMPAS. George Steven papers, GIANT - music, Box 52, f. 651. Music plot (From estimating script dated 10/22/54). Feb 8, 1955.

Páginas web y audiovisuales

CROWTHER, Bosley, "Screen: Large Subject; The Cast", *The New York Times*, October 10, 1956, <https://www.nytimes.com/1956/10/11/archives/screen-large-subject-the-cast.html>

GEORGE STEVENS, dir. *Gigante*. Madrid: Warner Bros. Entertainment. 1999. DVD.
VARIETY STAFF. "Giant", *Variety*, October 10, 1956.
<https://variety.com/1956/film/reviews/giant-2-1200418151/>