

Música de cine en femenino

Lucía Pérez García

Música de cine en femenino

Las mujeres en la filmografía
de Dimitri Tiomkin



Sevilla 2021

Colección Ciencias de la Comunicación
Núm.: 17

COMITÉ EDITORIAL

Araceli López Serena
(Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)
Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
Ana Ilundáin Larrañeta
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque Sánchez
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: Dimitri Tiomkin y Albertina Rasch (c. 1920).
Cortesía de Olivia Tiomkin.

© Editorial Universidad de Sevilla 2021
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <<https://editorial.us.es>>

© Lucía Pérez García 2021

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN: 978-84-472-2277-3
Depósito Legal: SE 1985-2021

Maquetación: Reverté-Aguilar
Impresión: Masquelibros

Índice

Dedicatoria.....	11
Prólogo.....	13
Introducción	17
Metodología.....	23

Contexto

Capítulo 1. Dimitri Tiomkin: una carrera modelada por mujeres	29
Capítulo 2. Música y mujeres en la historia	53
Capítulo 3. Música y mujeres en el cine.....	69

Análisis por géneros

Capítulo 4. Western: Do not forsake me oh my darling	79
4.1. La mujer en el western	80
4.2. Las mujeres en los westerns de Tiomkin.....	82
4.2.1. Mujeres opuestas.....	82
4.2.2. Las mujeres del Este y la dura vida en el Oeste	85
4.2.3. Mujeres, música y amor	91

4.2.4. La música para las mujeres valientes	101
4.2.5. Música para las mujeres de raza: indias, mexicanas y orientales.....	103
4.2.6. Las mujeres y la música diegética	106
4.2.7. Las mujeres en las canciones western de Dimitri Tiomkin.....	113
Capítulo 5. Thriller psicológico: un crimen perfecto	117
5.1. Hitchcock y las mujeres	119
5.1.1. <i>La sombra de una duda</i>	121
5.1.2. <i>Extraños en un tren</i>	124
5.1.3. <i>Yo confieso</i>	126
5.1.4. <i>Crimen perfecto</i>	127
5.2. <i>Cara de ángel</i>	131
5.3. <i>36 Horas</i>	133
5.4. <i>A través del espejo</i>	134
5.5. <i>Señal de parada</i>	136
5.6. <i>When strangers Marry</i>	137
Capítulo 6. Tiomkin y Capra: mujeres delante del título.....	141
6.1. <i>Horizontes perdidos</i>	144
6.2. <i>Vive como quieras</i>	147
6.3. <i>Caballero sin espada</i>	151
6.4. <i>Juan Nadie</i>	155
6.5. <i>¡Qué bello es vivir!</i>	159
Capítulo 7. Cine de aventuras: sirenas, amazonas, indígenas y otros ángeles.....	165
7.1. <i>Lobos del norte</i>	168
7.2. <i>Retorno al paraíso</i>	170
7.3. <i>Tarzán y las sirenas</i>	175
7.4. <i>Soberbia</i>	177
Capítulo 8. Grandes producciones: mujeres épicas.....	181
8.1. El imperio Charles Bronson	184
8.1.1. <i>55 días en Pekín</i>	186
8.1.2. <i>La caída del Imperio romano</i>	190
8.1.3. <i>El fabuloso mundo del circo</i>	194

8.2. La épica de los sentimientos	199
8.2.1. <i>Viento salvaje</i>	199
Conclusiones.....	205
Fuentes documentales.....	209
Bibliografía.....	213
Webgrafía	225
Filmografía	229

Dedicatoria

Al terminar un libro se siente «Nostalgia». La de haber vivido el esplendor de Roma y ser testigo de la caída del Imperio. La de ver cómo se quema la carpa de ese fabuloso mundo que es el circo. La de vivir errante de Este a Oeste. La de un Shangri-La donde la vida es tan bella que el abandonarlo supone morir un poquito.

Es difícil despegarse de las notas. Se pegan como lapas a los oídos. Más difícil aún cuando cantan a lo desconocido, cuando desvelan lo aparentemente dormido, cuando hablan de aquellas a las que la mirada debe buscar tras filtros y capas de luz.

El libro se acaba, pero la «Nostalgia» me ayuda a recordar en forma de melodía:

A las mujeres que hicieron de Tiomkin un compositor genial: Marie Tartakovsky, Albertina Rasch, Olivia Tiomkin (gracias por regalar imágenes a mis palabras).

A todas las mujeres protagonistas de la música y a sus inolvidables personajes: Jean Simmons (Diane), Teresa Wright (Charlie), Grace Kelly (Margo y Amy Fowler Kane), Olivia de Havilland (Terry y Ruth), Dorothy Lamour (Nicky), Elena Verdugo (Ata), Lynne Sue Moon (Teresa), Sophia Loren (Lucilla), Rita Hayworth (Lily), Claudia Cardinale (Tony), Anna Magnani (Gioia), Barbara Stanwick (Marina y Ann Mitchel), Donna Red (Mary Hatch), Ruth Roman (Anne Morton y Sal), Jean Arthur (Saunders y Alice Sycamore), Jane Wyatt (Sondra), Gillian Gish (Laura Belle y Mattilda Zachary), Audrey Hepburn (Rachel Zachary), Mercedes McCambridge (Luz), Elizabeth Taylor (Leslie), Doris Davenport (Jaen Ellen), Dorothy McGuire (Eliza Birdwell), Phyllis Love (Mathie Birdwell), Greer

Garson (Dr. Julia Winslow), Lois Smith (Spurs O'Brien), Katy Jurado (Helen Ramírez), Deborah Kerr (Ida Carmody)...

A mamá y su nombre antes de un título que podría ser mi vida: Todo sobre mi madre.

A mis cinco hermanas, algo así como cinco versiones de la Jo de Mujercitas: Luisa, Berta, María, Pino y Mamen.

A mí misma... porque ha sido todo un duelo al sol no mirar a Jett Rink para centrarme en los recuerdos de Leslie, pero la música lo puede todo y yo, *little girl without a yellow dress*, también.

«Laugh and lose your away».

Prólogo

La publicación del libro *Música de cine en femenino. Las mujeres en la filmografía de Dimitri Tiomkin*, de Lucía Pérez García, es especialmente pertinente en estos momentos. Y lo es por varias razones. En primer lugar, por la importancia del compositor Dimitri Tiomkin como figura destacada del panorama musical del Hollywood clásico. En segundo término, por la atención que el músico ucraniano dedicó a la mujer a la hora de componer las partituras de las películas. En tercero, por el creciente interés en el estudio del papel de la mujer en el cine, pero en esta ocasión desde una perspectiva muy novedosa, concretamente, a través del tratamiento musical de la mujer en la música para cine, centrándose en el amplio elenco de películas a las que puso música este compositor.

Para acercarse al tema objeto de estudio, la autora ha manejado una amplia y actualizada bibliografía y también ha investigado en archivos de Estados Unidos, concretamente en el de la University of Southern California (Los Angeles), en el Warner Bros. Archive (Los Ángeles) y en la Margaret Herrick Library de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Beverly Hills, California). Esta labor de documentación le ha permitido plantear un completo estado de la cuestión y comprobar que la atención dedicada al tratamiento musical de la mujer en el cine ha sido escasa hasta hace pocos años, cuando autores como Laing, Fülöp, Kalinak o Platte han abordado el tema. La propia autora de este libro, partiendo del western, ha investigado sobre este tema en diversos artículos y capítulos de libro, así como en su tesis doctoral, que dirigió y que presentó brillantemente en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla en 2017. Y lo ha hecho

centrándose en mujeres como la Jessica Drummond de *Cuarenta pistolas* (Sam Fuller, 1957), la Catherine Weldom de *Woman walks ahead* (Susana White, 2017), o, incluso, Catherine, la esposa ultrajada y asesinada, protagonista del tema principal de *El último tren de Gun Hill* (John Sturges, 1959), que se hace presente continuamente a través de la música, como guía de la venganza que lleva a cabo su marido, el *marshall* Matt Morgan.

Las contribuciones que ha realizado Lucía Pérez García en este estudio son numerosas. Ha dedicado su atención a poner en valor el tratamiento musical de la mujer en todas las películas cuya música compuso Dimitri Tiomkin. Ha estructurado el estudio a través de los diferentes géneros cinematográficos, para explicitar que, en todos ellos, la mujer tiene un papel musical más relevante de lo supuesto *a priori*. Hay mujeres fuertes, resueltas, independientes, aventureras, fatales... y épicas, cuyo carácter viene subrayado por la música tanto en la melodía como en el ritmo, la armonía y la instrumentación.

Otra aportación interesante ha sido el sistema de análisis de contenido categorial construido para su tesis doctoral, que le ha permitido profundizar en distintos aspectos de la música así como en la cantidad de música en la película, interesándose especialmente por el porcentaje de música dedicada a las mujeres en cada filme, a la presencia de la música original, los *leitmotifs* dedicados a mujeres, temas compuestos para personajes femeninos, música diegética interpretada por mujeres, o que aluden de forma empática o anempática a ellas, etc. Sin duda, es un texto de consulta para todos los interesados en el estudio de la música de cine.

El libro se estructura en ocho capítulos y unas conclusiones. En el primero aborda la figura de Tiomkin desde un punto de vista original: la relación del artista con las mujeres de su entorno, que contribuyeron a modelar su carrera a lo largo de su vida. A continuación, se centra en el papel de la mujer en la historia y en el cine. El siguiente bloque de capítulos está ya dedicado al estudio del tratamiento musical de las mujeres en los diferentes géneros cinematográficos a través de las películas cuya música escribió Tiomkin. Comenzando por el western, a continuación aborda el *film noir* y el suspense. La especial relación de Tiomkin y Frank Capra es objeto de otro capítulo, seguido del cine de aventuras, y terminando con las grandes producciones de Hollywood.

A las contribuciones científicas de este trabajo se suma su valor literario. Es un texto muy claro, de agradable e instructiva lectura, que invita a disfrutar de las películas objeto del análisis de la autora, tanto si se visioanan por primera vez como si se realiza una revisión de estas, atenta ahora

a los mecanismos operados por Tiomkin para describir y subrayar el papel de la mujer en cada película.

Este libro, de interés tanto para los especialistas en historia del cine –y de la música de cine– como para estudiantes universitarios y público interesado en el celuloide, es el primero de una autora cuyo trabajo, a buen seguro, va a seguir dando importantes frutos en el futuro en relación con este ámbito. El rigor metodológico, la precisión y claridad de sus análisis y la pasión puesta en esta obra así lo auguran.

ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ

Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

Introducción

Si no recuerdo mal, el primero fue Farley Granger. Desde entonces, estoy con la soga al cuello. Luego vino Montgomery Clift. Por duplicado. Lo confieso. Creo que el tercero fue Joseph Cotten. No hay sombra de duda. Tras él, Gary Cooper. Solo, y en peligro. Finalmente, llegó James Dean: ¡Todo un gigante! Rebelde con causa, no cejé en mi empeño. Todavía quedaban unos cuantos: Gregory Peck, John Wayne, Robert Mitchum, James Stewart, Kirk Douglas, Dean Martin...

Era extraño. Ni la más mínima sospecha. Una y otra vez. Una vez y otra. Horas y horas frente a la pantalla. Siempre la misma canción y nunca me había dado cuenta. Todos esos hombres compartían algo: otro hombre. ¿Su nombre? Dimitri Tiomkin.

Culpable de mis tarareos inconscientes, melodías subliminales y conciertos a viva voz. Culpable de que olvidara diálogos y escenas completas para dejar sitio a cientos de partituras mentales: «Tennessee babe», «Pretty little girl with the yellow dress», «My rifle, my pony and me»... Definitivamente, todos esos hombres, incluido Tiomkin, tenían algo en común: una mujer.

En ese momento, el ratio aumentó hasta rebasar los límites del celuloide. Ya no solo eran ellos. Ya no solo era la música. Ellas habían estado allí todo el tiempo. Las había escuchado, pero no lo suficiente. Grace Kelly, Audrey Hepburn, Deborah Kerr, Jennifer Jones, Barbara Stanwyck, Elizabeth Taylor, Jean Simmons, Teresa Wright, Sophia Loren... Increíble pero cierto. Solo había que aguzar un poco el oído. La música hablaba casi completa y totalmente con voz de mujer. Había que hacer algo.

El western me sirvió de base. Analizar al segundo cada una de las veintiséis películas del Oeste a las que el maestro ucraniano puso música me hizo ver que delante y detrás de cada vaquero había toda una pionera. Así lo contaba la música, y así lo entendí. No pude más que dedicarles un capítulo de mi tesis doctoral: *Dimitri Tiomkin y la música del western (1940-1967). Contribuciones de un compositor ucraniano a un género genuinamente americano*¹. No merecían menos. Pero no era suficiente. Una vez terminado el trabajo de tres años, la investigación debía continuar. La primera secuela estaría dedicada a ellas. Empezaba el proceso de preproducción.

Es bastante la información disponible sobre Tiomkin. La mayoría de ella centrada en sus westerns más famosos: *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) y *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959). No son pocos los trabajos que dedican al menos un párrafo a destacar alguna de sus definitivas aportaciones, no solo al género del Oeste, sino a la historia del cine². No hay enciclopedia de compositores o de música cinematográfica que no aprecie su significado en la historia³. Es uno de los pocos privilegiados dentro de la música de cine de la época clásica al que se le ha dedicado una monografía⁴,

1. Pérez García, Lucía (2017): *Dimitri Tiomkin y la música del western (1940-1967). Contribuciones de un compositor ucraniano a un género genuinamente americano*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla. La tesis fue dirigida por el Dr. Ángel Justo Estebarez y presentada en la Universidad de Sevilla el 7 de julio de 2017.

2. Hay que destacar Kalinak, Kathryn (2016): «Scoring the West: Dimitri Tiomkin and Howard Hawks». En Brooks, Ian: *Howard Hawks. New perspectives*. London: Palgrave, pp. 157-171. En el caso español cabe destacar el temprano interés hacia la música cinematográfica en el ámbito sevillano, donde el historiador Carlos Colón Perales publicaba, en 1992, *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*, al que seguiría cuatro años más tarde *Historia y teoría de la música de cine. Presencias afectivas*, escrito junto a Carlos Infante del Rosal y Manuel Lombardo Ortega. En el segundo de ellos se dedica un apartado bastante completo al compositor ucraniano.

3. Su nombre aparece incluso en las obras sobre historia del cine, pues las películas en las que participó sobresalieron más allá de la música. Warren Sherk destaca en este sentido que Tiomkin fue libre de elegir y rechazar sus proyectos, lo cual habla de su olfato comercial, su buen ojo cinematográfico y su buen hacer musical. Como ejemplo, indica que Tiomkin trabajó en algunas de las producciones más caras de la época –*Horizontes perdidos*, *Duelo al sol*–, en producciones de serie B que consiguieron un presupuesto récord para la compañía –*Dillinger*–, en películas pioneras en cuestiones técnicas –la producción *Search for Paradise* para cinerama, o el 3D de *Crimen perfecto*–, o temáticas –la cuestión racial de *El pozo*–... Véase Scherk (2021).

4. Palmer, Christopher (1984): *Dimitri Tiomkin: a portrait*. London: T. E. Books. Una versión resumida apareció nueve años más tarde en Palmer, Christopher (1993): *The composers in Hollywood*. London: Marion Boyars Publishers; y un extracto de la

e incluso un compendio de escritos y entrevistas⁵. Muchas de sus canciones han sido publicadas⁶. Escribió artículos para revistas⁷. Tiene una página web: *Dimitri Tiomkin. The Official Website*⁸, un inmenso archivo en la *University of Southern California* (USC) y numerosos documentos en la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Los Ángeles. Y, junto a ello, mi tesis doctoral e investigaciones sobre diversas facetas de su obra⁹. Con tal bagaje e interés, no es extraño que su autobiografía –porque también tiene una– se titule *Please don't hate me*¹⁰.

Pero es imposible odiar al autor de «The green leaves of summer»... *It's time to be reaping*¹¹. Son tantos los matices que uno no queda satisfecho. La generalidad no le hace justicia. Y la concreción se concreta en más detalles, en nuevos caminos que investigar. Y si hay un camino que pide ser recorrido lentamente, disfrutando del paisaje y tarareando, ese es el de la música de las mujeres. Las mujeres a las que puso música Tiomkin.

misma puede encontrarse en Cooke, Mervyn (Ed.) (2010): *The Hollywood film music reader*. Oxford: Oxford University Press. Los otros compositores clásicos con monografías son: Miklós Rózsa, Bernard Herrmann, Max Steiner o Henry Mancini. Véase Smith, Steven C. (1991): *A heart at fire's center: the life and music of Bernard Herrmann*. Berkeley: University of California Press; Capss, John (2012): *Henry Mancini: reinventing film music*. Champaign: University of Illinois Press, y Wegele, Peter (2014): *Max Steiner: Composing Casablanca, and the golden age of film music*. Maryland: Rowman and Littlefield.

5. Elley, Dereck (Ed.) (1986): *Dimitri Tiomkin. The man and his music*. London: The National Film Theatre, Dossier no. 1.

6. Russ, Patrick; Henning, Paul and Sherk, Warren M. (2008): *Dimitri Tiomkin. Anthology*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

7. Tiomkin, Dimitri (1951¹): «Composing for films». *Films in Review*, 2.9, pp. 17-22; Tiomkin, Dimitri (1951²): «The music in Hollywood». *Music Journal*, 20.8, Nov 1, pp. 7-8; Tiomkin, Dimitri (1963): «In response to Shostakovich». *Music Journal*, 21.8, Nov. 1, p. 29, o Tiomkin, Dimitri (1969): «No boundaries in music». *Music Journal*, 27.4, April 1, pp. 25 y 69.

8. www.dimitritiomkin.com/. En ella se suben periódicamente artículos y noticias de gran interés sobre el ucraniano y se puede encontrar una completa galería de imágenes e información sobre casi todas sus películas como *cue sheets*, carteles, etc.

9. Pérez García, Lucía (2017): *Dimitri Tiomkin y la música del western (1940-1967). Contribuciones de un compositor ucraniano a un género genuinamente americano*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla. En cuanto a los artículos: Justo Estebaranz, Ángel y Pérez García, Lucía (2015): «Influencias de la música para western de Dimitri Tiomkin en el spaghetti western». *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 4, pp. 93-112, y Pérez García, Lucía (2016): «El paisaje y la música en los westerns de Dimitri Tiomkin». *Imafronte*, 25, pp. 9-32.

10. Tiomkin, Dimitri and Buranelli, Prosper (1959): *Please don't hate me*. New York: Doubleday & Company.

11. Es hora de cosechar.

Sí, se ha escrito sobre las mujeres en el cine: de todas las nacionalidades¹², en todos los puestos de trabajo¹³ y en todas las épocas. Mujeres desde muchos puntos de vista, pero todas tendentes a encasillarlas como objeto secundario, como mera excusa romántica del héroe de la función, como simple marioneta bajo el mando terrible del género masculino¹⁴. Pero yo soy más de *¡Qué bello es vivir!*

También se ha escrito, aunque menos, sobre el elemento musical, siendo el trabajo de Heather Laing la principal y más específica contribución al respecto¹⁵. Junto a ella, es obligado mencionar la disertación de Rebecca Naomi Fülöp¹⁶, así como la interesante y esencial contribución de Kathryn Kalinak a la teoría y análisis de la música de cine, en la que podemos encontrar numerosas alusiones a este tema¹⁷. Incluso un hombre, Nathan R. Platte, se acordó larga y extensamente de Perla y Jennie al escribir su disertación¹⁸, ahora convertida en libro: *Making music in Selznick's Hollywood*¹⁹. Pero yo quería ir más allá y buscar los horizontes perdidos.

12. En este sentido, podemos destacar, entre otros: Attwood, Lynne (1993): *Red women on the silver screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of the communist era*. Hammersmith: Pandora; Sullivan, Megan (2001): *Irish women and cinema: 1980-1990*. Fort Lauderdale: NOVA Southeastern University; Manatu, Norma (Ed.) (2003): *African American women and sexuality in the cinema*. Jefferson: McFarland & Company; Ruiz Muñoz, María Jesús y Sánchez Alarcón, Inmaculada (2008): *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces; Wang, Lingzhen (Ed.) (2011): *Chinese women's cinema: transnational contexts*. New York: Columbia University Press; o Atakav, Eylem (2013): *Women and Turkish Cinema: gender politics, cultural identity and representation*. New York: Routledge.

13. Es especialmente relevante la obra de Kaplan, Ann (2000): *Women and film*. New York: Routledge.

14. Un claro ejemplo de esto son los trabajos de Mary Ann Doane: (1987): *The desire to desire: the woman's film of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press; y (1999): «Caught and Rebecca: the inscription of femininity as absence», en Thornham, Sue (Ed.), *Feminist film theory. A reader*. New York: New York University Press, pp. 70-82.

15. Laing, Heather (2007): *The gendered score. Music in 1940s melodrama and the woman's film*. Hampshire: Ashgate.

16. Fülöp, Rebecca Naomi (2012): *Heroes, dames, and distress: constructing gender types in classical Hollywood film music. Dissertation*. Michigan: University of Michigan.

17. Kalinak, Kathryn (1992): *Settling the score: music and the classical Hollywood film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press; (2010): *Film music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press; y (2012): *Music in the Western: Notes From the Frontier*. New York: Routledge.

18. Platte, Nathan R. (2010): *Musical collaboration in the films of David O'Selznick, 1932-1957. Dissertation*. Ann Arbor: University of Michigan.

19. Platte, Nathan (2018): *Making music in Selznick's Hollywood*. Oxford: Oxford University Press.

Y, sin más peros, sola con mi rifle y mi poni, puse rumbo a Hollywood –esta vez desde la distancia–. Reuní toda la información recogida durante mis días de investigación predoctoral; seguí las huellas de cada una de las mujeres y, sobre todo, seguí sus notas. Ellas fueron las que me descubrieron su mundo. Y ellas fueron las que guiaron mis pasos. Gracias a ellas, ya no solo serán Farley Granger, Montgomery Clift, o James Dean –aunque para mí seguirán siendo una parte principal–. Ahora el cine tiene también otra voz: la de un ucraniano que gracias a las mujeres creó mujeres más grandes que la vida, valga la redundancia.

Así fue como Tiomkin puso la música a la que yo –con permiso de Ned Washington y Paul Francis Webster– voy a poner la letra. La letra de una canción de ocho compases, perfecta para silbar mientras recorro este curioso camino.

1. *Dimitri Tiomkin: una carrera modelada por mujeres*. Desde su nacimiento hasta el último día, sus composiciones llevan su firma. Pero su firma lleva los trazos indelebles de una madre, una novia, dos princesas, dos cantantes negras, dos esposas... Por favor, no le odiamos, porque él nunca les negó su influencia.
2. *Música y mujeres en la historia*. Porque hubo un mundo antes del fabuloso mundo del cine. Porque ese mundo fue, en gran parte, creado por mujeres.
3. *Música y mujeres en el cine*. Y en el séptimo arte, ellas no descansaron. El cine reflejó la vida, y la vida empieza, y termina –y si no me creen, vean cualquier película de guerra– con una mujer.
4. *Western: Do not forsake me oh my darling*. Tiomkin fue pionero contando la historia de los pioneros. Lo fue, también, al robarle el protagonismo al vaquero, al sheriff, al soldado confederado y al de la Unión, para concedérselo a una mujer. Lo fue al comprender psicológicamente a esas valientes que osaron aventurarse a lo desconocido: la mujer del este, la mujer melancólica, la mujer valiente, la de raza, las mujeres opuestas, las que todos recuerdan a través de una canción... Son tantas –todas las que caben en 26 westerns–, que ni el más lejano horizonte podría contener su ímpetu. Una por una era imposible; juntas, nos muestran las diferentes facetas de la mujer del Oeste.
5. *Cine negro y de suspense: un crimen perfecto*. Como extrañas en un tren, se encontraron la mujer fatal y la mujer engañada, la mujer perturbada y la traicionada, la que mueve los hilos y la que es manejada. Parecía que las primeras saldrían victoriosas. Pero en el último momento... alguien cortó los hilos. Su nombre: Dimitri Tiomkin –el del cameo: un señor llamado Hitchcock–.

6. *Tiomkin y Capra: mujeres delante del título*. Mujeres delante del hombre delante del título. Mujeres delante del hombre que lleva la batuta. Mujeres que consiguen que el mundo sea un lugar mejor y más justo. Mujeres que han conseguido que el adjetivo capriano tenga mucho que ver con el género femenino.
7. *Cine de aventuras: sirenas, amazonas, indígenas y otros ángeles*. Aventureras de alma y corazón. Valientes como ellas solas. No hay héroe sin heroína. No hay música capaz de negar la bravura y el valor de una mujer en su tarea de salvar el mundo.
8. *Grandes producciones: mujeres épicas*. Y, para terminar, las más grandes. Mujeres de sentimientos en tres dimensiones. Personajes que traspasan la pantalla para pegarnos un tortazo de emoción en forma de melodía.

Por último, no podía cerrar el libro sin unas conclusiones que demuestren que ellas tienen algo más que voz y voto en la música de Tiomkin.

Podrían ser más, pero no menos. Muchas han quedado atrás: Bonnie Lee de *Solo los ángeles tienen alas* (Howard Hawks, 1939), Jennie, de la película del mismo título (William Dieterle, 1948), la esposa fallecida de Dan Roman en *Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954), Kira, Naila y la princesa Nelifer de *Tierra de faraones* (Howard Hawks, 1955)... pero no por ello han quedado olvidadas. Cuando menos lo esperas, allí están ellas para asistir a sus compañeras. No hace falta llamarlas, ellas saben perfectamente cuándo se las necesita. No hace falta decir más, porque ellas lo dicen todo con su sola presencia, con su sola música.

Metodología

La música apela al subconsciente como ningún otro arte, y su fuerza subjetiva se hace aún mayor cuando va acompañada de imágenes. La experiencia, el estado de ánimo, la situación presente e incluso la compañía, influyen en nuestra percepción de tal forma que la objetividad corre el peligro de ser arrasada por la dulce sugestión del cine. Por ello, el análisis de la música cinematográfica tiende a olvidarse de su carácter científico para rendirse a la no evidencia del sentimiento propio. Ello, unido a la dificultad de acceso a las fuentes primarias –partituras, bocetos, material de producción, correspondencia– hace que en ocasiones los estudios queden incompletos, o incluso falseados, cuando lo que se analiza es un tema tan específico como puede ser el de la mujer.

Para evitar esto, he querido completar este trabajo con una pequeña muestra del análisis pormenorizado al que he sometido cada una de las películas a estudio. Basándome en las propuestas de Fred Karlin, Michel Chion y Phillip Tagg²⁰, he elaborado un método de análisis a través de gráficas de evolución y tablas que ofrecen valores cuantitativos y cualitativos²¹. De entre las tablas de análisis he elegido la más significativa para el propósito que nos ocupa. En ella se muestra el porcentaje de música dedicada a las mujeres en cada una de las películas, de manera que se puede comprobar de forma objetiva la presencia de las mismas dentro de la partitura y, por tanto, de la historia. Las tablas siguen la misma división que

20. Karlin (1990 y 1994), Chion (2007), y Tagg (2013).

21. La validez de dichas herramientas ha sido probada tanto en mi tesis doctoral como en varios artículos: Pérez García (2017), Justo Estebaranz y Pérez García (2015), o Justo Estebaranz y Pérez García (2016).

los capítulos, si bien añadimos algunas películas que no han entrado en el análisis comentado, así como otra tabla referida a películas que no se adecuaban bien a los géneros propuestos.

A la hora de establecer los porcentajes he tenido en cuenta varios factores:

1. Los *leitmotifs* de los personajes femeninos y sus variantes, incluso cuando el propio personaje no está presente, ya que actúa como símbolo y recuerdo del mismo. Aunque hay excepciones como cuando un personaje masculino se adueña del tema femenino y le aporta un significado propio.
2. Los temas compuestos para los personajes femeninos en una escena o acción concreta.
3. Los fragmentos y variaciones de los temas masculinos que aluden a las mujeres a través de la instrumentación o la letra.
4. Fragmentos de cualquier tipo de tema que por la especial configuración de la imagen –plano, encuadre, luz, profundidad de campo– hagan referencia directa a un personaje femenino²².
5. Temas diegéticos interpretados por un personaje femenino.
6. Temas diegéticos que aluden de forma empática o anempática a un personaje femenino.

Para una mejor comprensión de los valores relativos, he incluido el tiempo total de música en segundos, y el tiempo total de música referida a las mujeres.

Los datos obtenidos me han permitido no solo analizar los diferentes géneros cinematográficos, sino también otras cuestiones transversales como son: la relación de la música con el número de personajes femeninos de una película, con el peso de estos en el argumento, con la época, la forma de organizar la partitura, o con la longitud del metraje.

A continuación presento un ejemplo del modelo de análisis aplicado en este estudio:

22. Para ello he seguido la teoría de la enunciación fílmica aplicada a la música de cine. Una enunciación que Casseti definía como «el paso de un conjunto de simples virtualidades a un objeto concreto y localizado [...] el hecho de usar las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia a un film [...] la huella del sujeto de la enunciación no abandona jamás el film: se percibe en la mirada que instituye y organiza lo que es mostrado, en la perspectiva que delimita y ordena el campo, en la posición a partir de la que se sigue lo que aparece ante los ojos». Citado por González Requena (1987: 97-98).

a) Análisis completo de las películas

1. Tono de la película.
2. Enfoque ideal.
3. ¿Cómo se debe implicar la música en la trama?
4. ¿Debe ser tratada como música de género o ser innovadora?
5. Tiempo total (ejemplo de la película *Ansiedad Trágica*).

Total	
Total metraje → 5.337''1.28'57''	
Total silencio → 2.373''39'33'' → 44.46%	
Total música → 2.964''49'02'' → 55.54%	
Total diegética → 402''6'04'' → 13.56%	
Total falsa diégesis → 44''0'44'' → 1.48%	
Total diégesisfalsa diégesis → 446''7'26'' → 15.05%	
Total preexistente → 315''5'15'' → 10.63%	
Total incidental → 2.518''41'58'' → 84.95%	
1ª mitad: 45.42min2742s	2ª mitad
Total silencio → 1.247'' → 45.48%	Total silencio →
Total música → 1.495'' → 54.52%	Total música →
Total diegética → 68'' → 4.55%	Total diegética →
Total F.diégesis →	Total F.diégesis →
DiégesisF.diégesis →	DiégesisF.diégesis →
Total preexistente →	Total preexistente →
Total incidental → 1.427'' → 95.45%	Total incidental →

6. ¿Original o preexistente?
7. ¿Diegética o incidental?
8. Tema principal o varios temas.
9. Momentos de mayor énfasis emocional.
10. Énfasis de la acción (Mickey-Mousing).
11. Énfasis de la cámara.
12. Énfasis de la edición.
13. Silencio.
14. Interrupciones, entradas, volumen.
15. Ruido y diálogos.
16. Departamento musical.
17. Influencias.
18. Cambios.

19. Tabla de análisis: duración de los temas musicales, tono narrativo de la música, título del tema y descripción de la escena o secuencia en la que se escucha, música diegética o incidental, música original o preexistente e instrumentación utilizada en el tema (ejemplo de la película *Ansiedad Trágica*).

Tiempo (min)	Tono	Descripción	D/I	O/P	Instrumentación
00'00"-02'18" (138'')	Tensión.	Tensión at Table Rock Theme: créditos iniciales.	I	O	Orquesta.
02'18"-03'05" (47'')	Tensión.	Murder: Sam mata a un hombre a escondidas. Pero Wes le ve.	I	O	Orquesta.
03'05"-04'03" (58'')	Romántico. Tensión.	Cathy: Wes no quiere llevar a Cathy con él.	I	O	Cuerdas.
04'03"-06'44" (161'')	Tensión.	Silencio: Wes mata a Sam.			

b) Tabla de análisis por géneros

Capítulo: mujeres épicas			
Título	Total música (s)	Música mujeres (s)	%
<i>Tierra de faraones</i>	5.737	1.487	25.92
<i>55 días en Pekín</i>	5.735	2.439	42.53

Contexto



Capítulo 1

Dimitri Tiomkin: una carrera modelada por mujeres

Ya no puedes utilizar violines para las escenas románticas. Todos se reirían de ti. Cuando tienes una mujer sexy como Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe o Brigitte Bardot en una escena romántica, debes utilizar trombones. En nuestros días las actrices son demasiado fuertes para los violines.

Dimitri Tiomkin²³

Sin las mujeres no hubiera existido un Dimitri Tiomkin compositor de cine. Sin ellas, incluso, no hubiera existido un Dimitri Tiomkin músico. Y de haber existido, ¡qué diferente sería! Pero estaba escrito en el cielo. Gracias a la astucia de una mujer –de muchas mujeres–. Porque no solo los ángeles tienen alas. Porque, a veces, las mujeres tienen algo más que una cara de ángel. Tienen ángel, y saben ver a través del espejo. Ellas le prometieron la luna y él les devolvió mucho más que seis peniques. Sin su presencia, Tiomkin hubiera sido un extraño viajando en un tren hacia un horizonte perdido.

Dimitri Zinovich Tiomkin vino al mundo en Kremenchuk (Ucrania) el 10 de mayo de 1884. El mismo día de su nacimiento empezó su idilio musical con las mujeres.

23. Citado en Elley (1986: 74).

Su madre, Marie Tartakovsky (Figura 1.1), era concertista de piano y profesora de música. Soñaba con una carrera de pianista para su hijo. Pequeña, rubia y con una alegría radiante, sentaba al niño al piano. Le enseñaba a deslizar los dedos por el instrumento, a exprimir las melodías escondidas bajo las teclas. A buscar la perfección²⁴. Desde que tuvo uso de razón, Dimitri vivió entre acordes, arpeggios y silencios. Pero como ocurre con los sueños de todas las madres, aquel precisaba de una pesadilla para realizarse. Marie lloró desconsolada cuando, con tan solo siete años, el pequeño Dimitri abandonó Ucrania para perseguir el sueño que ella, no queriendo saber las consecuencias, había alimentado.

Fue su marido, Zinovie Tiomkin, quien le arrebató a la criatura. Físico de profesión y procedente de una familia de técnicos y científicos, no apreciaba la música. Quizás fruto del contagio de un sueño. Quizás resultado de la belleza de las notas femeninas que habitaban el hogar. A veces no hay que buscar un porqué en el arte. Cogió a su hijo de la mano y se lo llevó a San Petersburgo. Casi 1.500 kilómetros separaron desde entonces un sueño de otro. O tal vez, simplemente, alargaron el primero. Dimitri empezó a dar clases de piano con Winkler, «un hombre con una feroz barba roja, que entrenaba a sus pupilos sin piedad»²⁵.

Las lágrimas de Marie no cesaron. La familia que tenía acogido a Dimitri en San Petersburgo dejó de percibir dinero de Zinovie y mandó al chico a trabajar a una panificadora. El sueño se diluía entre harinas y hornos. La madre sintió un pellizco en el corazón. En un viaje de ida y vuelta, con nuevo retorno, Marie se instaló con sus dos hijos en la capital rusa. Basta de sueños. Es hora de vivir la realidad. Cuatro años de formación reglada en una escuela convencional parecían anunciar el final de la partitura. Pero los sueños son infinitos y se alimentan de todo aquello que les rodea. Tiomkin siempre estaría agradecido, una vez más, a su madre. Ya nunca sería un hombre que sabe música, y nada más.

No solo aprendió historia, literatura, latín y francés, sino que descubrió la belleza de las mujeres y la música asociada a ellas, y el amor. Alla,

24. Tiomkin afirmaba que su madre era enemiga de la mediocridad: «Aunque tenía devoción por mí, y por la música, fijó unos estándares extremadamente altos para mis cualidades musicales, una actitud que ahora percibo como una maravillosa ventaja inspiracional, tanto como una desalentadora desventaja psicológica». Véase Tiomkin, Dimitri (2019): «The true experience I'll never forget». Toni Strassman's papers 1937-1984. Archival Collections, Columbia University, p. 1. El documento está disponible en <http://www.dimitritiomkin.com/14375/may-2019-the-true-experience-ill-never-forget-by-dimitri-tiomkin/> (consultada el 28/6/2019).

25. Tiomkin y Buranelli (1959: 17).



Figura 1.1. Dimitri Tiomkin con su madre, Marie. Cortesía de Olivia Tiomkin

así se llamaba la chica. «Morena, con una nariz respingona que, junto a la forma de sus ojos, sugería sangre tártara»²⁶. Ella le escribía poemas. Él componía melodías y creaba con ellos canciones²⁷.

Aún seguía flotando el sueño sobre el cielo de los Tiomkin. Con trece años, Marie decidió que era hora de retomarlos. No solo movió el cielo, sino la tierra. Dimitri era demasiado mayor para asistir a clases de piano, demasiado mayor para el conservatorio. No hay nada imposible para una madre. Dimitri hizo los exámenes de admisión: «Puedo entender el sentimiento de un jugador de Nueva York que una vez dijo, “es genial ser joven y ser *Giant*». Yo sentía algo parecido: era genial ser joven y ser estudiante de Conservatorio en San Petersburgo y la vieja Rusia»²⁸.

Estudió piano con Felix Blumenfeld²⁹, y armonía y contrapunto con Alexander Glazunov, a cuya nieta daría clases de piano. El maestro no era solo un gran músico, sino también un hombre de gran benevolencia. Gastaba su salario en ayudar a alumnos sin medios, y su tiempo en buscarles trabajo como profesores de piano para poder continuar sus estudios. Dimitri disfrutaba del magisterio, que se extendió a otras chicas de familias aristocráticas para quienes el piano era una asignatura obligatoria. «Ningún striptease en un espectáculo de burlesque puede compararse con una chica de buena figura pisando los pedales»³⁰. Música y feminidad unidas en el instrumento que ocupará su vida. Una motivación extra para seguir trabajando, y una tarea que le ayudará a sobrevivir en tiempos de revolución, pues en medio del conflicto las mujeres seguían tocando el piano. ¿Qué hubiera sido de la familia Tiomkin sin ellas?

El acompañamiento de películas mudas era otra fuente de ganancias. Glazunov predicaba los más altos ideales de la música, donde no entraba, ni mucho menos, el cine. Dimitri valoraba los ideales, pero también el dinero. ¿Cómo sino iba a permitirse salidas románticas con las estudiantes del conservatorio? No siendo esta la principal razón, era una razón de peso. Una más de las razones por las que la música de cine entró en su vida³¹.

26. Tiomkin y Buranelli (1959: 46).

27. *Ibidem*, 46.

28. *Ibidem*, 20.

29. Erróneamente, Luis Miguel Carmona dice que el profesor de piano de Tiomkin fue Felix Blumenthal. Véase Carmona (2008: 502).

30. Tiomkin y Buranelli (1959: 23).

31. El mismo Tiomkin reconocía: «No es que el dinero tuviera gran importancia [...] Pero encontraba placentero tener dinero contante y sonante en mi bolsillo para poder invitar a mis amigos estudiantes a una buena cena, o salir con una estudiante en una cita romántica». Véase Tiomkin y Buranelli (1959: 24).

Otras dos mujeres acompañaron la formación musical de Dimitri en sus años de estudiante en San Petersburgo, ambas gracias a la mediación de Glazunov. La princesa Bariatinsky, hija del zar Alejandro II: «una mujer muy solitaria, rodeada de una fantástica soledad»³²; y Miss Ruby, una chica negra de Nueva Orleans que llegó a Rusia para cantar en un *minstrel show*. Con la primera aprendería a comportarse en sociedad. De la segunda obtendría un valioso regalo: el jazz.

Pasó un verano entero en casa de la melancólica princesa, cuyas dotes de gran soprano se veían truncadas por su falta de entrenamiento. Dimitri acompañaba sus canciones al piano. Siempre la misma rutina: el «Estudio Op. 10, n° 3» de Chopin, el aria «Vissi d'Arte» de la ópera *Tosca* de Puccini y una canción napolitana. Ninguno de ellos fue fruto de su elección. Sin embargo, en el futuro, Chopin sería uno de los autores más recurrentes en la música preexistente de sus películas³³. Volverían a encontrarse años más tarde, en tiempos de guerra. Ella había establecido un hospital para oficiales y se había enamorado de un paciente: el príncipe Obolensky. A su llamada, Dimitri acudió de nuevo a acompañar sus canciones. La misma rutina. Hasta que el matrimonio espantó su melancolía. Una vez casada, no volvió a cantar. Ella buscaba «el consuelo de la música»³⁴. La soledad había desaparecido. No hacía falta consuelo. La música, a partir de entonces, surgiría tan solo del piano de Dimitri³⁵. ¡Qué imagen tan cinematográfica la de una mujer expresando sus sentimientos de melancolía mediante la propia voz! ¡Qué solución tan bellamente descubierta la de la expresión de la alegría común a través de una música ajena que todo lo llena!

Dieciséis años contaba Dimitri cuando conoció a Miss Ruby, amante del conde Sheremetev³⁶. Cantaba y tocaba un poco el piano, pero no sabía

32. Tiomkin y Buranelli (1959: 38).

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

34. Tiomkin y Buranelli (1959: 112).

35. El príncipe Obolenski recuerda a Tiomkin en sus memorias, cuando habla de la afición de la que por entonces aún no era su esposa: «El acompañante de Catalina en sus conciertos era un joven pianista de aspecto frágil, Dimitri Tiomkin, posteriormente un exitoso compositor de Hollywood. Por entonces era muy nervioso, y extraordinariamente tímido». Véase Obolensky (1958: 165).

36. El conde Sheremetev era músico *amateur* y dirigía su propia orquesta privada. Entre los temas que más le gustaba tocar para el público se encontraban la

leer música. Dimitri le enseñó a descifrar los diferentes símbolos. Ella, a cambio, le permitió entrar en contacto con la música popular americana que en aquellos momentos estaba totalmente abierta a las influencias de la música negra: «La encontré extraña, con curiosos ritmos y síncopas. Nunca antes había oído nada como aquello, y era fascinante por el balanceo de las notas con puntillo y los acentos fuera de tiempo. Era ragtime americano del periodo anterior al jazz»³⁷. Aún no lo sabía, pero acababa de descubrir una de las claves de su futuro estilo. No tardaría mucho en empezar a componer piezas con aire de jazz, recordando a Miss Ruby como una figura esencial en su iniciación³⁸.

Si Glazunov le abrió las puertas al mundo de la aristocracia y la enseñanza tradicional, la calle expandiría sus fronteras hasta lugares insospechados. Por el día, Dimitri era un músico en el estilo más clásico de la palabra. Al anochecer, se dejaba impregnar por la vanguardia y se convertía en alguien nuevo. No estaba contradiciendo a su maestro, quien sentía antipatía por las innovaciones³⁹, sino completando su formación tal y como un espíritu joven reclama. *The Homeless Dog* era el centro de la bohemia de San Petersburgo. Un café donde se reunían los artistas más innovadores: el director de teatro Vsevolod Meyerhold, los poetas Vladimir Mayakovsky y Alexander Blok, el músico Sergei Prokofiev o el bailarín Mikhail Fokine; hombres que rompían con las normas establecidas, que hacían trizas la tradición, que incluso se enfrentaban al régimen⁴⁰, y cuyo contacto fue esencial para la formación del futuro Dimitri.

Allí volvió a descubrir la música americana gracias a una partitura de *Alexander Ragtime Band*, y allí alimentó su interés por el ballet. Tan

«Obertura de Guillermo Tell» de Rossini y marchas americanas de John Phillip Sousa como «The stars and strips forever». Siendo el primero en tocar este tipo de música en Rusia, antes de que el propio Sousa visitará San Petersburgo en 1903, fue el culpable de las primeras impresiones de la música americana en un joven Dimitri Tiomkin. Véase Tiomkin y Buranelli (1959: 48-49) y Bierley (2006: 27).

37. Tiomkin y Buranelli (1959: 49-50).

38. Dimitri empezó a componer en estilo jazz en su época en Alemania.

39. Tiomkin cuenta de Glazunov que: «Tenía una especial antipatía por Debussy, cuya música consideraba nebulosa y neurótica [...] si asistía a un concierto en el que se tocaba algo de Debussy, simplemente abandonaba la sala». Véase Tiomkin y Buranelli (1959: 28).

40. Tiomkin no tuvo problemas en este sentido. Él se conformaba con ser tan solo un músico, estar vivo y tocar el piano. En cuanto a los otros artistas, habla brevemente sobre sus relaciones con el régimen comunista. Véase Tiomkin y Buranelli (1959: 73-75). Para una información detallada y amplia sobre el asunto, consúltese Todorov (2017).

cinematográfico, tan musical. Su vida, y su cine, estarían siempre marcados por esta disciplina. Gracias a Fokine –en cuyas tertulias aparecía el nombre de la americana Isadora Duncan y sus teorías sobre el uso expresivo del cuerpo– Dimitri se empapó de un mundo del que ya no saldría. Durante la Primera Guerra Mundial, muchos estudiantes del Conservatorio eran asignados a grupos para entretener a las tropas. En una de aquellas giras, Dimitri acompañó las rutinas de otra bailarina, Karsavina. ¡Qué gran entrenamiento para un futuro compositor de cine! Sería solo el principio de lo que la vida le tenía preparado.

La Guerra Civil pasaba factura a Dimitri. Su madre, preocupada por su salud, hizo los arreglos para mandarlo a Berlín con su padre. Delgado y hambriento, vestido con un traje verde hecho de tela de cortina y unos zapatos fabricados con neumáticos, Dimitri puso rumbo a Alemania.

La nueva mujer de Zinovie, aficionada a la música, no dudó ni un momento: Dimitri debía continuar sus estudios musicales. Dimitri tampoco lo dudaba. Lo que sí ponía en duda era el buen trato hacía su madre por parte de su padre. La convivencia se convirtió en discusión. Al poco tiempo, Dimitri se vio vagando por las calles de un país extranjero.

Una voz familiar fue su salvación. Raskov⁴¹, un antiguo amigo pianista de Petrogrado⁴², le acogió en su casa. Gracias a la ayuda e influencia de su amigo, Dimitri volvería a su antigua ocupación de maestro. Otra vez las mujeres, y el piano. Con las ganancias pudo comprar su propio apartamento. Gracias a él fue admitido como alumno de Ferruccio Busoni, al que consideraba una leyenda del piano y recordaría como su gran maestro junto a Glazunov⁴³. Y gracias a él puso rumbo a París donde comenzarían una gira tocando el piano a dúo. «Dimitri, es bueno ser rico»⁴⁴. La vida le iba empujando hacia su verdadero destino.

Nuestro debut en una de las grandes salas de concierto fue un éxito de taquilla. Raskov tocó poderosamente, y yo puse el equilibrio con el necesario *pianissimo*. A ello siguieron rápidamente otras actuaciones, conciertos públicos y compromisos para tocar en fiestas privadas. Los salarios eran altos. Nunca había tenido tanto dinero en el bolsillo, y mi cuenta corriente crecía miles de francos de golpe. Raskov tenía razón. Era bueno ganar dinero⁴⁵.

41. Nombre que Tiomkin da a Michael Khariton.

42. San Petersburgo cambió en varias ocasiones de nombre: de San Petersburgo a Petrogrado, y de ahí a Leningrado. Hoy de nuevo vuelve a tener su nombre original.

43. Tiomkin y Buranelli (1959: 96).

44. Michael Khariton citado por Tiomkin y Buranelli (1959: 97).

45. *Ibidem*, 100.

En París redescubrió el jazz, y descubrió Estados Unidos. Los artistas rusos residentes en la capital francesa se reunían en el salón de Madame Poliakov, viuda de un magnate ruso. Allí encontró Dimitri un billete hacia su porvenir. A las brillantes recepciones de Madame Poliakov acudía lo más granado de la cultura rusa: Mathilde Kschessinska, por entonces la bailarina rusa más famosa del mundo; la soprano Lina Cavalieri, cuyo mecenas había sido el primer esposo de la princesa Bariatinski⁴⁶; el cantante Fiódor Chaliapin o el actor Dalmatov. Estos últimos le hablaron de Estados Unidos, donde los músicos europeos estaban de moda. Le hablaron del vaudeville. Le hablaron de espectáculo. Le hablaron del productor de Broadway Morris Gest. «Lo que propuso fue algo inusual y espectacular: una actuación de súper-vaudeville en la que apareceríamos con una compañía de ballet [...] combinar piano con ballet no era ortodoxo; nunca se había hecho»⁴⁷. Aceptaron, y acertaron. Sobre todo Dimitri, quien no solo ganaría fama y dinero, sino una gran esposa y un gran futuro.

«Cuando el barco entró en Nueva York, miré larga y respetuosamente a la señorita que simboliza la libertad y los derechos humanos. Sin embargo, había otra mujer esperándonos»⁴⁸. Esa mujer era la bailarina Albertina Rasch (Figura 1.2).

Albertina Rasch (Viena, 1911⁴⁹ – Woodland Hills, 1967) entró en la Escuela Imperial de Ballet de Viena a los siete años⁵⁰. A los trece ya era primera bailarina. En una de sus actuaciones, el director de escena del Hipódromo de Nueva York, Robert H. Burnside, quedó impresionado. Joven, guapa, talentosa, creativa, sensible. En 1910 debutaba en la capital americana de las artes, a la que ya no se pudo resistir. «Lo que Venecia fue para el arte y la arquitectura renacentista, eso es Nueva York hoy para el ritmo internacional, la cuna del nuevo alfabeto estético»⁵¹. Tras una estancia en

46. Tiomkin cuenta que una de las cosas que más le llamó la atención de Cavalieri fue su peinado, ya que era el mismo que llevaba la princesa Bariatinsky cuando la conoció. Fue entonces cuando hizo la conexión con el primer marido de la princesa, y la extremada afición de aquel por la cantante. Véase Tiomkin y Buranelli (1959: 103). Tiomkin y Buranelli (1959: 49-50).

47. Ibidem, 107.

48. Ibidem, 108.

49. Ella aseguraba haber nacido en 1896. Véase Graves (2011: 18).

50. Sherk (2017).

51. Rasch (1929: 57). Albertina adoptará Estados Unidos como su nuevo hogar. Tanto es así, que en una de sus giras por Europa afirmarí: «Cuanto más tiempo estoy aquí [...] más echo de menos América. No importa lo que diga la gente, América es el país más grandioso del mundo». Citada por Graves (2011: 22).



Figura 1.2. Dimitri Tiomkin y Albertina Rasch (c. 1920). Cortesía de Olivia Tiomkin

Sudamérica con la compañía de Sarah Bernhardt⁵², y un tour europeo que la llevará de nuevo a su ciudad natal, en 1923, Estados Unidos se convertía en su residencia permanente. El espectáculo no había hecho más que empezar.

Con agudo sentido para los negocios, una clara visión de futuro, un talento creativo innegable y una capacidad sorprendente para la innovación, Albertina se acabaría convirtiendo en la bailarina más famosa e influyente del momento. Su elección fue arriesgada. Dejó los escenarios de los grandes teatros por los de Broadway y el vaudeville⁵³. Poco después vendría el cine. ¿Por qué sacrificar los altos estándares artísticos por lo meramente comercial? Albertina tenía otra perspectiva.

En primer lugar, necesitaba dinero para mantener a su familia, que sufría las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en Viena. Y en segundo lugar, para ella no existía el arte popular. No tenía miedo a bajar de nivel cultural porque el arte es arte, tal cual, sin apelativos. Es por ello que disfrutaba contrastando y mezclando influencias: la danza clásica de la escuela vienesa, las enseñanzas del músico vienés Émile Jaques-Dalcroze⁵⁴, las de la alemana Mary Wigman⁵⁵, los bailes africanos y el jazz⁵⁶. No es extraño que Dimitri quedara impresionado:

Su personalidad me generó un gran impacto, y lo encontré desconcertante. Nunca había conocido una joven como ella, aunque había conocido a muchas bailarinas. Había nacido en Austria y empezó su carrera en Viena, pero parecía peculiarmente americana. En Europa no encuentras mujeres gestoras o ejecutivas dirigiendo asuntos con precisión y autoridad⁵⁷.

Aunque la impresión no fue del todo positiva: «Era delgada, bien formada y elegante, con unos bonitos rasgos y unos ojos expresivos. Su atuendo de trabajo era un kimono oriental y unos pantalones chinos.

52. Durante este periodo actuaría entre los actos de las obras de la actriz, a la que recordaría como una de sus grandes influencias, la cual le enseñó: «Como capturar y agarrar al público». Citada por Graves (2011: 20).

53. Había sido primera bailarina en Chicago, Nueva York y Boston. Véase Tiomkin y Buranelli (1959: 108).

54. Dalcroze desarrolló un método conocido como Eurhythmics, consistente en experimentar el ritmo y la estructura de la música mediante el movimiento, haciendo consciente al cuerpo de todas y cada una de las sensaciones. Para una información detallada véase Dalcroze (1918).

55. Innovadora en la danza expresionista, está considerada una de las figuras más influyentes en la danza moderna. Para una información más completa sobre su pensamiento véase Wigman (2002).

56. Véase Gardner (2016: 13); Zeller (2016: 29), y Graves (2011: 21-22).

57. Tiomkin y Buranelli (1959: 108-109).

El efecto oriental era incongruente con su seriedad. Sentí antipatía hacia ella»⁵⁸. Pero las primeras impresiones nunca son definitivas, y poco tiempo después fueron declarados marido y mujer⁵⁹.

Albertina influiría de forma definitiva en el compositor. Fueron muchas las enseñanzas que recibió de su etapa en el vaudeville. A pesar de la reticencia y el desagrado inicial de Dimitri, ninguna de ellas caería en balde: «Te haré bueno, Dimitri. Aprenderás cómo capturar y agarrar al público. Los grandes artistas deben fingir lo que sienten»⁶⁰.

La música debe adaptarse a la coreografía. El movimiento era más importante que la duración del tema original. El ritmo estaba por encima de la melodía. Algo difícil de entender para un músico, sobre todo cuando las órdenes venían de una «jovencita en kimono y pantalones chinos»⁶¹:

Ella medía las piezas con un cronometro y me decía en alemán, «Puedes hacer los cortes en la música», señalando los doce compases que debían ser cortados de la «Polonesa» de Chopin o los veinte de la «Campanella» de Liszt. No recuerdo exactamente cuál, solo recuerdo mi indignación⁶².

¡Qué gran enseñanza para un futuro compositor de cine que tendría que lidiar con tantos montadores y editores sin compasión⁶³!

Simplicidad. «Ella dijo que [...] los músicos de teatro nunca podrían tocar partituras tan elaboradas [...] “Debes hacer un arreglo orquestal simple para los últimos compases”. Me dijo, añadiendo, además, que debían ser simples, evitando demasiadas notas disonantes»⁶⁴. Más tarde, sería él quien eliminara instrumentos de sus partituras y acabara con las tradicionales fanfarrias iniciales y finales⁶⁵.

58. Ibidem, 109.

59. Albertina había estado casada anteriormente con August Schneider, asistente del Hotel Astor, entre 1911 y 1913. Véase Sherk (2017).

60. Albertina Rasch citada por Tiomkin y Buranelli (1959: 117).

61. Tiomkin y Buranelli (1959: 110).

62. Ibidem, 109.

63. Conocidas son las disputas con Frank Capra, las cuales les llevaron a la ruptura de su relación de amistad tras *¡Qué bello es vivir!* Véase Palmer (1984: 51).

64. Tiomkin y Buranelli (1959: 110).

65. En su etapa como compositor de cine Tiomkin dejó de orquestar sus partituras, pues contaba un fiel equipo de trabajo que le ayudaba en dicha labor y permanecería con él durante toda su carrera: Paul Marquardt, George Parrish, Herbert Taylor o Manuel Emanuel. Algunos de ellos dejaron testimonio de su trabajo con Tiomkin, haciendo ver esta especial característica del compositor. Es el caso de Bernhard Kaun, quien comentaba: «Dado que era pianista, uno tenía que repensar sus ideas de forma orquestal». Véase Larson (1985: 53).

El negocio es el negocio. «Ella tenía un buen conocimiento de música y un gusto excelente. Pero me dijo, “Esto es un negocio práctico, y debes acomodarte a las necesidades del vaudeville”»⁶⁶. Como luego tendría que adaptarse a las necesidades de cada película, sacrificando algunos de los principios heredados de sus maestros.

Y no podía faltar el estilo americano. «Ella estaba americanizándome»⁶⁷: «Camina como un hombre», «Deja de besar las manos», «Habla en inglés»⁶⁸. Treinta años más tarde, con la nacionalidad americana bajo el brazo, la música de Dimitri se convertiría en el símbolo del mito americano por excelencia: el Oeste.

Para mí la experiencia del vaudeville fue una buena escuela. Albertina tenía razón. Con el tiempo me fui dando cuenta del valor de esos seis meses de contacto incesante con la audiencia, observado sus formas, midiendo sus reacciones a la música [...] Puede que me irritara el espectáculo, pero aprendí mucho de todo ello⁶⁹.

Sí, ella tenía razón.

Tras su paso por el vaudeville, Dimitri retomó los conciertos y su formación. El jazz –aquella extraña música que le perseguía desde que conoció a Miss Ruby– se presentó ante él en todo su intrincado esplendor. En Harlem escuchó a los mejores, pero fue en su propio hogar donde el aprendizaje se llevó a cabo. Contrató a un maestro de piano negro: «Di clases con él, mi curso de post-graduado de piano»⁷⁰. Era un buen profesor y yo, el pianista de concierto, practicaba asiduamente, aprendiendo los secretos de los perversos acentos. Cuando terminamos, Henderson dijo que estaba cualificado como pianista de jazz»⁷¹. Una vez aprendidos los artificios, se dedicó a experimentar.

66. Tiomkin y Buranelli (1959: 110).

67. *Ibidem*, 123. No deja de ser interesante que la música del género western quedará fijada por un ucraniano americanizado por una vienesa.

68. Albertina le enseñó a ponerse el sombrero como un americano, a dar pasos amplios en lugar de los pequeños pasos de bailarina con los que caminaban los europeos, a aprender inglés mediante la práctica y a dejar de saludar a las mujeres besándoles la mano, como dictaba la cortesía rusa. Véase Tiomkin y Buranelli (1959: 122-123).

69. Tiomkin y Buranelli (1959: 125).

70. En opinión de Warren Sherk, este tal Henderson que impartió clases a Tiomkin, y al que solo hace referencia por su apellido, pudo ser Fletcher Henderson o su hermano Horace Henderson. Véase Sherk (2007).

71. Tiomkin y Buranelli (1959: 127).

Si hay algo que unía artísticamente a Dimitri y Albertina era la curiosidad por el aprendizaje y la iniciativa por la novedad. Tanta creatividad tenía que explotar de alguna forma, y el punto de anclaje definitivo no fue otro que el jazz. Si Dimitri opinaba que «el jazz moderno como se compone hoy en día es reflejo directo de la vida espiritual y mental de las personas»⁷², Albertina no «bailaba» muy lejos cuando afirmaba que «una característica de la mentalidad del nuevo mundo es que disfruta la sugestión de una sensación estética más que una correcta descripción de la misma. En lugar del realismo tradicional preferimos las sorpresas dinámicas, la acción acentuada y las sensaciones sincopadas»⁷³. ¿Casualidad? Poco después de casarse, en 1925, Dimitri se enfrasca en un arreglo de «Rhapsody in blue» de George Gershwin para un espectáculo en el Hipódromo de Nueva York con la compañía de Albertina⁷⁴. Dos artistas europeos experimentando y haciendo suyo un lenguaje extraño y extrañamente fascinante. Dos artistas venidos de las escuelas europeas más prestigiosas actuando juntos en un gran espectáculo popular. Dejemos a Dimitri contar la historia:

Albertina tenía en su estilo un buen piano Duo-Art con grabaciones de los clásicos por eminentes pianistas⁷⁵. Uno de ellos era «Rhapsody in blue», interpretada por el compositor. Yo ponía el rollo una y otra vez, estudiando la música [...] Ella estaba montando un gran espectáculo de variedades en el Hipódromo. Uno de los atractivos del programa era el ballet de Albertina Rasch, y necesitaba un nuevo número. ¿Por qué no, sugerí, hacer un ballet de «Rhapsody in blue»? Cuanto más pensaba en ello más le gustaba la idea de adaptar la técnica de pies del ballet a la jerga rítmica del jazz. La idea conectaba con su interés por las novedades coreográficas. Estaba siempre experimentando con nuevos pasos de baile, y a veces cuando yo estaba sentado al piano, tocando, quizás, una sonata de Mozart, ella se divertía improvisando un patrón de pasos al son de la música, un patrón que en ocasiones derivaba de las danzas populares de la época. Viéndola una y otra vez, me liberé de mis propios hábitos rítmicos y de las restricciones⁷⁶.

72. Véase Sherk (2013).

73. Rasch (1929: 57).

74. El 29 de abril de 1928, Dimitri organizará un concierto en la Ópera de París donde, además de tocar «Rhapsody in blue», presentaría el «Concierto en Fa» de Gershwin. El mismo compositor asistió en persona a los ensayos y al concierto final. A partir de entonces, su fama creció en Europa, y muchos compositores europeos se interesaron por la nueva música americana. Véase Tiomkin y Buranelli (1959: 137-141).

75. Piano que, mediante unos rollos perforados especiales, reproducía automáticamente las piezas tal y como las había tocado el intérprete.

76. Tiomkin y Buranelli (1959: 126-128).

A ello siguieron numerosos éxitos por separado. Mientras Dimitri recorría Estados Unidos dando recitales de piano⁷⁷, Albertina participaba en algunos de los más célebres espectáculos de Broadway⁷⁸. Pero el Crack de 1929 acabó con ambos: recitales y Broadway. Dimitri se quedó sin trabajo. Albertina encontró una nueva salida: Hollywood.

Lejos de caer en la depresión, el mundo del cine estaba viviendo un momento dorado⁷⁹. Los estudios iban a la caza de nuevos talentos con grandes voces y presencia impactante. El primer lugar donde fueron a buscar fue el teatro. Allí no solo encontraron personajes, sino también géneros. El musical se convirtió en una fuente de ganancias. Metro Goldwyn Mayer se convirtió en el estudio referencia, con un esplendor, una elegancia y una puesta en escena inconfundibles. El ballet de Albertina se convirtió en un seguro de éxito. Hollywood, en la solución perfecta a sus problemas laborales. No pasaría mucho tiempo hasta que Dimitri empezara a poner música a sus números⁸⁰.

La historia comienza con un chico y un ascensor. Un típico día californiano. Dimitri se levanta del piano y abre la puerta para sofocar el calor. Al otro lado, con el oído pegado a la música, Walter, el chico encargado del ascensor.

Lo siento, Mr. Tiomkin, pero no he podido evitar escucharle.

¿Te gusta la música, verdad? [...]

La pieza que está tocando es maravillosa. Me gusta la música moderna francesa.

¿Eres músico quizás?

Intento estudiar piano⁸¹.

77. Uno de ellos fue patrocinado por un club de mujeres. Véase Tiomkin y Buranelli (1959: 147).

78. Florenz Ziegfeld la contrató para *Rio Rita*, que se estrenó con gran éxito en 1926. Los coreógrafos solían ser hombres. Solo algunos números eran encargados a mujeres. Pero el éxito de Albertina le abrió las puertas de par en par, nada más y nada menos que con el productor teatral más importante del momento. Véase Graves (2011: 26-27).

79. Si bien los estudios no se asentaron hasta mediados de los treinta, rodando una media de cincuenta películas al año. Véase Finler (1988: 121).

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

81. Tiomkin y Buranelli (1959: 149).

Una idea: Walter se convertiría en el mayordomo de los Tiomkin y mientras, a espaldas de Albertina, Dimitri le daría clases de piano. Ella no tardó mucho en descubrir la trama. Finalmente, Walter se convirtió en un ayudante indispensable, y en el mejor de los aliados para la bailarina. Cuando Albertina le propone a Dimitri tocar uno de sus ballets para MGM, él se opone rotundamente: «En los círculos artísticos Hollywood era visto como algo vulgar. Ahora se estaba proponiendo que yo, pianista de concierto, fuera a los productores a enseñarles mi música como un pianista promocionando una canción en Tin Pan Alley. ¡No, por Glazunov y Busoni, no!»⁸². «¡No seas tonto!»⁸³, le increpa Albertina. Walter intenta mediar: «Si la señora me lo permite, yo podría tocar el “Mars ballet” en el estudio»⁸⁴. La historia que comenzó con un chico y un ascensor, terminó con un pianista de concierto siendo ascendido hacia compositor de cine gracias a un encargado de ascensor: «Lo tocó tan bien que el estudio lo compró para el ballet de Albertina y me pagó tres mil dólares. No solo eso, me encargaron muchas más piezas de ballet a buenos precios. Ahora podía vender mis composiciones. Fue mi comienzo como compositor de Hollywood»⁸⁵.

Y es que si los musicales fueron la solución laboral de los bailarines, en los inicios del sonoro Hollywood se convirtió en la tierra prometida de los músicos⁸⁶. Los estudios necesitaban compositores para contar sus historias y cualquiera que fuera capaz de escribir una melodía era bienvenido⁸⁷. La música de cine, tal cual la conocemos, comenzaba a intuirse en un horizonte no muy lejano. Tiomkin, como llamaremos a Dimitri a partir de ahora, empezaba a dar sus primeros pasos. Primero, componiendo piezas de ballet, cuyos títulos: «Love ballet», «Blue daughter of heaven», «Violin»⁸⁸, sugieren, antes incluso de escucharlas,

82. Ibidem, 153.

83. Ibidem, 153.

84. Ibidem, 154.

85. Ibidem.

86. En el resto del país los músicos se estaban quedando sin trabajo, ya que la llegada del sonoro trajo consigo el final de las orquestas de los teatros. Véase Tiomkin y Buranelli (1959: 157). Esta circunstancia no era exclusiva de Estados Unidos. Sin ir más lejos, en Sevilla, en 1932, la revista *Mediodía* organizó un concierto con el objetivo de recaudar fondos para la Orquesta Bética de Cámara (fundada por Manuel de Falla), que se estaba quedando sin fondos debido al auge de la música mecánica en los cines. Véase Díaz Pérez (2017: 115).

87. Tiomkin y Buranelli (1959: 157).

88. Las piezas corresponden, respectivamente, a las películas *Devil-may-care* (Sidney Francis, 1929), *Lord Byron of Broadway* (Harry Beaumont y William Nigh, 1930) y *Broadway to Hollywood* (Willard Mack y Jules White, 1933).

una imagen femenina, que sería encarnada en pantalla por el grupo de bailarinas de la compañía de Albertina. Poco después, creando una partitura completa: *Resurrección* (Edwin Carewe, 1931). Un contrato que, como los anteriores, vino precedido de otra gran composición para el ballet de Albertina⁸⁹. Mientras que él definía la partitura como «una mezcla de algunas melodías rusas en clave menor y mucho sentimentalismo estándar al estilo de las comedias musicales de *Romberg's musical comedies*»⁹⁰, el segundo tema ya nos habla del amor a una mujer: «While the Volga's flowing», canta el príncipe Dimitri Nekhludoff (John Boles) a Katusha Maslova (Lupe Velez).

Pero no todo era dorado en Hollywood. Pese al énfasis de la novedad, la industria del cine acabó sucumbiendo a la depresión. Lo que tan bien había empezado parecía llegar a su fin de forma anticipada. París, Broadway. Cualquier aventura era bien acogida por el matrimonio Tiomkin sin mayores resultados. Y, de repente, Franklin D. Roosevelt y el New Deal⁹¹. El cine, último en caer, fue el primero en recuperarse⁹². En lo referente a la música, los avances técnicos en el campo del sonido marcaron un punto de inflexión. La separación de los registros de imagen y banda sonora, y la diferenciación de esta última en tres pistas –diálogo, efectos de sonido y música–⁹³, contribuyeron al impulso de un elemento que había quedado prácticamente limitado a los créditos iniciales y finales⁹⁴. La música crecía. Los músicos volvían a estar de suerte.

Comenzaba la edad dorada de Hollywood, que se extendería hasta la década de los cincuenta y que no por casualidad coincidiría con la

89. En 1930, Tiomkin compuso dos canciones, «Sitting on the garden wall» y «Jungle jungle», para el prólogo de *Los ángeles del infierno* (Howard Hughes, 1930) en el Teatro Chino de Grauman de Hollywood. El espectáculo se completaba con la actuación de la compañía de Albertina. El éxito fue tal que los Tiomkin organizaron una fiesta a la que acudieron las personalidades más importantes de Hollywood, entre ellas, el director Edwin Carewe. Véase Sherk (2006).

90. Tiomkin y Buranelli (1959: 158).

91. El New Deal se caracterizó por la puesta en marcha de diversos proyectos de tipo económico y social, cuyo objetivo era levantar la economía del país. Dentro de la política del New Deal, se organizaron varios proyectos para ayudar a las artes: *Public Works of Arts Projects* (PWAP), *Treasury Relief Art Project* (TRAP) y *Work Progress Administration* (WPA), dentro del cual se encuadraba el *Federal Art Project* (FAP).

92. Tiomkin y Buranelli (1959: 168).

93. Véase Wierzbicki (2009: 136).

94. Al encontrarse en un mismo registro, la mezcla de música y diálogo hacía que el segundo de los elementos se resintiera, lo cual provocó que la música tan solo se utilizara en ciertos momentos exigidos específicamente por el guion.

edad dorada de la música cinematográfica⁹⁵. Amanecía la era de los grandes compositores de cine –y padres de la disciplina–: Max Steiner, Alfred Newman, Cyril Mockridge, Victor Young... y, por supuesto, Dimitri Tiomkin⁹⁶. Los estudios competían por la producción más exitosa, y en esta competición no podía faltar la música. Los compositores europeos aportaron el toque romántico, herencia de Wagner, Malher o Strauss. Los estadounidenses, las nuevas tendencias patrias: la americana y el jazz. Tiomkin será testigo y parte de este proceso: aunando referencias, aportando las suyas propias, experimentando, innovando, estudiando, siempre atento a las últimas novedades en el mundo de la música, a las que se adaptaba con facilidad. Esta actitud hará que su música nunca quede estancada, manteniéndose como uno de los grandes hasta el final de su carrera, donde ni los compositores más jóvenes y rebeldes, como Elmer Bernstein o Alex North, conseguirán eclipsar su figura⁹⁷. Pero, por entonces, su carrera no había hecho más que empezar.

El segundo contrato de Tiomkin como compositor fue *Alicia en el país de las maravillas* (Norman Z. McLeod, 1933). Música para las extravagantes y surrealistas aventuras de una jovencita tras el rastro de un conejo blanco. Todo es dulzura e inocencia de chiquilla: violines, arpa, celesta, flauta. También las canciones, con su intrincada palabrería⁹⁸, destilan fantasía infantil. Tras ella, los proyectos lloverían uno detrás de otro⁹⁹. Sin embargo, aquel que cambiaría su vida no vendría propiciado por la música del país de las maravillas, sino por Puccini, Verdi y un partido de tenis de mesa.

95. James Wierzbicki establece esta etapa el periodo entre 1935 y 1955. Véase Wierzbicki (2009: 139).

96. Para Laurence E. MacDonald, los padres de la música cinematográfica fueron Max Steiner, Alfred Newman y Dimitri Tiomkin. Véase MacDonald (2013: 23-24).

97. Si bien en algunos momentos sus partituras fueron tachadas de repetitivas y consideradas desfasadas, Tiomkin nunca se rindió. Nunca dejó de renovarse, consiguiendo en todo momento mantenerse en la cúspide. Ejemplo de ello será el cambio, en la década de los sesenta, del sistema de las «theme songs» –que había sido sustituido en el western por las nuevas aportaciones de Elmer Bernstein y Jerome Moross, y que en otros géneros empezaba a quedarse atrás–, al estilo grandioso de las grandes producciones de Bronston, o a la completa renovación del sistema anterior en películas como *Ciudad sin piedad* (Gottfried Reinhardt, 1961), en la que se introducía en los entresijos del jazz progresivo.

98. Tiomkin, debido a su bajo dominio del inglés, tenía problemas con las letras de las canciones. En este caso, los problemas se multiplicaban por las extrañas palabras de la historia de Lewis Carrol: «¿Cómo hacer una línea correcta con las palabras Twinkle, Twinkle, little star?». Véase Tiomkin y Buranelli (1959: 169).

99. Todos ellos para MGM. De todos ellos, solo dos fueron partituras completas: *Vivo mi vida* (W. S. Van Dyke, 1935) y *Las manos de Orlac* (Karl Freund, 1935).

Como todo en el Hollywood clásico, la siguiente historia empezó en una fiesta¹⁰⁰, a la que, entre otras personalidades de la industria, acudió Frank Capra. El director tenía gran interés en la música. Tiomkin estaba interesado en su opinión acerca de su trabajo. No, a Capra no le gustaba absolutamente nada la música de *Alicia en el país de las maravillas*, pero le gustaba Tiomkin. Fue el principio de una gran amistad. Una amistad que tardaría dos años en dar sus frutos cinematográficos¹⁰¹. ¡Pero qué frutos!

Su primer trabajo juntos sería *Horizontes perdidos* (1937), al que seguirían *Vive como quieras* (1938), *Caballero sin espada* (1939), *Juan Nadie* (1941) y *¡Qué bello es vivir!* (1947). En todas ellas, la mujer adquiere un rol esencial, tanto desde el punto de vista dramático como musical. Ahí tenemos a las misteriosas Sondra (Jane Wyatt) y María (Margo) de *Horizontes perdidos*; las alegres y alocadas Sycamore de *Vive como quieras*; a Saunders (Jean Arthur) apoyando a Jefferson Smith (James Stewart) hasta la extenuación en *Caballero sin espada*; a la arrepentida Ann Mitchell (Barbara Stanwyck) de *Juan Nadie*, y a la feliz y esperanzadora Mary (Donna Reed) de *¡Qué bello es vivir!* Capra tenía un gran respeto por las mujeres. Tiomkin seguiría siendo tan solo Dimitri sino fuera por ellas. De una colaboración tal, pues, no podrían salir más que hermosos temas dedicados a las protagonistas femeninas. Dentro y fuera de las convenciones, originales o preexistentes, su música nos hace ver el mundo desde otro punto de vista: más femenino.

Con dos premios Oscar y siete nominaciones¹⁰², *Horizontes perdidos* fue un éxito. A pesar de ciertos desacuerdos iniciales con Capra, Tiomkin consiguió su primera nominación. Los contratos aumentaron. La película sobre la ciudad ideal fue todo lo ideal que podía ser para el compositor: su primer escalón en el camino hacia el éxito.

100. «Las fiestas eran institución importante en Hollywood. Allí conocías ejecutivos, directores y estrellas –todas las personas que necesitas conocer, y algunas que no–. Las piscinas eran centros de información donde aprendías qué películas se iban a producir, qué estaba pasando en los estudios, y otros chismes interesantes. Los planes de producción y los *castings* de las películas se hacían en las piscinas». Véase Tiomkin y Buranelli (1959: 179).

101. «Pese a nuestra gran amistad, Capra nunca propuso que debería trabajar para él. Simplemente no le había gustado mi *Alicia en el país de las maravillas*, y eso era todo. Podía entender que el hecho de la amistad no interfiriera en nuestros juicios acerca de ambos. Era una amistad personal, una amistad familiar, pero no una amistad profesional». Véase Tiomkin y Buranelli (1959: 183).

102. Fue nominada a mejor película, mejor actor de reparto, mejor montaje, mejor banda sonora, mejor asistente de dirección, mejor diseño de producción y mejor sonido. Finalmente acabaría ganado en las categorías de montaje y diseño de producción.

Sin embargo, Tiomkin no lo veía todo tan claro. Tenía trabajo, contactos y un gran futuro por delante, pero no tenía todo el control artístico que deseaba. Veía con resignación como su música era destrozada en las salas de grabación y montaje. Para él, el compositor debía ser cocreador de la película: «La música debería ser compañera de la película. La orquesta entra en escena para expresar los sentimientos de los actores. Melodía, armonía, proporciona énfasis y significado dramático»¹⁰³. La única forma de hacerlo era cogiendo la batuta. Debía dirigir él mismo sus composiciones. Pero la decisión aún no estaba tomada. Albertina tendría la última palabra.

Ella sabía cómo dirigir una orquesta. Tenía mucha experiencia con los maestros que dirigían la música para sus espectáculos y los de los ballets que ella montaba. Ella comprendía el ritmo, la velocidad, y los directores raramente daban el *tempo* y las cadencias que ella les pedía. Ella corregía, explicaba, indicaba cómo debería hacerse. En una ocasión, durante un ensayo, apartó al director a un lado, cogió la batuta, y la movió con tiempo autoritario, dirigiendo el ballet con claridad y mando. Albertina es una directora de orquesta frustrada¹⁰⁴.

Ella aceptó la decisión de su marido, pero con condiciones: debía hacer un curso de dirección en Filadelfia. Tiomkin encontró una solución más cercana: Bakalenikov, un amigo contrabajista que había dirigido operetas en Rusia y había captado los especiales manierismos de los directores mientras tocaba en orquestas de los diferentes estudios cinematográficos. Debutó en el Hollywood Bowl, dirigiendo un extracto de *Horizontes Perdidos* en uno de los espectáculos de Albertina. Pese a todos los beneficios, Tiomkin nunca disfrutó de esta faceta de su trabajo. Siempre siguió pensando que «Albertina debería ser la directora de orquesta»¹⁰⁵.

Como directora de orquesta, era la que tomaba las decisiones en casa. Suya era la última palabra. Lo fue para entrar en el cine, lo fue para dirigir, lo fue para aceptar la propuesta de entrar en la Unidad Capra¹⁰⁶, y lo

103. Tiomkin y Buranelli (1959: 203).

104. *Ibidem*, 204.

105. Tiomkin y Buranelli (1959: 206).

106. Tiomkin formó parte del equipo de Frank Capra, quien 1942 fue puesto al mando del 834th Signal Service Photographic Detachment, unidad de la División de Información y Educación del Cuerpo de Transmisiones del ejército estadounidense, cuyo objetivo era la producción de películas documentales de carácter didáctico y propagandístico sobre el conflicto que estaba teniendo lugar: la Segunda Guerra Mundial. La unidad llegó a estar formada por 150 personas a finales de 1943, entre las

sería en el momento más decisivo: la composición de la canción de *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952): «Do not forsake oh my Darling»...

Antes de que abandonaran el *Hollywood Motion Picture Centre*, Stanley Kramer y Carl Foreman produjeron lo que parecía ser el patito feo de todas las películas. Era un western, y cuando estuvo montado los expertos dijeron que nunca habían visto una porquería igual. Tal fue el poco prometedor inicio de *Solo ante el peligro*¹⁰⁷.

No era el primer western en el que trabajaba. Ya contaba con nueve a sus espaldas, dos de ellos de gran importancia para la historia del cine: *Duelo al sol* (King Vidor, 1946) y *Río Rojo* (Howard Hawks, 1948)¹⁰⁸. En ambos, los personajes femeninos tienen una presencia fundamental. El primero está protagonizado por una mujer cuya complicada personalidad absorbe al resto de personajes, lo cual se dejará adivinar en la música, la más apasionada y rotunda de la carrera de Tiomkin. En la segunda, es una mujer la que toma las riendas de un asunto que amenazaba con un terrible final. Como no podía ser de otra manera, es ella quien se termina adueñando del tema principal.

Sin embargo, el que realmente marcaría un punto de inflexión en su carrera y en la música cinematográfica sería *Solo ante el peligro*, un western en el que las mujeres sobrepasan a los hombres desde el punto de vista musical. Se podría decir, que incluso fuera de la diégesis narrativa, donde Albertina tuvo mucho que decir.

Me vino una melodía. La toqué al piano en casa y compuse variaciones hasta que pensé que estaba bien. Albertina estaba en la concina preparando una de sus especialidades. Apareció en la puerta. Pensé que se había sentido atraída por mi encantadora canción.

«Es buena, Albertina, es bonita. Escucha».

Toqué la melodía con sentimiento.

«No es buena. Eso es lo que he venido a decirte. No funcionará».

Ella desapareció en la cocina y yo me sentí desmotivado. En estos asuntos, confío en el juicio de Albertina.

cuales se encontraban Carl Foreman, Walter Huston, Alfred Newman, Anatole Litvak y el mismo Tiomkin. Véase Girona (2008: 301-302).

107. Tiomkin y Buranelli (1959: 230).

108. Los otros siete fueron: *El forastero* (William Wyler, 1940), *The Dude goes West* (Kurt Neumann, 1948), *Canadian Pacific* (Edwin L. Marin, 1949), *Dakota Lil* (Lesley Selander, 1950), *Drums in the deep south* (William Cameron Menzies, 1951), *El último baluarte* (Roy Rowland, 1952) y *Río de sangre* (Howard Hawks, 1952). Para una información completa sobre los westerns de Tiomkin vease Pérez (2017).

Trabajé en el piano muchas horas aquel día, expandiendo la melodía, haciéndola más compleja. Finalmente, conseguí una forma que me gustaba y la toqué con todos sus acordes.

Albertina apareció en la puerta: «Esa es buena. Esa es». Volvió a la cocina¹⁰⁹.

Albertina volvía a tener razón. La canción se llevó un Oscar, el primero de la historia para una canción western¹¹⁰. La música, basada casi por completo en la canción, se llevó otro¹¹¹. Dos estatuillas para un compositor que a partir de entonces sería uno de los más cotizados y mejor pagados de Hollywood¹¹², convirtiéndose en referencia indiscutible del género del Oeste. Mucho que ver tuvo el aspecto comercial. Tiomkin no se limitó a componer, sino que montó todo un aparato comercial que acabaría causando una revolución en la industria: cinematográfica y discográfica. Pocas películas se resistieron a poner una canción en los títulos de crédito. La *Title song-mania* trajo consigo lo que para algunos fue la muerte de la música de cine¹¹³, y para otros una mina de oro, tanto económica como artística. Tiomkin se adscribió a los segundos: «Cuando digo que compongo música solo por dinero, no es de todo cierto. La música de cine me da muchas oportunidades de componer en el mejor estilo en el que soy capaz»¹¹⁴.

109. Tiomkin y Buranelli (1959: 230-231).

110. Antes del western de Fred Zinnemann, habían estado nominadas cinco canciones pertenecientes a películas del Oeste: «Dust» de *Under the Western star* (Joseph Kane, 1938), «The cowboy and the lady» de *El vaquero y la dama* (H. C. Potter, 1938), «Old buttermilk sky» de *Tierra generosa* (Jacques Tourneur, 1946), «Mule train» de *Singing Guns* (R. G. Springsteen, 1950) y «Am I in love» de *El hijo de rostopálido* (Frank Tashlin, 1952).

111. Anteriormente, Adolph Deutsch y Roger Edens habían ganado en la categoría de mejor banda sonora musical con *Annie, la reina del circo* (George Sidney, 1950). Sin embargo, aunque la película cuenta la historia de la heroína western Annie Oakley, su música no puede considerarse exactamente western.

112. Antes de *Solo ante el peligro*, la suma más común en sus contratos era de entre 9.000 y 10.000 dólares. A partir de entonces, su caché empezó a subir, alcanzando la cifra de 50.000 dólares en *Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson, 1961), récord de la industria del cine por aquellas fechas. Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS), Margaret Herrick Library, Department of Special Collections: Paramount Pictures contract summaries, Tiomkin, Dimitri, Box 16, f. 1520. Agreement details; George Stevens papers, GIANT - Music, Box 52, f. 651. Letter from Joe McLaughlin to Music Department. March 23, 1955; DRUMS IN THE DEEP SOUTH - Tiomkin, Dimitri, Box 17, f. 258. Dimitri Tiomkin's contract for Drums in the Deep South. Dec 23, 1950, p. 1; y Palmer (1984: 52).

113. De esta opinión eran, por ejemplo, Elmer Bernstein o el crítico cinematográfico Bosley Crowther. Véase Crowther (1957) y Creekmur (2012: 22).

114. Tiomkin y Buranelli (1959: 220).

Muchas fueron las canciones que escribió Tiomkin durante su carrera, y muchas fueron las dedicadas a mujeres: «You mean so much to me» de *Trampa de acero* (Andrew L. Stone, 1952); «Strange lady in town» de *La pelirroja indómita* (Mervyn LeRoy, 1955); o «Julie» de *Hombres de infantería* (Richard Brooks, 1953). Las hubo que incluso estuvieron cantadas por un personaje femenino: «Ata's lullaby» en *La luna y seis peniques* (Albert Lewin, 1943). O que estuvieron destinadas en origen a que una mujer las interpretara de forma incidental: «The last train from Gun Hill» de *El último tren de Gun Hill* (John Sturges 1959).

Y no solo canciones, sino partituras enteras –asociadas o no a una canción– donde los personajes femeninos eran los absolutos protagonistas de cada nota: las gemelas Terry y Ruth (Olivia de Havilland) en *A través del espejo* (Robert Siodmak, 1946); la inquietante Diane (Jean Simmons) y su piano en *Cara de Ángel* (Otto Preminger, 1953), o Lucilla (Sophia Loren) en *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1964). Pues Tiomkin no fue exclusivamente un compositor de canciones. Pese a que los más fuertes cimientos de su carrera –económicamente hablando– se asentaban en las canciones, su carrera no se construyó a través a ellas. Hubo otros materiales que ayudaron a embellecer y dar fortaleza a su obra. No por ello menos exitosos. En su persona artística –no hay que olvidar que su sueño era convertirse en un virtuoso pianista de concierto¹¹⁵–, y en la de su eterna consejera Albertina, cabía lo más logrado del oficio de compositor. Las veinticuatro nominaciones a los Oscar y cuatro estatuillas –las dos de *Solo ante el peligro*, más una por *Escrito en el cielo* (William A. Welman, 1954) y otra por *El viejo y el mar* (John Sturges, 1958)– lo confirman¹¹⁶.

Pero la historia de *Solo ante el peligro* no estaría completa sin otra mujer: Grace Kelly. «*Solo ante el peligro* fue memorable por otra razón»,

115. Un accidente en el que se rompió un hueso de la mano le hizo perder algo de movilidad, por lo que tuvo que abandonar definitivamente el sueño que nunca había abandonado desde que estudiara en el conservatorio.

116. Tiomkin cosechó otros premios y reconocimientos a nivel internacional durante su carrera. Algunos de los más importantes fueron: siete Globos de Oro, un Grammy, el título de Caballero de la Orden de la Legión de Honor, Oficial de la Orden Nacional de la Legión de Honor y Medallón de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras concedidos por el Ministerio de Cultura de Francia, la Cruz de Caballero de Isabel la Católica concedida por el Gobierno de España, o el Max Steiner Award por su contribución a la historia de la música cinematográfica concedido por la Max Steiner Society. Véase Pérez (2017: 747-758).

En una carta de 1959, dirigida a Tiomkin por el productor, y amigo del compositor, Thomas Lowell, este comentaba: «Enhorabuena por tu último premio. Ahora debes tener tantos trofeos que difícilmente cabran en tu casa». Véase Sherk (2021).

afirmaba Tiomkin en referencia a la futura princesa de Mónaco, a la que describía como «una dama cultivada y de belleza aristocrática» que podía «comer con elegancia un gran sándwich de salami en la cafetería»¹¹⁷. Volvería a encontrarse con ella en *Crimen Perfecto* (Alfred Hitchcock, 1954), segunda de sus tres colaboraciones con el maestro del suspense, cuya vida cinematográfica también debió mucho a una mujer: su esposa y ayudante Alma; y cuya predilección por las rubias es de sobra conocida. Grace fue una de ellas¹¹⁸.

La impresión que causó esta elegante mujer en Tiomkin quedó perfectamente plasmada en su música. Para ella fueron las melodías más individualizadas y variadas de *Solo ante el peligro*. Para ella era el tema principal de *Crimen perfecto*. Y para ella compuso dos piezas: «The princess waltz» y «The prince and princess waltz», que sonarían el día de su boda con el príncipe Rainiero de Mónaco. «Creo que es muy emocionante que hayas escrito una canción para nosotros. Me honraría mucho que me la dedicas»¹¹⁹, fueron las palabras de una mujer agradecida al compositor que puso banda sonora a su vida en la ficción y en la realidad.

La vida cinematográfica de Tiomkin acabó con una gran mujer y un proyecto largamente esperado. Un gran cierre en forma de homenaje a la Rusia que le vio crecer y formarse como músico: *Catalina la grande* (Gordon Flemyng, 1968) y *Tchaikovsky* (Igor Talankin, 1969). Su carrera cinematográfica, teñida del amarillo de la arena del desierto y de la grandeza de las grandes praderas del Oeste, terminaba como empezó: con sabor a estepa. Y es que, como él mismo afirmaba:

Una estepa es una estepa, es una estepa... los problemas del cowboy y del cosaco son muy similares. Comparten el amor por la naturaleza y el amor por los animales. Su coraje y sus actitudes filosóficas son similares, y las estepas de Rusia son muy parecidas a las praderas americanas¹²⁰.

Su último trabajo como compositor para una producción ajena fue *Catalina la Grande*, película que contaba la historia de la gran emperatriz rusa que amplió el legado de Pedro el Grande, en base a la obra escrita por George Bernard Shaw. Tras ella vendría *Tchaikovsky* (Igor Talankin, 1969), el compositor cuya biografía cerrará la vida cinematográfica del

117. Tiomkin y Buranelli (1959: 234).

118. Olivia Tiomkin afirma que fue él quien sugirió a Hitchcock contratar a la actriz, tras haber trabajado con ella en *Solo ante el peligro*. Véase Sullivan (2006: 165).

119. Grace Kelly citada por Sherk (2005).

120. Tiomkin citado por Palmer (1990: 127).

compositor ucraniano, y para la cual contó con la voz de la soprano Galina Oleinichenko¹²¹.

A partir de los años sesenta, debido a problemas de salud relacionados con la vista, Tiomkin redujo el ritmo de trabajo y se dedicó más de lleno a labores de producción, una faceta que había probado en Broadway y que en una fecha tan temprana como 1949 había empezado a practicar dentro de la industria cinematográfica junto al productor Joseph Kaufman y el director Albert Lewin, en la que sería la primera producción hollywoodiense rodada en España: *Pandora y el Holandés errante* (Albert Lewin, 1951)¹²². Así, sus dos últimos proyectos fueron producciones propias: *El oro de Mackenna* (J. Lee Thompson, 1969) y *Tchaikovsky*, a la que también puso música, obteniendo una nominación a mejor banda sonora adaptada. Un western le despedía de su país de adopción y la vida de un músico le acogía de nuevo en la vieja Rusia.

¿Y las mujeres? ¿Cómo se despide Tiomkin de las mujeres del cine? Con el ballet: un cisne blanco y un cisne negro. Sueño y pesadilla de un Tchaikovsky que contempla embelesado a una dulce bailarina a la que su versión oscura le impide alcanzar. Imaginemos a un Tiomkin compositor contemplando en sueños a su amada bailarina, Albertinochka¹²³. Quiere atraerla hacia sí. Le ofrece la mano. Ella responde. Justo antes del contacto, una figura negra y un trueno. La muerte se había llevado a Albertina dos años antes. Tiomkin nunca olvidaría a la que fue compañera en la vida y en el arte.

Sin Albertina y con la producción de Tchaikovsky entre manos, Tiomkin dejó Los Ángeles. Pasó los últimos años de su vida entre París y Londres. Otra mujer había entrado en su vida: Olivia Cynthia Patch, desde 1972, Olivia Tiomkin. Si Albertina hizo posible la obra, Olivia se encarga de que no caiga en el olvido, asistiendo a eventos y gestionando su patrimonio musical, fotográfico y cinematográfico¹²⁴.

Fallecido en 1979, Tiomkin puede estar orgulloso de las mujeres de su vida.

121. En la Margatet Herrick Library se conservan fotografías de Tiomkin y la soprano en los ensayos y sesiones de grabación. Muchas de estas instantáneas están digitalizadas, estando disponibles en la galería fotográfica de la página web oficial del compositor. Véase <https://dimitritiomkin.com/photo-gallery-2/documents/photo-gallery/> (consultada el 20/06/2021).

122. Véase León Aguinaga (2010: 352).

123. Así la llamaba él de forma cariñosa.

124. En 2012 asistió al Festival Internacional de Música de Cine de Córdoba, en el que se pudieron escuchar temas de *Los cañones de Navarone*, *El Álamo* y *La caída del Imperio Romano*, interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Málaga dirigida por Arturo Díez Boscovich.