

ACERCANDO EL ‘LEJANO OESTE’:  
TÓPICOS MUSICALES Y ESPACIOS SONOROS EN EL  
*WESTERN* CINEMATOGRAFICO

---

CARLOS VILLAR-TABOADA  
*Universidad de Valladolid*

MIGUEL DÍAZ-EMPARANZA  
*Universidad de Valladolid*

## 1. INTRODUCCIÓN

El lenguaje cinematográfico es un claro exponente de lo que, en un ensayo referencial, se ha denominado “problema de la musivisualidad”: se han explorado separadamente sus vertientes visual y musical – habitualmente, con un mayor énfasis la primera–, pero el audiovisual delimita un ámbito artístico particular, con unos parámetros técnicos y una estética específicos que sólo se perciben con plenitud desde una apreciación conjunta del formato (Román, 2008, pp. 14-15). El relato cinematográfico potencia su efecto expresivo según conjugue sus estímulos sonoros y visuales: ese dualismo, redimensionado mediante los diálogos y contrapuntos establecidos entre ambos agentes, imprime sobre la configuración de acciones, personajes y ambientaciones de épocas y lugares particulares sesgos narrativos que robustecen su verosimilitud.

Desde este prisma, la utilización recurrente de algunos elementos musicales favorece la clasificación tipológica en géneros filmicos, con convencionalismos formales o temáticos comunes que, identificados, actúan como “una ‘guía’ para el comportamiento del público [...] o para el reconocimiento de temas, espacios, iconos, situaciones, objetos, acciones... que éste espera encontrar en las películas” (Sánchez

Noriega, 2018, p. 98) y se definen mejor cuanto mayores son las connotaciones que, por su uso, imponen algunas fórmulas arquetípicas.

El *Western*, incorporado desde su primer éxito a los géneros cinematográficos canónicos –*The Great Train Robbery* (*Asalto y robo de un tren*; Edwin S. Porter, 1903)– conllevó, bajo las condiciones que imprime su nada neutra ni casual denominación, una muy consciente toma de decisiones entre quienes aspiraron a experimentar sobre su espacio de actuación. Este género, continuador del *Western melodrama* de los primeros tiempos –como eran denominadas las películas, ni cómicas ni musicales, ambientadas en el Oeste americano, independientemente de sus temáticas–, asumió no sólo una ubicación histórica, sino también un grupo de arquetipos respecto a personajes, tramas e incluso ideología; “una especie de llave maestra con la que abrir y comprender los elementos básicos de la identidad estadounidense” (Langford, 2005, pp. 10, 54). Junto a su direccionamiento geográfico, su posicionamiento ideológico y su revestimiento identitario, el *Western* comporta un pronunciado sesgo épico, “un cronotopo que experimenta un proceso de mitologización”, en tres frentes (Sánchez Noriega, 2018, p. 105):

los escritores del XIX que ubican sus historias en espacios exóticos y hacen del Oeste un territorio mitológico (como la Transilvania de Drácula); el mito publicitario para los inmigrantes europeos a quienes se ofrece una tierra de ensueño; y la centralidad de la conquista del Oeste (la frontera) como mito que explica la singularidad de la nación americana y que viene a sustituir la –poco cinematográfica– guerra de la Independencia o Revolución norteamericana.

Desde la época temprana del acompañamiento pianístico en las salas del cine mudo, el Oeste cinematográfico contó con *clichés* reconocibles, que caracterizaban a los indios con redobles percusivos y melodías por cuartas paralelas, el galope del caballo de un *cowboy* alternando negras y corcheas en 6/8 y tonalidad mayor, las escenas de muerte con melodías en modo menor, las persecuciones con aceleraciones rítmicas y los momentos de peligro con trémolos disonantes (Altman, 2004, p. 240). En cualquier caso, la construcción simbólica de ese mundo nada exento de exotismo invita a una

exploración reflexiva sobre cómo interviene en su configuración la música.

## 2. OBJETIVOS

Las consideraciones previas enmarcan la hipótesis de partida: en el *Western* cinematográfico, el sonido –no sólo musical– desempeña un papel protagonista por una capacidad de ambientación fuertemente vinculada a lo espacial; expuesto de otro modo: la parte más fácilmente identificable entre el catálogo de procedimientos musicales empleados, reiteradamente, para precisarlo se explica mediante diversas correspondencias espaciales.

El principal objetivo derivado consiste en elaborar una reflexión sobre cómo la música contribuye a la construcción de los espacios en que se desarrolla el *Western* cinematográfico. Más concretamente, se desglosa en dos objetivos secundarios: primero, presentar un retrato de tópicos musicales utilizados para caracterizar el género; y, segundo, examinar cómo el lenguaje cinematográfico los conjuga en sus espacios narrativos. Finalmente, en la discusión, se confrontan los resultados y el reconocimiento crítico de los premios.

## 3. METODOLOGÍA

Este ensayo nació como un estudio de caso, desde la acotación inicial del *Western*. Dada la amplitud del repertorio potencialmente observable, se asume un enfoque selectivo, atento a hilvanar un argumento crítico como hilo explicativo con el que tejer una lectura que excluye todo afán de exhaustividad: presta atención a personalidades y títulos de películas que gozan de un prestigio contrastado en este contexto y favorecen la argumentación, pero no desde un criterio jerárquico. Respecto a la trama dramática, prevalece la atención a lo musical sobre lo visual, decantando la preferencia por los espacios, las localizaciones. Con análoga orientación selectiva, y considerando el arraigo hollywoodiense del género, en la discusión los premios Oscar, concedidos por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas estadounidense, son asumidos como representativos.

Se persigue un enfoque diacrónico, que convierte al transcurso del tiempo en eje vertebrador de la continuidad reflexiva, conforme así se habilita la evaluación de reformas causadas por cambios ideológicos y culturales en diferentes épocas. Un modelo metodológico eficaz para el escrutinio de tales conexiones es la *Topic Theory*, inicialmente fundada por Ratner (1980) y continuada, entre otros, por Agawu (1991, 2009), Hatten (1994, 2004) y Monelle (2006). Aspiran a conectar elementos musicales estructuralmente objetivables –originalmente procedentes del periodo clásico-romántico– con significados extramusicales culturalmente admitidos, mediante los “tópicos”, componentes que contribuyen a definir el repertorio por su repetición y su variado abanico de referentes. Se adaptó este modelo analítico al medio cinematográfico recientemente, pero con efectividad (Neumeyer, Buhler y Deemer, 2010; Buhler, 2014; Neumeyer, 2015), también en el medio español (Jiménez Arévalo, 2020, pp. 103-125). En nuestro estudio, breve y panorámico, la identificación de tópicos musicales no puede refrendarse mediante un examen minucioso de las partituras y se ciñe a consignar algunos sancionados por la crítica, con una lectura de conjunto. Así, se flexibiliza el orden cronológico en beneficio de criterios funcionales.

Esa perspectiva teórica y metodológica principal se incardina en el paradigma de la logoestructura, adaptado, desde su formulación original para los estudios musicológicos, al ámbito audiovisual (Villar-Taboada 2020). Atiende a la doble dimensión inherente a los procesos de comunicación artística: de naturaleza objetual (por las técnicas con que se articulan los códigos creativos) y, simultáneamente, subjetiva o experiencial (según dichos procesos son experimentados por los sujetos implicados); dualidad que se registra como una interrelación dinámica cuyas manifestaciones particulares se transforman, en el transcurso del tiempo, conforme mutan los condicionantes que afectan a su creación y a su percepción. Las decisiones que configuran cada formato y cada género audiovisual son el telón de fondo ante los cuales contrastan las actuaciones de director y compositor para organizar la ficción cinematográfica. El diálogo más o menos implícito con los agentes determinantes en la configuración del relato remite a los entornos de la

tradición sociocultural, las circunstancias particulares de los individuos participantes y los eventos inherentes. La potencia de su función expresiva se arbitra mediante un delicado equilibrio entre el sometimiento a lo normativo y una retórica de la extrañeza, según la cual el discurso es amalgamado para, finalmente, realzar aquello que, por su singularidad, reformula los pactos sobre expectativas tácitamente suscritos entre cineastas y público. No es casual, pues, que la colección de tópicos elegidos por los artistas –en el cine, por el binomio de director y compositor– condicione su relación con el público sin rehuir implicaciones identitarias o ideológicas; consecuentemente, serán factores investigados en este escrutinio sobre los espacios sonoros en el *Western*.

La música para películas del Oeste ha sido comentada puntualmente en algunos ensayos de referencia (Gorbman, 1987; Cooke, 2008; Wierzbicki, 2009, 2012; Buhler, Neumeyer y Deemer, 2010; Neumeyer, 2014). Sin embargo, este recorrido sumario por el estado de la cuestión cuenta con estudios más específicos. Stilwell (2016), trazando la historia del género desde sus orígenes, recuerda cómo muchos elementos narrativos musicales existían ya en espectáculos anteriores al cine. También se detiene en las canciones tradicionales de *cowboy* y la plasmación sonora, dentro del mito de la frontera, del *Manifest Destiny* (doctrina del destino manifiesto), una visión de los Estados Unidos como nación elegida –legitimando su expansionismo, su aventura de conquista del Atlántico al Pacífico–, cuyo planteamiento, seguido de modo paradigmático por John Ford (1894-1973), rezuma el peso del sentimiento religioso puritano de los primeros colonos europeos: comprensiblemente, este también prendió en la tradición del canto popular. Durante los sesenta, mientras el *Western* declinó en Hollywood, fue sometido a un proceso de renovación por realizadores europeos, en especial italianos –y, en menor medida, españoles–. Miceli (2016) se ocupa de este auténtico subgénero, el *Spaghetti Western*, centrándose en sus creadores más destacados, el director Sergio Leone (1929-1989) y el compositor Ennio Morricone (1928-2020), entre cuyas colaboraciones selecciona singularmente la denominada “trilogía del dólar”.

Colman (2009), mediante un estudio de la banda sonora de Neil Young para *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995), reivindica el sonido, más allá de la música, como configurador del espacio natural del *Western*: los disparos, el tren, los galopes y otros ruidos de animales son tan caracterizadores como la guitarra o la armónica del vaquero, o como la pianola del salón, y conjuntamente retratan el funcionamiento de las relaciones de poder y la moral. La investigación de Pitts (2009) reúne una treintena de películas seriadas, un repertorio muy amplio, que patentiza los patrones recurrentes utilizados musicalmente para situaciones, argumentos y personajes concretos. Por su parte, aunque no mire principalmente hacia la música, representa una aproximación cualitativamente completa a una historia del *Western* el estudio que Kitses (2018) emprende en torno a un selecto grupo de directores clave para el género (entre otros: John Ford, Sam Peckinpah, Sergio Leone y Clint Eastwood), atribuyendo un valor fundacional a la obra de Ford. Si bien Studlar y Bernstein (2007) editan una perspectiva plural sobre la filmografía de Ford (valoraciones sobre distintas etapas, colaboraciones y títulos destacados, o reflexiones estéticas) incluyen un capítulo sobre la música, a cargo de Kalinak. Autora de una exhaustiva monografía posterior, concluye que, en el *continuum* del Oeste canónico que definió, Ford ejerció un férreo control sobre la parte musical que afectó a la elección de canciones tradicionales, himnos y piezas del periodo, condicionando qué significados transmitían sus películas, pese a la escasez de estudios sobre la música en su filmografía (Kalinak, 2007, p. 194) que, cabría añadir, sigue sin explorarse posteriormente, como demuestra Matheson (2016) en su incursión sobre su filmografía bélica y del Oeste. Las monografías sobre o de compositores cinematográficos merecen una nota especial y, por su vinculación al género, destaca la que Morricone presenta como una reflexión sobre su propia música para cine (Morricone y Miceli, 2013), donde comenta sus colaboraciones con Leone.

Como consecuencia de lo precedente, sin menoscabo de que el repertorio sea más amplio –y, por ese preciso motivo, inabarcable–, es sometido a un examen necesariamente selectivo, atento a las orientaciones críticas de la bibliografía, que persigue una exploración

diacrónica de algunas pautas referenciales. Por último, las películas son citadas mediante su título original, seguido de su traducción en España (en caso de ser distinto), así como su director y el año de su estreno. Respecto a la parte musical, se sigue el consenso de entrecomillar los títulos de canciones. Ocasionalmente, tras mencionar a un personaje, se indica, entre paréntesis, su intérprete.

#### 4. RESULTADOS

Uno de los más difundidos modelos para la puesta en música de la identidad estadounidense se relaciona con un compositor nacionalista, aunque checo: Antonín Dvořák (1841-1904). Durante su estancia en Nueva York (1892-1895) compuso su *Sinfonía n.º 9, en mi menor, op. 95* (1893), cuya denominación más habitual, *Sinfonía del Nuevo Mundo*, delata su voluntad de obsequiar a los americanos con una obra que trasladaba sus prácticas nacionalistas a ese “nuevo mundo”. A su juicio, la música de los nativos americanos, los espirituales negros y las canciones de plantación de Stephen Foster (1826-1864) –cantautor pionero y autor de éxitos como “Oh, Susanna”–, entendidas como las tradicionales de los Estados Unidos, deberían fundamentar la labor creativa de los compositores del país (Hamm, 2012). Sus planteamientos, de hecho, fueron actualizados por músicos locales. Así, George Gershwin (1898-1937), gracias a composiciones como la pianística *Rhapsody in Blue* (1924) o la ópera *Porgy and Bess* (1935) no tardó en ser admirado por su capacidad para fusionar el academicismo europeo y la tradición negra del jazz, con un sesgo tan fuertemente urbano como fácilmente reconocible.

No obstante, y en un momento histórico que, comprendido entre las dos guerras mundiales, no se debe desligar de un nacionalismo ideológico creciente, fue la figura de Aaron Copland (1900-1990) quien, sin ser cronológicamente el primero, mejor logró plasmar la esencia identitaria del viejo y salvaje Oeste, fijando un auténtico canon con la sinfónica *El salón México* (1936) y los ballets *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942) y *Appalachian Spring* (1944). Desde sus títulos, inequívocamente revelan cuáles son sus referentes y el compositor “utilizó material folclórico

americano para crear una atmósfera musical ‘casera’ aún más evidente”, de canciones como “Good Bye, Old Paint”, o “The Gift to Be Simple” (Morgan, 1999, p. 310). En las cuatro piezas incorporó deliberadamente canciones mexicanas y de vaqueros (*cowboy songs*), algunas recopiladas por folcloristas como John Lomax (1867-1948), en su antología *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* (1910). Su trazado de números de *Billy the Kid* como la danza mexicana de “Prairie Night”, la lucha con armas de fuego (“Gun Battle”), o el paisajismo de la pradera en los números inicial y final, han servido con asiduidad como modelos de ambientación en películas de vaqueros.

El caso de *Rodeo*, segundo de sus ballets “vaqueros”, aporta un valor añadido por su empleo de los materiales folclóricos, prácticamente sin elaboración, en parte por la coreografía original, de Agnes de Mille (1905-1993) para el Ballet Ruso de Montecarlo. El tradicionalismo de esta coreógrafa, quien, además, había crecido con una notable sensibilidad hacia el mundo de la escena teatral y del cine por sus antecedentes familiares –tanto su padre, William, como su tío Cecil B., fueron destacados directores en la génesis de la industria cinematográfica estadounidense– está presente en musicales de Broadway de los mismos años, con ambientaciones rústicas y conservadoras, herederas del costumbrismo decimonónico, como *Ok, Oklahoma!* (1943) o *Carrusel* (1945). Copland despliega unas sonoridades donde el material folclórico real es enriquecido brillantemente por su orquestación y por pequeñas transformaciones rítmicas, pero conserva el resto de sus características genuinas: abundan los ritmos de marcha y las síncopas, las escalas pentatónicas o con ecos modales y los pedales y los patrones melódico-rítmicos repetitivos, con apenas movimiento armónico, como es propio de la música tradicional. Probablemente, el movimiento más llamativo sea “Hoe-Down”, cuyo ímpetu, típico de los finales, debe mucho a la utilización sucesiva de varios temas populares: “Bonaparte’s Retreat”, que actúa como principal, “Miss McLeod’s Reel” y “Gilderoy”. El primero y el tercero tienen un origen británico conocido –inglés y escocés respectivamente–, aunque la composición de Copland haya favorecido, indudablemente, una más amplia difusión internacional. Pero no debe extrañar que una

nación joven, a ojos europeos, como la americana, cuyo crecimiento como potencia económica fue consecuencia de su aperturismo ante la inmigración hasta principios del siglo XX, recibiese de sus millones de recién llegados no sólo mano de obra para su desarrollo industrial, sino también una heterogénea aportación cultural, enraizada en el Viejo Continente, sobre múltiples tradiciones nacionales cuyos folclores se fusionaron para conformar el estadounidense.

Además, el propio Copland contribuyó directamente a la creación de bandas sonoras cinematográficas con las que insistió sobre sus propuestas anteriores: Morgan (1999, p. 311) destaca *Of Mice and Men* (*De ratones y hombres*; Lewis Milestone, 1939), *Our Town* (*Sinfonía de la vida*; Sam Wood, 1940), *The Red Pony* (*El pony rojo*; Lewis Milestone, 1948) y *The Heiress* (*La heredera*; William Wyler, 1948). Aunque no todas estén ambientadas en el Oeste, evidencian la receptividad en el entorno cinematográfico de la época por la música de Copland, sancionada por la crítica mediante el Oscar concedido a la última y las nominaciones a las dos primeras.

Los modelos de paisaje sonoro recién comentados en esta contextualización inicial, con toda una pléthora de elementos arquetípicos, suponen el cenit de un horizonte cultural del cual, musicalmente, participaba el público que asistía a las salas de cine. Una piedra miliar en la ruta hacia el Oeste cinematográfico es la representada por el conjunto de la filmografía de John Ford, marcada por el *Western*. Entre sus películas abundan los hitos, pero quizás pocas puedan igualar la notoriedad de *Stagecoach* (*La diligencia*; John Ford, 1939), con auténtico valor fundacional, pues, no en vano, fue su primer *Western* sonoro. Por su insistencia en la repetición de ciertos motivos musicales –convertidos en auténticos arquetipos–, sobre los que articula siempre asociaciones inequívocas, tiene un significado referencial para el género. Incluye una “música india” –en el registro grave, *ostinati* de corcheas, acentuadas de cuatro en cuatro, en quintas vacías sobre las que se dibujan, en el registro medio, melodías descendentes por cuartas paralelas (sonoridades “primitivas” tras las músicas medievales occidentales)– que permite dar a entender la presencia de los indios como una fuerza hostil (Gorbman, 1987, pp. 27-

28), aunque no responda a la propia de los nativos americanos: por repetición se la termina asociando a ellos y funciona denotando el significado de “indios”. Mientras tanto, los créditos iniciales del filme explicitan “Musical score based on American Folk Songs”<sup>1</sup> para evidenciar el afán del director por reclamar su autenticidad haciendo valer la utilización de música verdaderamente tradicional (Stilwell, 2016, p. 220), o, al menos, para caracterizar su mundo de blancos anglosajones al usar “Jeanie with the Light Brown Hair”, como leitmotiv para el personaje de Hatfield; “Bury Me Not on the Lone Prairie”, como marcador sonoro para la diligencia epónima; o “The Battle-cry of Freedom”, para la carga final de la caballería al rescate (Kalinak, 2007, p. 2). De esta manera, se escucha, mediante esa “música india” que interrumpe las melodías vaqueras, el enfrentamiento de los indios visto en pantalla.

El resultado de la banda sonora le valió un premio Oscar, al frente de un equipo de arreglistas, a Richard Hageman (1881-1966), quien se especializó en el género y fue responsable musical de otros de los primeros títulos de vaqueros de Ford, con la actuación de estrellas que se consagrarían en el género, como Cary Grant, John Wayne o Henry Fonda: *The Long Voyage Home* (*Hombres intrépidos*, 1940) y *The Fugitive* (1947, *El fugitivo*); las dos primeras de la “trilogía de la caballería” –más tarde completada con *Rio Grande*, con música de Victor Young–, *Fort Apache* (1948) y *She Wore a Yellow Ribbon* (*La legión invencible*, 1949); o 3 *Godfathers* (*Tres padrinos*, 1948) y *Wagon Master* (1950).

Al igual que sucedía en Copland, lo presentado como genuinamente estadounidense con frecuencia tiene otros orígenes y remite a lugares distintos, otros espacios. En una de las escenas culminantes de *They Died with Their Boots On* (*Murieron con las botas puestas*; John Ford, 1942) el joven general Custer (Errol Flynn) exhorta a sus oficiales del séptimo de caballería a comprometerse aun con sus vidas a cumplir su misión (el título de la película procede de este discurso) y seguidamente

---

<sup>1</sup> Traducción de los autores: “La partitura de la banda sonora está basada en canciones tradicionales estadounidenses”.

pasan a cantar “Garryowen” (“Gary Owen”), primero desde el piano, después juntos los oficiales, luego coralmente los soldados, seguidamente con acordeón, tambores y toda una banda militar y, finalmente, la orquesta de la banda sonora. Este paulatino despertar a un arrebatado sentimiento de orgullo patriótico se subraya con el cartel final, de acusado maniqueísmo ideológico y claramente heredero del *Manifest Destiny*: “And so was born the immortal 7<sup>th</sup> U.S. CAVALRY which cleared the plains for a ruthlessly advancing civilization that spelled doom to the red race”<sup>2</sup>. Aunque, efectivamente, “Garryowen” se convierta en la canción de marcha o himno para el célebre regimiento, entendida como una exaltación al valor desde el orgullo patrio, resulta no poco curioso constatar que su origen es irlandés, no americano, y que era un canto de exaltación a la amistad desde la bebida<sup>3</sup>; no obstante lo cual, a partir de su vínculo con el mítico regimiento, su mensaje ideológico ha permanecido ligado a la valentía y el sacrificio del que se enorgullecen los patriotas estadounidenses.

Ford volvió a incluir la canción como identificativo de la caballería en *Fort Apache* (1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) y *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956). Si bien ejemplos más o menos similares se multiplican en sus películas, los lugares de procedencia de estos cantos se han diluido en otro significado más amplio, aunque enraizado en los originales, teñido de un fuerte sentimiento nacional. La situación se aprecia elocuentemente en un par de escenas de *Rio Grande* (John Ford, 1950). En una de ellas, los soldados piden permiso a su oficial para cantar una canción tradicional: “Down by the Glenside” es interpretada por un solista, primero acompañado por un guitarrista y luego coreado por sus compañeros (Ken Curtis y The Sons of the

---

<sup>2</sup> Traducción de los autores: “Y así nació el inmortal 7º de CABALLERÍA de los Estados Unidos, que despejó de las llanuras a una civilización que avanzaba despiadadamente y que supuso la condena al fracaso para la raza [de piel] roja”.

<sup>3</sup> Su letra comienza: “Let Bacchus’ sons be not dismayed/ But join with me, each jovial blade/ Come, drink and sing and lend your aid/ To help me with the chorus:/ Instead of spa, we’ll drink brown ale/ And pay the reckoning on the nail;/ No man for debt shall go to jail/ From Garryowen in Glory”. Traducción de los autores: “Que los hijos de Baco no se desmayen, / sino que se una a mí cada joven espada. / Venid, bebed y cantad y prestad vuestra ayuda con el estribillo: / En vez de spa beberemos cerveza morena/ y pagaremos la cuenta al clavo. / Ningún hombre irá a la cárcel por deudas. / Por la gloria de Garryowen”.

Pioneers) en el estribillo (“Glory O, Glory O, to the bold Fenian men”<sup>4</sup>). La solemnidad casi religiosa de la melodía concuerda, esta vez mejor, con su mensaje, pero su sentimiento patriótico fue originalmente escrito por Peadar Kearney (1883-1942), entre cuyas composiciones de los rebeldes republicanos se halla el actual himno nacional irlandés, “A Soldier’s Song”. Otro caso todavía más inesperado sucede en la misma película cuando, durante ese tiempo de ocio animado con música, los soldados cantan “I’ll Take You Home Again, Kathleen”, de nuevo con guitarra: los personajes la sienten como propia, asumiendo que es irlandesa (lo irlandés vuelve a ser presentado como parte de la esencia estadounidense); sin embargo, no es esa su procedencia, sino alemana, y tampoco es vocal, sino instrumental, pues se deriva de un tema del segundo movimiento del *Concierto para violín n.º 2, op. 64* (1845) de Felix Mendelssohn (1809-1847).

Cuando llegan a identificarse hasta quince cantos populares en *Stagecoach* (Kalinak, 2007, p. 57), se está subrayando la categoría que, en el género del Oeste, se atribuye a las canciones de *cowboys*, seguidas por instrumentos pequeños, como la guitarra, o la armónica —el piano domina ambientaciones de interior, como el típico salón, pero sin servir como acompañamiento de canciones— y con una diversidad temática muy adecuada para dar plenitud a la ambientación:

Cowboy songs included working songs that referred to the cowboy’s direct experience (‘Get Along Little Dogies’, ‘Old Paint’), sentimental parlour ballads that emphasized a nostalgia for the domestic and the ‘girl left behind’ (‘Jeannie with the Light Brown Hair’ [Stephen Foster, 1854]), dance songs (‘Cotton-Eye Joe’) and minstrel songs (‘Oh, Susanna!’ [1848], ‘Camptown Races’ [1850], ‘Ring de Banjo’ [1851]; all by Foster) that could provide toe-tapping entertainment around the campfire (Stilwell, 2016, p. 218)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Traducción de los autores: “¡Oh, gloria!, ¡oh, gloria a los audaces soldados!”.

<sup>5</sup> Traducción de los autores: “Las canciones de vaqueros incluían canciones de trabajo que remitían a la experiencia directa de vaqueros (‘Get Along Little Dogies’, ‘Old Paint’), baladas de salón sentimentales que enfatizaban la nostalgia respecto al hogar y respecto a ‘la chica a quien se dejó atrás’ (‘Jeannie with the Light Brown Hair’ [Stephen Foster, 1854]), canciones de baile (‘Cotton-Eye Joe’) y canciones de juglar (‘Oh, Susanna!’ [1848], ‘Camptown Races’ [1850], ‘Ring de Banjo’ [1851]; todas a cargo de Foster) y que podrían dar entretenimiento del que invita a llevar el ritmo con los pies alrededor de la hoguera”.

Mientras duran, estas canciones de *cowboys* detienen la acción, provocando que el relato ceda ante la necesidad de espectáculo y logrando, incluso, que, cuando se presentan de manera no diegética, compitan con las imágenes, como si se tratase de una versión en el Oeste de un coro en el teatro griego (Gorbman, 1987, p. 20). Una muestra eficaz del espacio expresivo que abren estas canciones se encuentra en la contemplativa “My Rifle, My Pony and Me” en *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959), cantada por Dude (Dean Martin), con Colorado Ryan a la guitarra y de segunda voz (Ricky Nelson), más Stumpy (Walter Brennan) a la armónica y, a continuación, en la interpretación que estos dos últimos brindan de “Cindy”. Se trata de dos ejemplos plenamente convencionales: por sus letras, con temáticas habituales (una visión idílica del oeste como tierra prometida, la vida del vaquero –con su rifle, su montura y su arma–, el tradicionalismo representado por las alusiones a la familia –los padres, la esposa–) y una organización estrófica con estribillo; y por su sonoridad, con melodías simples y repetitivas, de claro aroma popular y con un acompañamiento básico de guitarra y armónica y, si acaso, una segunda voz para secundar la aventura. El éxito de este afán por captar para el género a un nuevo público, más joven y con una mayor amplitud de intereses, repercutió sobre el sector más conservador, que reaccionó acentuando su énfasis en estas canciones mediante su traslado a los títulos de créditos iniciales. Sucede así en *Red River (Río Rojo)* (Howard Hawks, 1948), donde Dmitri Tiomkin (1894-1979) utiliza un coro masculino para cantar “Settle Down”, cuyo carácter homofónico y sentido, cercano a la tradición religiosa, transmite una idea de pertenencia y sometimiento a la comunidad, aunque sin renunciar a la tosca masculinidad del salvaje Oeste (Stilwell, 2016, p. 221). Y se insistió, con otro enfoque, en *El Dorado* (Howard Hawks, 1966), en cuyo comienzo suena la canción de *cowboy* homónima, a cargo de George Alexander y The Mellomen. Su planteamiento formal y temático es análogo a lo comentado anteriormente de las canciones de vaqueros, con alusiones a la contemplación serena del paisaje y a la autoridad familiar, muy evidentes en el estribillo y al comienzo de la

tercera y última estrofa<sup>6</sup>, y con una melodía no exenta de ecos pentatónicos. Pero se trata de los créditos y la ocasión provoca que la versión solemne, por lo que la voz solista es duplicada por la sección de cuerdas y un coro y se la tiñe de cierto tono épico al reforzar el arranque gracias a la introducción de los metales.

Además de la canción, ciertos instrumentos se erigen en genuinos creadores del espacio donde transcurre la acción. Con anterioridad, respecto a la canción de vaqueros, se mencionó el papel de instrumentos sencillos como la armónica, la guitarra o la concertina. Su capacidad para la definición de ambientes rurales permanece en el tiempo e incluso son efectivos tras el ocaso del *Western* clásico. Así, en *Deliverance (Defensa)*; John Boorman, 1972), una escena llena de significado es la del duelo de banjos, en la cual, en realidad, un banjo y una guitarra compiten improvisando encadenadamente –a partir de una melodía original de Arthur “Guitar Boogie” Smith, nominada en 1973 para los Golden Globe Awards–, interrumpidas por silbidos, y bastándose para definir el carácter agreste y primordial del entorno donde se desenvuelve la trama. Papel distinto es el encomendado al piano, idiosincrásicamente encargado de ambientar uno de los espacios más característicos: el salón, lugar de encuentro social, de citas, negocios, juego, peleas y diversión. Su presencia es tan abundante en el género que invita a exploraciones exclusivas sobre su función en el relato según diferentes filmografías. Como ejemplo de toda esa tradición, y por mencionar una película próxima temporalmente a la precedente, puede comentarse la escena del piano en *Indio Black, sai che ti dico: Sei un gran figlio di...* (*Adiós, Sabata*; Gianfranco Parolini, 1971), segunda película de la trilogía de Sabata, inscrita en el *Spaghetti Western*. Aunque en este caso sea menos relevante el repertorio que la utilización dramática del instrumento, la melodía inicial sigue las pautas de la canción de *cowboy*, lo que se explica porque es el protagonista, Indio Black/ Sabata (Yul Brinner), quien la toca

---

<sup>6</sup> “So ride, boldly ride, to the end of the rainbow/ Ride, boldly ride, till you find El Dorado [...] My daddy once told me what a man ought to be/ There’s much more to life than the things we can see”. Traducción de los autores: “Así que cabalga, valiente cabalga, hasta el final del arcoíris/ Cabalga, valiente cabalga, hasta que encuentres El Dorado [...]. Mi papá me contó una vez cómo debería ser un hombre: / En la vida hay mucho más que las cosas que podemos ver.”

repetidamente: la transgresión del *Spaghetti* se aprecia aquí en esa sustitución de la guitarra por el piano y, también, aunque el resultado sea desmentido por la música –que permanece dentro de la tradición–, en que la figura humilde e iletrada del *cowboy* ahora es capaz de leer partituras. Los nuevos vuelos duelísticos se evidencian totalmente cuando, tras unos disparos, el protagonista mata a un hombre y el piano vuelve a sonar sin él: su socio, Ballantine (Dean Reed), comenta lo hecho –tanto la partitura, al piano, como los tiros recién disparados–. Permanece el instrumento creador del ambiente, el piano, pero cambian los pobladores de ese espacio, que demuestran, además, cómo han dejado de ser planos y previsibles.

En el proceso de transformación que condujo hacia la revisión del género a partir de los sesenta tuvieron un papel muy relevante algunos filmes de la década anterior, entre los cuales sobresale *High Noon* (*Sólo ante el peligro*; Fred Zinnemann, 1952), por la audaz integración de la música en la tensión de la trama. Tiomkin, gran conocedor de la industria de Hollywood, contaba con una larga trayectoria jalonada de películas exitosas en todos los géneros, desde las iniciales con Frank Capra (1897-1991), como *Lost Horizon* (*Horizontes perdidos*; 1937), *Mr. Smith Goes to Washington* (*Caballeros sin espada*; 1939, nominada al Oscar), *Meet Joe Doe* (*Juan Nadie*; 1941), o *It's A Wonderful Life* (*¡Qué bello es vivir!*; 1946), hasta colaboraciones posteriores con algunos de los mejores directores, como Hitchcock o Hawks, y varias incursiones en el cine del Oeste, como *Gunfight at the O. K. Corral* (*Duelo de titanes*; John Sturges, 1957), *Night Passage* (*La última bala*; James Neilson, 1957), *Last Train from Gun Hill* (*El último tren de Gun Hill*; John Sturges, 1959), *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959), o *The Alamo* (John Wayne, 1960).

En *High Noon*, cuya meta es transmitir la tensión que sufre en soledad el *sheriff* Kane (Gary Cooper) –ante el peligro de la inminente llegada, en el tren del mediodía, de Frank Miller (Ian MacDonald), deseoso de matarle por venganza–, Tiomkin combina sonido y música para hacer más palpable esa angustia. La escena de espera del tren (“Waiting for the Noon Train”) se abre con el *sheriff* firmando en su despacho sus últimas voluntades y el tic-tac del reloj de fondo. Ese ruido repetitivo y

constante es ampliado por la orquesta, que lo mezcla con *glissandi* para evocar el silbido del tren (la amenaza), y crece en una melodía, simple y repetitiva, sobre el mismo fondo sonoro, cuando la imagen muestra a los cobardes del pueblo, estáticos, expectantes, mientras crece el sonido, épico, de las trompetas sobre la imagen solitaria del *sheriff*: es una versión a *tutti* de la oscilación pendular del reloj, que alcanza su cenit (registro agudo, dinámica *molto fortissimo*) cuando se escucha el silbido del tren, señal de que al fin ha llegado. La integración de todos los elementos narrativos a través de la música genera un efecto que rompe las convenciones, pero funciona eficazmente.

La inminencia de las transformaciones genéricas cuajó desde los sesenta. Por un lado, existió una renovación desde dentro, identificable en *Butch Cassidy and Sundance Kid* (*Dos hombres y un destino*; George Roy Hill, 1969), con un nuevo código de honor (los protagonistas epónimos roban sin matar), una modernización de la época y los entornos, que dejaron de ser áridos, todo lo cual se trasluce musicalmente: la canción principal, “Raindrops Fallin’ on My Head” (ganadora de un Óscar para Burt Bacharach) es de nueva creación, pero basada en elementos conocidos, aunque renovados; tópicos leídos desde una perspectiva moderna: la canción no es diegética, la voz, acompañada por una guitarra a ritmo de galope, es secundada por una sección de cuerda luego magnificada por un coro de voces e incluso por una trompeta, aunque carente del tono épico de antaño.

Desde una perspectiva más rupturista, con una expresividad radicalizada, se encuentran otras dos tendencias o subgéneros manieristas. Sam Peckinpah (1925-1984) representó al *Western* crepuscular, que rompe con antiguos mitos por ocuparse de personajes perdedores, desde *Ride the High Country* (*Duelo en alta sierra*; 1962) a *Pat Garrett y Billy the Kid* (1973) o *Quiero la cabeza de Alfredo García* (1974). La música cooperó en este giro, como evidencia *The Wild Bunch* (*Grupo salvaje*; 1969) en su inicio, donde la música de Jerry Fielding (1922-1980) adelanta la violencia que seguirá, utilizando libremente la percusión y armonías y melodías nerviosamente disonantes.

Leone y Morricone, especialmente en la trilogía del dólar –*Per un pugno di dollari* (Por un puñado de dólares, 1964), *Per qualche dollaro in più* (La muerte tenía un precio, 1965), *Il buono, il brutto, il cattivo* (El bueno, el feo y el malo, 1966)– concretaron el paso definitivo al naturalismo revisionista del *spaghetti Western*, con una música protagonista, especialmente en los duelos finales de las dos últimas, paradigmáticos. Teatralizados en grandes emplazamientos exteriores, ponen en valor el *Wild Track*: el sonido del viento, las cigarras y los pájaros, y también los disparos, conforman el espacio duelístico y adquieren valor como tópicos. La música ambiente, desde lo más cotidiano (recuérdese el uso del silbido), pero además identifica y retrata psicológicamente a los personajes mediante cortos y efectivos motivos recurrentes y añade épica con la gestación, desde arranques solemnes –con órgano, de ecos religiosos; o con cajas de música, que apelan al recuerdo; o con sonidos acostumbrados de guitarra o banjo–, de *crescendi* conducidos por la introducción de coros, un ascenso dinámico hacia el agudo y un empleo climático de los metales.

## 5. DISCUSIÓN

Pese a la importancia que la música ha detentado para los *Westerns*, un examen del reconocimiento otorgado por la crítica arroja un balance problemático. Únicamente en tres ocasiones han sido oscarizadas canciones de películas del Oeste: “High Noon (Do Not Forsake Me, oh, My Darling)”, con música de Tiomkin y letra de Ned Washington, para *High Noon* (Zinnemann, 1952); “Secret Love”, con música de Sammy Fain (1902-1989) y letra de Paul Francis Webster, para *Calamity Jane* (David Butler, 1953); y la ya mencionada “Raindrops Keep Fallin’ on My Head”, con música de Bacharach (1928), y letra de Hal David, para *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (Hill, 1969). Y no son más de cinco –dejando aparte musicales ambientados en el Oeste, como *Seven Brides for Seven Brothers* (Siete novias para siete hermanos; Stanley Donen, 1954) y *Oklahoma!* (Fred Zinemann, 1955)– los títulos que lograron el premio a la mejor banda sonora original, tras la fundacional *Stagecoach*: la ya citada *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (Hill, 1969), con música de Bacharach; *Dances with Wolves* (Bailando con

*lobos*; Kevin Costner, 1990), con música de John Barry (1933-2011); *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), con música de Gustavo Santaolalla (1951); y *The Hateful Eight* (*Los odiosos ocho*; Quentin Tarantino, 2016), con música de Morricone. Parecen pocos premios para un repertorio tan amplio y, en principio, tan valorado por el público y por la industria del cine. Al margen de las juiciosas objeciones que cabría proponer respecto a lo restrictivo de esta evaluación –pues podrían valorarse también las nominaciones y, desde luego, merecerían atenderse otros premios, como los Globos de Oro y los galardones del cine europeo, probablemente con discordancias, en sus veredictos, acreedoras de nuevas reflexiones en el futuro–, y volviendo sobre los resultados de las pesquisas, parece plausible admitir la plena inclusión del *Western* en el canon cinematográfico en los años cuarenta, aunque no se sancionase por la crítica hasta cincuenta, para luego experimentar un ocaso y un cambio de paradigma en los sesenta que desembocó en una larga crisis durante las siguientes tres décadas, que habrá de explicarse por el auge que, paralelamente describieron otros géneros destinados al gran público, como el cine bélico, de aventuras y de ciencia ficción, donde, en algunos casos, con tramas argumentales de tintes épicos y míticos muy cercanas –o engrandecidas por la talla, a veces sobrehumana, de sus protagonistas, literalmente o por hipérbole– se sustituyeron los lugares conocidos –ya conocidos– por otros más remotos en el tiempo y en el espacio –hacia el futuro–, haciendo valer el encanto de la retórica de la extrañeza, comentada al principio: lo inesperado es expresivo, lo desconocido es sorprendente; o bien se prefirió explorar diferentes posibilidades de especialización genérica; o bien la fórmula inicial, con sus arquetipos, aun luego exprimidos en las tendencias experimentales de corte naturalista de los setenta, alcanzó su agotamiento por alejar cada vez más sus referentes y sus códigos éticos de un público cada vez menos dispuesto a comulgar con valores conservadores que, con el paso del tiempo, asociados a una visión racista y violenta de la historia, sobre una masculinidad políticamente cada vez más incorrecta, se volvían menos creíbles. Por lo anterior, adquieren todo el interés las recuperaciones del género en el siglo XXI, adaptadas a formatos audiovisuales contemporáneos, como las series de televisión –que, por supuesto, cuentan con los precedentes de

*Bonanza* (NBC, 1959-1973) o *Little House on the Prairie* (*La casa de la pradera*; NBC, 1974-1983)– entre las que sobresalen *Deadwood* (HBO, 2004-2006), *Frontier* (2016-2018) y *Godless* (Netflix, 2017-) entre las más fieles al género, a las que se podrían sumar mixturas tan significativas como *The Walking Dead* (AMC, 2010-2022) con el terror, o *Westworld* (HBO, 2016-) con la ciencia-ficción; aunque merecerían, para la perspectiva sonora, una aproximación particular.

## 6. CONCLUSIONES

Se puede validar la hipótesis de partida: la música y los sonidos protagonizan la ambientación del *Western*, introduciendo significados pronunciadamente sesgados hacia lo espacial, sea dicho espacio un origen geográfico, una situación social o un lugar real: la música reutiliza una colección habitual de recursos expresivos. Se ha presentado un breve retrato reflexivo sobre los principales usos tópicos de la música en estas caracterizaciones, hasta que las disonancias de los nuevos sonidos permitieron descarnar la crudeza de las imágenes en la versión más árida del Oeste naturalista, durante las décadas de experimentación, quizás causante del escaso reconocimiento en premios. Pero, en la conformación de todo ese conjunto de referentes sonoros, una noción de espacio entendida desde lo geográfico, lo identitario, lo social y lo teatral termina acercando el *Far West* a través del cine.

## 7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Los autores hacen constar que la investigación en que se inscribe este trabajo ha sido posible gracias al apoyo del Grupo de Investigación Reconocido “Música, Artes Escénicas y Patrimonio (MAEP)” de la Universidad de Valladolid.

## 8. REFERENCIAS

Agawu, K. (1991). *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton University Press

- Agawu, K. (2009). *Musical Adventures. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press
- Altman, R. (2004). *Silent Film Sound*. Columbia University Press
- Buhler, J. (2014). Ontological, Formal, and Critical Theories of Film Music and Sound. En D. Neumeyer (Ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies* (pp. 188-225). Oxford University Press
- Buhler, J., Neumeyer, D. y Deemer, R. (2010). *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford University Press.
- Colman, F. J. (2009). The Western: Affective Sound Communities. En G. Harper (Ed.), *Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview* (pp. 194-207). Bloomsbury
- Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. Cambridge University Press
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indiana University Press
- Hamm, Ch. (2012). Dvořák in America: nationalism, racism, and national race. En *Putting Popular Music in Its Place* (pp. 344-353). Cambridge University Press
- Hatten, R. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Indiana University Press
- Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Indiana University Press
- Jiménez Arévalo, A. (2020). *Música y cine postmoderno español: diálogos intertextuales, pliegues de la historia y paisajes sonoros* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Archivo Institucional E-Prints Complutense. <https://bit.ly/3HpTRpU>
- Kalinak, K. (2007). *How the West Was Sung. Music in the Westerns of John Ford*. University of California Press
- Kitses, J. (2018). *Horizons West. Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*. The British Film Institute
- Langford, B. (2005). *Film Genre. Hollywood and beyond*. Edinburgh University Press
- Matheson (2016). *The Westerns and War Films of John Ford*. Rowman & Littlefield
- Miceli, S. (2016). Leone, Morricone and the Italian Way to Revisionist Westerns. En M. Cooke y F. Ford (Eds.), *The Cambridge Companion to Film Music* (pp. 265-293). Cambridge University Press

- Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Indiana University Press
- Morgan, R. P. (1999, 2ª ed.). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Akal.
- Morricone, E. y Miceli, S. (2013). *Composing for the Cinema. The Theory and Praxis of Music in Film*. The Scarecrow Press, Inc.
- Neumeyer, D. (2014). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford University Press
- Neumeyer, D. (2015). *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Indiana University Press
- Pitts, M R. (2009). *Western Film Series of the Sound Era*. McFarland & Company, Inc., Publishers
- Ratner, L. (1980). *Classical Music. Expression, Form, and Style*. Schirmer
- Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Vision Libros
- Román, A. (2017). *Análisis musivisual. Guía de audición y estudio de la música cinematográfica*. Vision Libros
- Sánchez Noriega, N. L. (2018, 3ª ed.). *Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros*. Alianza Editorial
- Studlar, G. y Bernstein, M. (2001). *John Ford Made Westerns. Filming the Legend in the Sound Era*. Indiana University Press
- Stilwell, R. J. (2016). The Western. En M. Cooke y F. Ford (Eds.), *The Cambridge Companion to Film Music* (pp. 216-230). Cambridge University Press
- Villar-Taboada, C. (2021). Códigos de música, silencio y danza en Timecode (2016), de Giménez Peña: signos narrativos en un análisis de la logoestructura audiovisual. En M. Miguel Borrás y A. I Cea Navas (Eds.), *El cortometraje: valoración y grandeza del formato* (pp. 107-122). Tirant Humanidades
- Wierzbicki, J. (2009). *Film Music: A History*. Routledge
- Wierzbicki, J. (2012, ed.). *Music, Sound and Filmmakers. Sonic Style in Cinema*. Routledge