

TRABAJO FIN DE GRADO



**THERE'S A PLACE FOR US:
COMPARACIÓN NARRATIVA DE *WEST SIDE STORY*
(1961) Y *WEST SIDE STORY* (2021)**

LYDIA LÓPEZ PARRA

TUTORIZADO POR VIRGINIA GUARINOS GALÁN

**GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, UNIVERSIDAD DE SEVILLA**

JUNIO 2023

ÍNDICE

1. Introducción	3
2. Objetivos	4
3. Metodología	5
4. Marco Teórico	
El cine musical americano y su evolución.....	6
5. Contexto de la obra	
5.1. Antes de <i>West Side Story: Romeo y Julieta</i>	10
5.1.1. Influencia de Shakespeare en la industria cinematográfica musical.....	11
5.1.2. La tragedia de <i>Romeo y Julieta</i> hecha musical.....	12
5.2. Creación de la obra original de Broadway: <i>West Side Story</i> (1957).....	15
5.2.1. Estructura de la obra y diferencias con la película de 1961.....	19
6. Comparación narrativa entre <i>West Side Story</i> (1961) y <i>West Side Story</i> (2021)	22
6.1. Análisis narrativo de las películas.....	23
6.2. Teatralidad vs cinematografía.....	27
6.3. Música y baile como expresión narrativa.....	34
6.4. Personajes.....	58
6.4.1. Análisis y comparación.....	59
6.4.2. Plano de la fantasía: María y Tony.....	66
6.5. Escenografía.....	70
6.5.1. Colorimetría, vestuario y elementos escenográficos.....	71
7. Conclusiones	76
8. Bibliografía	78
9. Filmografía	81

Introducción

Con el comienzo del Siglo XXI, el cine musical ha tomado un rumbo diferente en cuanto a lo conocido previamente. Esto es causado por el carácter camaleónico del género en cuanto a reinventiones e innovaciones y, numerosas películas han influido a la inclusión de contenidos originales en relación con lo ya creado.

El musical *West Side Story* tiene su origen en los escenarios de Broadway, cuando cuatro figuras remarcables dentro de la industria musical decidieron unir sus especialidades para crear una versión musical de la famosa tragedia romántica de Shakespeare, *Romeo y Julieta*. Jerome Robbins, Leonard Bernstein, Arthur Laurents y Stephen Soundheim son los responsables de la creación de esta famosa obra musical en la que se relata la historia de amor entre María, una joven puertorriqueña, y Tony, un joven norteamericano. Sin embargo, no es una historia de amor corriente, sino que se ve afectada por la existencia de la rivalidad entre dos bandas; los Sharks, un grupo de jóvenes puertorriqueños liderados por Bernardo, hermano de María, que intentan forjarse un futuro mejor en Estados Unidos, y los Jets, un grupo de jóvenes norteamericanos, liderados por Riff, mejor amigo de Tony, que reclaman el territorio en el que viven como suyo y no aceptan a los puertorriqueños. Esta situación de confrontación afectará de manera directa a la relación de María y Tony, cuyo destino seguirá el tono trágico de la obra de Shakespeare; los líderes de ambas bandas acabarán asesinados y Tony también.

Jerome Robbins, creador de la obra y coreógrafo, comenta que *West Side Story* es la clase de teatro para la que ha estado trabajando toda su vida. Es la combinación de las más exquisitas de las artes: música, letras, canto, danza, pintura, color, luces, efectos teatrales... Y todo enfocado en algo serio, no solo en pasar un buen rato en el teatro (Juan Luis Álvarez, 2021).

Esto nos lleva a reflexionar acerca de todos los elementos que componen la obra y la importancia de cada uno de ellos para hacer avanzar la narrativa del relato. Por eso, a continuación, se profundizará en algunos de estos aspectos utilizados en las dos versiones cinematográficas de la obra, *West Side Story* (1961) de Robert Wise y Jerome Robbins y *West Side Story* (2021) de Steven Spielberg, para comparar ambas películas y analizar la razón de cambio o semejanza entre ellas.

Objetivos

Desde su creación, el género musical ha estado constantemente en evolución; desde la inclusión del sonido en la industria cinematográfica, este género significó una revolución para hacer posible la demostración de esta nueva competencia a la audiencia. Además, se creó con la intencionalidad de reinventar el mundo del espectáculo, recopilando factores definitorios de artes escénicas como la opereta, el teatro musical o el burlesque. El resultado significó en la creación de este género.

Casi cien años desde su incorporación a la industria cinematográfica y teniendo consciencia de todas estas diferencias, adaptaciones y reinenciones que se han llevado a cabo, surge la cuestión de saber realmente de qué manera se reflejan estos cambios en películas de épocas muy diferenciadas.

Por esa razón, surge el objetivo principal de la investigación: hacer un estudio mediante la comparación narrativa de una misma obra representada en forma de película musical, una realizada en 1961 y otra en 2021. De esta manera, analizaremos de forma exhaustiva los aspectos más importantes, las semejanzas, las diferencias y la razón de estas.

El contexto histórico también será un elemento a tener en cuenta en los objetivos de la investigación, ya que, ambas películas están separadas por sesenta años, por lo que, la situación socio-cultural en la que se realizaron tendrán una concordancia diferente en la representación cinematográfica.

Profundizando en terminologías generales del género y especificaciones de la obra, intentaremos llegar a un resultado mediante una comparativa que nos muestre la razón de esas modificaciones por las que el contexto narrativo de cada obra puede llevar una intencionalidad comunicativa diferente.

Metodología

Para llevar a cabo el estudio comparativo entre ambas películas, se realizarán dos tipos de análisis diferentes: un análisis narrativo y un análisis historicista.

Para el análisis narrativo, recurriremos a los procedimientos de análisis del film descritos por Francesco Casetti y Federico di Chio en el libro *Cómo analizar un film*. Los autores definen el análisis como “un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica...: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento.” Por lo que, mediante las técnicas de descomposición, tanto de la segmentación como del espesor, y la recomposición, realizaremos el análisis de ambas películas.

Además, utilizaremos la una técnica descrita por Jacques Aumont en su libro *Análisis del film*, denominada parada de la imagen. Dado el constante movimiento de la imagen y paso del tiempo en el propio relato, Aumont afirma que “a partir de la posibilidad de esta parada, el objeto film se convierte en algo plenamente analizable. A partir de los elementos localizables durante la parada de la imagen, pueden construirse las relaciones lógicas y sistemáticas que son siempre el objetivo del análisis.”

En cuanto al análisis historicista, tendremos en cuenta las palabras de E. H. Carr en su libro *What is history?*, en el que relata la importancia de la relación entre pasado y presente y como influye en la forma de retratar el pasado. Carr asegura que “nuestra respuesta, consciente o inconscientemente, refleja nuestra propia posición en el tiempo, y forma parte de nuestra respuesta la amplia pregunta sobre qué visión tenemos de la sociedad en la que vivimos.” Por lo que, teniendo en cuenta estas palabras, se realizará el análisis observando atentamente la visión utilizada en cada una de las películas para relatar la historia, teniendo en cuenta que una se hizo en 1961 y otra en 2021, pero ambas representan la misma época y contexto socio-cultural.

Marco Teórico

El cine musical americano y su evolución

La llegada del género musical al ámbito cinematográfico significó un antes y un después en la historia del cine. En el año 1927, el estreno de *El cantor de jazz* de la mano de la productora Warner Bros, dio comienzo a la era del cine sonoro. Con la inclusión de actuaciones o representaciones musicales en los filmes se podía mostrar a la perfección la instalación del sonido en la cinta y esto se manifestó esos primeros años con películas que seguían ese patrón. Pero no fue hasta 1929, que la Metro-Goldwyn-Mayer lanzara al mercado la primera película “All talking, all singing, all dancing”, *Melodías de Broadway*. Esta película fue una gran influencia para marcar unas bases en la realización de los musicales que la siguieron.

Sin embargo, ser pionero del sonido tuvo una repercusión negativa a la hora de confeccionar los cimientos del género. La cuestión de qué es lo que define a una película para que sea considerada como musical lleva en boca de teóricos e investigadores desde años tempranos y, esto ha hecho que, progresivamente se haya extendido un desprestigio generalizado por los consumidores de películas hacia aquellas categorizadas como musical, ya que, al no haber establecido unos límites, muchos no comprenden esa ruptura de la narrativa en la que los personajes empiezan a cantar y bailar al unísono.

Dentro de esta incertidumbre sobre qué se considera musical y qué no, los teóricos tienen visiones distintas dentro de la categorización de estos; Rick Altman (1981) separa el género en tres tipos diferentes: el musical de cuento de hadas, el musical de espectáculo y el musical folk; para Richard Dyer (1992), hay también tres tipos de musicales según la intención narrativa: los que mantienen la narrativa y los números musicales claramente separados, los que mantienen la división entre la narrativa como problemas y los números musicales como un escape, pero intentan integrar los números como un conjunto completo para cubrir las “grietas”, y por último, los que intentan disolver la distinción entre narrativa y números musicales, insinuando que el mundo narrativo es también utópico; para Jane Feuer (1982), existen los musicales con una única diégesis o los que tienen diégesis múltiple, estos últimos, los diferencia entre los que se representan como mundos heterogéneos y los que son secuencias oníricas.

No obstante, la gran mayoría de teóricos, aunque dan diversas denominaciones, suelen coincidir en un factor narrativo que comparten las películas musicales: la existencia de

planos de fantasía fuera de la diégesis central. Es decir, esa creación de momentos, actuaciones o mundos paralelos al mundo principal para expresar la magia del musical en su mayor esplendor. Los límites entre lo real y lo imaginario se difuminan (Jane Feuer, 1982). Esto puede llegar a considerarse un problema, ya que esa diferenciación entre narrativa y espectáculo puede fragmentar el discurso y no considerarse como un único producto, creando esto una confusión que pueda derivar en esa sensación de los musicales como películas incoherentes.

La narrativa y los números musicales parecen estar basados en diferentes leyes o reglas básicas. Esta contradicción nunca o, en el mejor de los casos, solo débilmente, se resuelve en el musical, por lo que el estatus de la narración como discurso dominante sigue siendo excesivamente problemático (Martin Rubin, 1993). El efecto del musical integrado en la relación de la narrativa y el número suele ser malinterpretado o, en el mejor de los casos, tergiversado, incluso por las personas que los hicieron, como una narrativización de la canción y la danza (Steven Cohan, 2001).

Jane Feuer en su libro *El musical de Hollywood* (1982) hace una relación entre el mundo real y los mundos que se crean en las películas musicales diciendo que “los múltiples niveles de realidad de los musicales contrastan el escenario con el mundo y la ilusión con la realidad”, y esta reflexión es muy acertada si pensamos en la procedencia de estas películas y su estrecha relación con las artes escénicas y algunos géneros musicales. La película musical surge, indudablemente, de la alianza de las dos formas de entretenimiento teatral más populares antes del surgimiento del sonido en el cine: la opereta romántica y la comedia musical (John Russell, 1971).

El género no se crea de la nada, sino que toma de referencia otras formas similares de expresión musical, las convierte y las traslada a la gran pantalla. Podría decirse que el musical de Broadway es el mayor referente, ya que se trata de obras teatrales con un arco narrativo y representaciones musicales. Durante la historia del cine musical, un hecho que sigue siendo vigente es que muchas de las películas musicales que existen son adaptaciones directas de las obras que primero vieron los teatros de Broadway y tuvieron un gran impacto en el público, como en el caso de *My fair lady* (1964) o *Cabaret* (1972). El musical de Hollywood adora el espectáculo en vivo porque este tipo de representaciones llegan de forma más directa al espectador (Jane Feuer, 1982).

Y, además de la influencia de otras artes para la creación de estos filmes, una baza realmente importante que empezaron a utilizar las grandes productoras de musicales en los años 30 y, continuaron haciendo varias décadas, fue recurrir a una plantilla prácticamente fija de actores, actrices, bailarines, directores y coreógrafos para asegurarse un éxito absoluto con cada musical. Tenemos el claro ejemplo de directores como Vincente Minnelli, con películas como: *Cita en St. Louis* (1944), *El pirata* (1948) o *Un americano en París* (1951), o Busby Berkeley, con películas como: *La calle 42* (1933), *Hijos de la farándula* (1939) o *Por mí y por mi chica* (1942); actores y bailarines como Gene Kelly: *Un día en Nueva York* (1949), *Cantando bajo la lluvia* (1952) y Fred Astaire: *Funny Face* (1957) y Dick van Dyke, *Chitty Chitty Bang Bang* (1968) y actrices e iconos como Judy Garland: *El mago de Oz* (1939), *Ha nacido una estrella* (1954), Julie Andrews: *Mary Poppins* (1964), *Sonrisas y Lágrimas* (1965) y Barbra Streisand: *Funny girl* (1968), *Hello, Dolly!* (1969).

Llegados a un punto, los espectadores del género sabían qué iban a ver a la gran pantalla antes de verlo, ya que, no importaba tanto la trama; se reutilizaba el argumento clásico que avanza la trama a través de la pareja heterosexual protagonista de la película. Pero seguía siendo un éxito absoluto, ya que lo que atraía al público era el romance, el espectáculo y los intérpretes.

Estos factores han ido cambiando conforme ha ido avanzando la industria cinematográfica y el género musical se ha visto muy afectado por el trato de la industria y de los espectadores hacia el género.

A finales de los años 70 se intenta dar un lavado de cara al género y renovarlo por medio de la introducción del rock como base, como en *The Rocky Horror Picture Show* (1975) o *Grease* (1978), pero muy pocas películas tienen éxito en taquilla. Como consecuencia, la producción de películas musicales se ha visto realmente afectada por la actitud negativa de los espectadores hacia el género, por lo que cada vez se estrenan menos musicales por año.

Con la llegada del Siglo XXI, el estreno de musicales se ha vuelto cada vez más selecto y para un público muy específico. También se han visto disminuidos los estudios e investigaciones sobre el musical estos últimos años. En 2001, tuvo lugar el estreno de uno de los musicales de culto que intentó dar un nuevo enfoque al género, *Moulin Rouge!* obra del director Baz Luhrmann. Y, aunque hubo alguna película como *Chicago* (2002)

creada por Rob Marshall, que tuvo un éxito significativo e incluso ganó el Oscar a Mejor Película, el estreno de los musicales que fueron surgiendo seguía siendo igual de limitado y poco exitoso.

Comienza una tendencia progresiva de odio hacia el género por falta de comprensión a los números musicales que tienen lugar en las películas. Sin embargo, surgieron una serie de musicales adolescentes que mantuvieron vivo el género y ayudaron a aumentar la cantidad de espectadores. Hay dos piezas clave que ayudaron a este fenómeno: *High School Musical* (2006) de Disney Channel, generadora de una saga, motor de uno de los fenómenos fan más espectaculares de las últimas décadas y, sobre todo, una propuesta que reactivó el musical cinematográfico y puso de moda el televisivo (Ricardo Aldarondo y José Miguel Beltrán, 2013) y la serie televisiva *Glee* (2009-2015). Después de sus estrenos, llegaron un aluvión de obras que seguían los mismos parámetros y que tenían gran éxito en este tipo de público más joven al que siempre había sido difícil acceder. Películas como *Lemonade Mouth* (2011) o *Camp Rock* (2008).

Esta última década, la mayoría de las películas musicales que se han desarrollado cumplen unas características específicas: son *biopics* (películas sobre la vida de alguna figura importante dentro del ámbito musical), como *Bohemian Rhapsody* (2018) y *Rocketman* (2019), adaptaciones de Broadway, como *Mamma Mia!* (2008), *Into the Woods* (2014) e *In the Heights* (2021) o películas que recurren al *star-system* para conseguir un buen resultado, como *Burlesque* (2010) o *El Gran Showman* (2017).

Sin embargo, hay una película cuyo estreno revolucionó a la industria cinematográfica, *La la land* (2016). Esta película tuvo, y sigue teniendo, una repercusión enorme y se la considera como la película capaz de volver a traer a la vida el género musical.

El género musical ha ido evolucionando con los años y ha intentado reinventarse cada cierto tiempo, pero siempre teniendo en cuenta sus orígenes y esos primeros musicales de comienzos de los años 30. Muchos musicales intentan despertar nostalgia por épocas pasadas del espectáculo, al tiempo que afirman que el espectáculo en sí mismo es eterno (Jane Feuer, 1982) y *La la land*, es la película ejemplar que muestra esta nostalgia por el pasado y esta sensación de que el espectáculo sigue vivo y en constante crecimiento.

Contexto de la obra

Antes de *West Side Story*: *Romeo y Julieta*

El musical de *West Side Story* ha sido, desde su creación, adaptado hacia otras artes, renovando sus cimientos y adecuándose a su contexto y situación específica. Es un relato vivo y en constante evolución que seguimos viendo y viviendo actualmente.

Es un relato “vivo” porque ha sabido ajustarse debidamente al ambiente y ha evolucionado, no se ha quedado estancado en el tiempo. Pero realmente, esto es previo a la creación de esta obra, en concreto, cuatro siglos antes, cuando William Shakespeare lanzó una de sus obras más famosas de la historia, *Romeo y Julieta*.

Romeo y Julieta es una obra del año 1597 escrita por el dramaturgo inglés, William Shakespeare que, junto a otras obras suyas como *Macbeth* o *Hamlet*, ha establecido unos fundamentos en la evolución cultural y, por consecuencia, en la creación de nuevas obras y narrativas que parten de esos valores esenciales que transmiten.

Esta obra relata la historia de dos jóvenes y su trágico romance. Debido a la rivalidad de sus familias, los Montesco y los Capuleto, su amor se ve afectado y ambas lo prohíben. Romeo, hijo de los Montesco y Julieta, hija de los Capuleto, mantienen a escondidas su corta pero intensa relación hasta que ese enfrentamiento, del que ninguno quiere ser partícipe, acaba costándoles la vida. Tras esa tragedia, ambas familias se olvidan de sus diferencias y se declaran la paz para siempre.

Sin embargo, no es completamente lícito atribuir el mérito absoluto a Shakespeare por la creación de la tragedia romántica más famosa de la historia. El poeta inglés, Arthur Brooke, fue la principal influencia de Shakespeare para escribir la obra, ya que, a Brooke se le atribuye la creación del poema narrativo *The tragicall history of Romeus and Juliet* (1562). Sin embargo, el origen verdadero de la obra original de Romeo y Julieta se ha difuminado un poco en la historia, ya que, otras fuentes aseguran que fue previa la obra del escritor italiano renacentista, Matteo Bandello. A él se le atribuye la creación de un cuento también titulado *La trágica historia de Romeo y Julieta*.

Al igual que Shakespeare adaptó obras existentes para crear la suya propia, desde 1597, la cultura se apropió de ella y ha ido con el tiempo adaptándola a todas sus vertientes de maneras diversas y, también, aplicando ciertos factores característicos del contexto histórico de su creación.

Uno de los artes que, continuamente, acoge obras de Shakespeare, las adapta y las reestrena, es el cine. Numerosos directores y guionistas han partido de la idea base de una de sus obras para crear la suya propia. De esta manera, se reinventa y se adaptan las obras, haciendo así, que las obras nunca mueran, sino que evolucionan. La trama principal de Romeo y Julieta se ha representado en forma de musical con películas como *West Side Story*, Robert Wise (1961), como un drama adolescente llevado al presente americano (1996) con *Romeo + Julieta*, Baz Luhrmann (1996), o como una comedia infantil de animación con *Gnomeo y Julieta*, Kelly Asbury (2011).

Influencia de Shakespeare en la industria cinematográfica musical

La figura de William Shakespeare es reconocida como influyente cultural en distintos ámbitos creativo y, uno de los más destacados es el de los musicales.

Incorporando los cambios históricos en su análisis “semántico”, Altman agrupa los musicales bajo tres subgéneros. ‘El musical de cuento de hadas’, ‘el musical de espectáculo’ y ‘el musical folk’. En lugar de ofrecer ‘el musical de Shakespeare’ como otro, sugiero que las tres categorías de Altman, hasta cierto punto, están influenciadas por Shakespeare (R. S. White, 2016).

Su influencia en la industria del cine musical se ha trasladado a través de la comedia y la tragedia romántica como fundamento. Comenzó reflejándose en comedias musicales como *Un día en Nueva York* (1949), en la que el tono mayoritario de la película es cómico, pero tiene un final “inesperado” para ser una comedia musical de la década de los 40; no acaba en el “final feliz” esperado, no hay boda. Por lo que, es una forma de tragedia romántica suavizada para asegurar el disfrute del público.

La comedia romántica ha reinado como elemento base de los relatos fílmicos musicales desde los años 30 hasta comienzos de los años 60. Esto es así porque las productoras crearon unos patrones que aseguraban un disfrute generalizado del público y, en consecuencia, unos resultados de taquilla muy positivos. Desde el dúo de Ginger Rogers y Fred Astaire en *Sombrero de copa* (1935) al de Judy Garland y Gene Kelly en *El pirata* (1948).

A consecuencia de esto, la industria empezó a desgastarse con los años. La comedia musical no iba a desaparecer, sin embargo, comenzaron a desarrollarse nuevos relatos donde el elemento cómico no era el principal sustentador de la trama.

West Side Story llega en 1961 como un soplo de aire fresco para la industria. Sería la primera película musical hasta la fecha cuya trama principal se basa en la tragedia romántica y en temas sociales controversiales.

La tragedia de *Romeo y Julieta* hecha musical

La influencia de Shakespeare en el musical radica no solo en la recepción de sus comedias románticas y sus romances respectivamente, sino también en la tragedia romántica, *Romeo y Julieta*, que, a través del ejemplo de *West Side Story*, crea otro subgénero, ‘la tragedia musical’ (R. S. White, 2016).

Romeo y Julieta es una obra universal que tiene la capacidad de ser adaptada a cualquier medio, en cualquier época y a cualquier cultura. Los creadores de *West Side Story* tuvieron la idea de seguir la tragedia romántica dos jóvenes pero introduciendo en el relato un cambio significativo: no son dos familias enemistadas lo que lleva a la tragedia, sino dos pandillas de adolescentes luchando por un territorio casi inexistente.

A muchos académicos les sorprende el hecho de que, aun siendo una de las adaptaciones más famosas, no contenga ni una sola palabra de la obra original.

Esta versión confía en la narrativa de Shakespeare pero no en su lenguaje, como si ese lenguaje falsificara el énfasis en el realismo social (R. S. White, 2016).

A continuación, comentaremos algunos aspectos en relación con la similitud entre ambas obras.

La obra de Shakespeare comienza con los Montesco y los Capuleto, las dos familias enfrentadas, teniendo un desencuentro a punta de espada, habitual entre ellos. Al igual, en *West Side Story*, en el prólogo tiene lugar un encuentro violento entre los Jets y los Sharks donde se pelean y son separados por la policía, también habitual entre ellos que tengan lugar estos enfrentamientos.

Al igual que en *Romeo y Julieta*, el mejor amigo de Tony, Riff (una mezcla de Mercucio y Benvolio), le convence para ir al baile en el que, Riff afirma a Tony, puede encontrar

lo que está buscando. Y, sin embargo, al igual que Romeo, que tiene un presentimiento de que algo malo va a pasar esa noche, en Tony, también se observa un mal presagio sobre esa noche, aunque no de forma tan directa.

Romeo y Julieta (1597)

- Romeo: “Temo que demasiado temprano. Mi alma presiente que algún suceso, pendiente aún del sino, va a inaugurar en esta fiesta nocturna su curso terrible y a concluir, por el golpe traidor de una muerte prematura, el plazo de esta vida odiosa que se encierra en mi pecho. El que gobierna, empero, mi destino, que arrumbe mi bajel.”

West Side Story (1961)

- Riff: “De la cuna a la tumba!”
- Tony: “De la cuna a la tumba. Y sé que me arrepentiré.”

Además, en las dos obras se lleva a cabo de la misma manera el acontecimiento más importante de ambas: el encuentro de los protagonistas. En *Romeo y Julieta*, hay una fiesta en la casa de los Capuleto y en un momento de intimidad en la habitación contigua al salón principal, Romeo intercambia las primeras palabras con Julieta y comienza su intensa pero corta historia de amor.

En *West Side Story* ocurre de la misma manera; los Jets y los Sharks están en el baile del gimnasio, María va con los Sharks y Tony es amigo de los Jets. En un momento del baile cruzan miradas desde lados opuestos del gimnasio y se acercan para interactuar, comenzando también su breve romance en ese instante.

“Tonight, tonight won’t be just any night, tonight there will be no morning star.
Tonight, tonight, I’ll see my love tonight. And for us, stars will stop where they are”¹

Pero las estrellas no pararán; más bien, cruzarán y traicionarán los planes de estos jóvenes amantes—y “no habrá estrella de la mañana” para Tony, quien morirá antes del amanecer. Esta es precisamente la sensación que intensifica la tragedia, que hace a *West Side Story*

¹ Traducción letra canción “Tonight (Quintet)”: Esta noche, esta noche no será cualquier noche. Esta noche no habrá estrella de la mañana. Esta noche, esta noche, veré a mi amor esta noche. Y para nosotros, las estrellas se detendrán donde están.

una adaptación legítima de *Romeo y Julieta*, a pesar de la decisión de no conservar ni una sola palabra de la obra de Shakespeare (Courtney Lehmann, 2014).

El cambio más significativo entre ambas obras es ese trágico final. En *Romeo y Julieta* acaban muriendo los dos, deciden que no pueden vivir sus vidas el uno sin el otro y la muerte gana al amor. En *West Side Story* también ocurre esto, en cierto modo. Cuando Tony muere por el disparo de Chino, algo en María muere también, pero adopta un papel moralista y les hace ver a los miembros de las dos pandillas que han causado tres muertes por culpa del odio. Ella sobrevive, pero el amor no.

Creación de la obra original de Broadway: *West Side Story* (1957)

West Side Story fue una obra transgresora en el mundo del espectáculo. Su creación trajo consigo nuevos parámetros a seguir en el ámbito musical, tanto teatral como cinematográfico.

Esta innovadora forma de contar la tragedia romántica shakesperiana más famosa del mundo se llevó a cabo como teatro musical en Broadway. Fue el resultado de la genialidad puesta en común de cuatro jóvenes revolucionarios del mundo del espectáculo; Leonard Bernstein (compositor), Arthur Laurents (guionista), Jerome Robbins (coreógrafo y director) y Stephen Soundheim (letrista).

A pesar de haber sido estrenada el 26 de septiembre de 1957 en el Teatro Winter Garden de Nueva York, los primeros atisbos de la obra se remontan al año 1949.

En el diario de creación realizado por Leonard Bernstein, está registrada esa primera idea que Jerome Robbins le propuso acerca de hacer una versión moderna de *Romeo y Julieta* en la que, en vez de Montescos y Capuletos, los dos grupos enfrentados sean judíos y cristianos; que María sea una chica judía y Tony un joven cristiano. El título original de la obra era *East Side Story* y tenía lugar en Nueva York. Además, tenía la idea de contar una historia trágica a través del género comedia-musical de la época, en vez de algo operístico.

Aun estando emocionados con el proyecto, ambos creadores pusieron un punto y aparte en él hasta varios años después.

El 25 de agosto de 1955, Leonard Bernstein y Arthur Laurents tuvieron un encuentro y recuperaron la idea del “musical de Romeo”. La idea de un enfrentamiento entre religiones había quedado obsoleta en la sociedad y, durante los años 50, la inmigración puertorriqueña fue un tema importante en las grandes ciudades de América. Fue un artículo de un periódico de Los Ángeles lo que inspiró a Laurents y Bernstein para situar la historia entre pandillas rivales de puertorriqueños y neoyorkinos nativos. La violencia pandillera era una realidad aterradora en la época (Nigel Simeone, 2009) y pensaron que era una manera de dar voz a un problema social a través del teatro musical. Con esto, también cambió el título de la obra a *Gangway!*, antes de definitivamente quedar como *West Side Story*.

Robbins, Bernstein y Laurents comenzaron a dar forma a una idea que no sabían si iba a funcionar y, conforme cada uno iba desarrollando sus respectivas tareas, Bernstein se vio en un pequeño apuro; necesitaba a alguien que le ayudara a escribir las letras de las canciones. Es aquí, cuando Stephen Soundheim, un joven intentando hacerse un hueco en la industria, se une al equipo como letrista y ayudante musical de Leonard Bernstein.

West Side Story, fue una obra innovadora en muchos aspectos, pero sobre todo revolucionó la danza en el musical. Jerome Robbins, director y coreógrafo de la obra, utilizó unos métodos que antes no se habían visto en la industria. Sería la primera vez que se utilizaría el baile, la coreografía, como elemento que hace avanzar la trama y que añade información a la misma; no es pura estética o simplemente danza en un escenario lo que se ve en *West Side Story*, es un factor muy importante. En los primeros minutos, con el Prólogo, no escuchamos diálogo en siete minutos, sino que somos capaces de entender el conflicto que se va a llevar a cabo durante toda la obra a través de la coreografía creada por Robbins en la que ambas bandas marcarán el tono de la representación.

La prioridad del baile—especialmente como elemento que avanza la trama—no es una sorpresa, ya que fue Robbins quien concibió el proyecto entero en primer lugar. Pero su centralidad dramática también inspiró a la música, desde el Prólogo, hasta “Dance at the Gym” y pelea de la fuga de “Cool” en el primer acto; después, en el segundo acto, desde la secuencia de ballet, hasta la brutalidad de las burlas hacia Anita en la tienda de Doc y la procesión final (Nigel Simeone, 2009). Pero no se podría hablar de la coreografía sin banda sonora.

Leonard Bernstein, compositor de la obra, quería hacer algo único a través de la mezcla de varias técnicas y géneros para generar una composición que fuera atemporal y que tuviera elementos que hicieran fácil el reconocimiento de las canciones de la banda sonora cuando fueran escuchadas independientemente de la representación teatral.

Para una audiencia de Broadway, la música emerge como más vanguardista y disonante que gran parte de la música escrita hasta el momento para ese género. Es la existencia de esta mezcla de estilos lo que ha impactado en ambos campos y ha rellenado un vacío único dentro del otro, uniendo el ballet y el musical, la ópera y el musical, lo clásico y lo popular. Ciertamente, hay algo de verdad en esto, pero *West Side Story* fue la culminación que prevaleció las tradiciones antes que un trabajo pionero en nuevas tendencias (Elizabeth Anne Wells, 2012).

Además, Bernstein utilizó una técnica musical, el tritono. Se trata de un intervalo musical de tres tonos que se repiten en casi todas las canciones y da esa sensación de unión entre todas ellas. Pero la realidad es que el mismo Bernstein no fue consciente de lo que estaba haciendo hasta que, un día con Irwin Kostal, uno de los integrantes de la orquesta, comentó que “gran parte de la música de fondo está construida esas mismas notas. Lenny (Bernstein) nos explicó todo esto a nosotros y a él mismo. Dijo que nunca se había percatado de esas similitudes. Solo en retrospectiva se dio cuenta de cómo su cerebro estaba trabajando.”

El papel de la música como uno de los elementos que desarrollan la trama de la obra es evidente por la disonancia en el Prólogo y establecer las escenas callejeras con recursos puramente instrumentales le otorga oscuridad y brutalidad al mismo tiempo y enfatiza la primacía del baile en el escenario (Nigel Simeone, 2009).

Aunque el papel de Stephen Soundheim en el proyecto pueda parecer poco importante, sus letras dieron a las canciones compuestas por Bernstein la magia que necesitaba para contar la historia. Una de las razones por las que *West Side Story* es una adaptación de *Romeo y Julieta* pero no contiene ni una frase procedente de la obra original es debido a que ese tipo de lenguaje no era fiel a la realidad de los personajes. Soundheim pensaba que esas palabras Shakesperianas no podía incluirlas en diálogos o canciones que iban a salir de unos jóvenes que, según él, no vivían en el sitio adecuado ni poseían la educación adecuada para conocer esas palabras tan “grandes”.

Para él, la canción “I Feel Pretty” es la peor canción que escribió para ese proyecto, ya que utilizó palabras como “witty”², “pity”³ o “charming”⁴ y él considera que María, una joven puertorriqueña recién llegada a los Estados Unidos no es capaz de cantar esas palabras y de tenerlas dentro de su lenguaje habitual.

Al ser una obra que da mucha importancia a los elementos que la componen para poder contar la historia de forma conjunta, los creadores pusieron como una condición conforme al proceso de casting: que los actores que fueran a representar a los personajes no fueran famosos, para que así el *star-system* no pudieran acaparar la imagen de la obra y el público pudiera centrarse plenamente en la historia que se estaba contando.

² Traducción al español de la palabra “witty”: ingeniosa/o.

³ Traducción al español de la palabra “pity”: tener lástima de.

⁴ Traducción al español de la palabra “charming”: maravillosa/o.

El proceso de producción de *West Side Story* fue arduo y causó mucha inestabilidad hasta pocos meses antes de su estreno oficial en Broadway. Cheryl Crawford, una de las principales productoras de la obra, a pocas semanas de comenzar los ensayos, se retiró del equipo de producción ya que veía lagunas económicas y en la viabilidad del éxito de la obra. Finalmente, su puesto fue adquirido por Robert Griffith y Harold Price.

La noche del estreno, salieron a escenario Carol Lawrence (María), Larry Kert (Tony), Chita Rivera (Anita), Mickey Calin (Riff) y Ken Le Roy (Bernardo) para interpretar a los personajes principales de la obra que llegaría a estar en los escenarios de Broadway hasta el 27 de junio de 1959, dos años después de su estreno. La obra acabaría viajando por muchos países del mundo siendo adaptada en teatros de Londres, Barcelona y Melbourne, entre otros. En Broadway llegó a las 732 representaciones el 26 de abril de 2023.

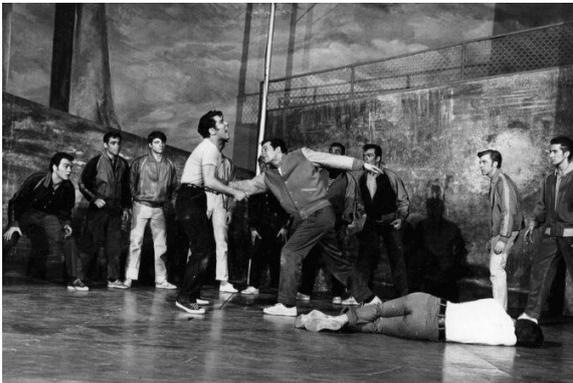


Fig. 1 | Imagen de la primera producción de Broadway de *West Side Story* en 1957.

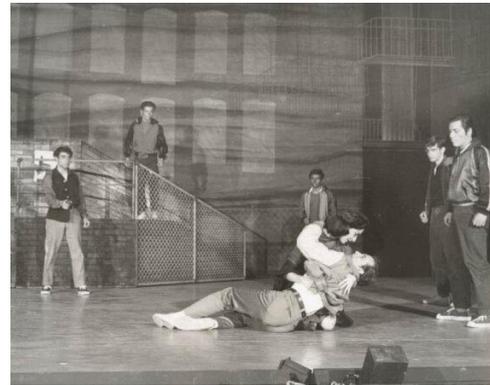


Fig. 2 | Imagen de la primera producción de Broadway de *West Side Story* en 1957.

El recibimiento de la crítica y el público fue ambiguo el primer año; para el público habitual de Broadway fue extraño, ya que, no sabían exactamente qué habían ido a ver; algunos no esperaban que terminara la función y se levantaban de su asiento en mitad del acto. Aun así, consiguió beneficios monetarios, pero no fue un triunfo absoluto.

Sin embargo, el fenómeno empezó a surgir cuando la película se estrenó, la obra se convirtió en un fenómeno de masas de una manera inesperada y generó mucho dinero para inversores y productores de esta.

Fig. 1: Imagen cogida del artículo “Celebrate 65 Years of West Side Story With a Look Back at the Original Production From Rehearsals to Backstage to Showtime” en Playbill.

Fig. 2: Imagen cogida del artículo “Celebrate 65 Years of West Side Story With a Look Back at the Original Production From Rehearsals to Backstage to Showtime” en Playbill.

Estructura de la obra y diferencias con la película de 1961

La representación de la obra que los espectadores presenciaron durante esos dos años en los teatros de Broadway, sería finalmente la que se cogería de referencia para crear la adaptación al cine. Sin embargo, lo que se llevó a la gran pantalla no fue una copia exacta; es más, la propia obra original sufrió cambios en la estructura de la obra.

El orden de los números musicales era el siguiente:

Primer acto

1. Prólogo (Instrumental)
2. Jet Song (Riff y los Jets)
3. Something's Coming (Tony)
4. Dance at the gym (Instrumental)
5. María (Tony)
6. Tonight (Balcony scene) (María y Tony)
7. América (Anita y las chicas Shark)
8. Cool (Riff y los Jets)
9. One Hand, One Heart (María y Tony)
10. Tonight (Quintet) (María, Tony, Anita, Riff, Bernardo, Sharks y Jets)
11. The Rumble (Instrumental)

Segundo acto

12. I Feel Pretty (María)
13. Somewhere (Secuencia de ballet)
14. Gee, Officer Krupke (Jets)
15. A Boy Like That / I Have a Love (Anita y María)
16. Final

Sin embargo, en el periodo creativo de la obra, se compusieron y escribieron otros números y canciones que, o acabaron siendo intercambiados o directamente se desecharon para este proyecto y fueron recuperadas para su inclusión en otros musicales de la época.

“Mix!” fue una de esas canciones que no acabaron introduciéndose en la obra; esta canción fue reemplazada por “Rumble” la canción instrumental que tiene lugar mientras ambas pandillas pelean y Bernstein, trasladó esa canción al contexto de otro de sus musicales *Chichester Psalms* (1965).

“This turf is ours!” es otra de las canciones que fueron desechadas. En palabras de Soundheim, la letra de esta canción era demasiado dura y violenta, por lo que el público no iba a disfrutar con ella. Al final, se usó su esencia y mensaje para crear una nueva canción de identidad de los Jets y se convirtió en la canción “Jet Song”.

Pero, sin lugar a duda, cuando más modificaciones sufrió la obra original fue con la idea de adaptarla a la gran pantalla, y me gustaría comentar los cambios más significativos.

Empezando por el significativo cambio del orden de algunas canciones; si en la obra original el orden era:

Prólogo – Jet Song – Something’s Coming – Dance at the Gym – María – Tonight (Balcony scene) – América – Cool – One Hand, One Heart – Tonight (Quintet) – The Rumble – I Feel Pretty – Somewhere – Gee, Officer Krupke – A Boy Like That / I Have a Love – Final.

En la película de 1961 pasaría a ser:

Prólogo – Jet Song – Something’s Coming – Dance at the Gym – María – América – Tonight (Balcony scene) – Gee, Officer Krupke – I Feel Pretty – One Hand, One Heart – Tonight (Quintet) – The Rumble – Somewhere – Cool – A Boy Like That / I Have a Love – Final.

Del proceso de convertir una obra teatral a película se ocupó el guionista Ernest Lehman y este fue su testimonio con relación a la escritura del guion:

“*West Side Story* no fue un guion de película sencillo de escribir. Encontré difícil remodelar un icónico musical teatral a una película. Me di cuenta de que algunos de los números de la obra parecían estar en el sitio equivocado para una película. Quería que la película fluyera con movimientos dramáticos crecientes, sin interludio que cortara la tensión. Esto significaba no intermedio cómico después de la pelea para no romper ese incremento en la sensación de una tragedia inevitable.”

Fundamentalmente, estos cambios se hicieron para mantener el elemento dramático que estructura la trama hasta el final. Y, a causa de esta nueva ordenación de los números musicales, se creó para la película un nuevo personaje: Ice.

Ice es la mano derecha de Riff dentro de los Jets y, cuando Riff muere, Ice se ve obligado a liderar de la mejor manera posible el descontrol que eso causa en los Jets. Donde mejor

vemos esto es en la canción “Cool”, cuando todos los Jets están rabiosos y asustados y Ice les ayuda a expresar esos sentimientos a través del baile.

Otro cambio significativo se da en la canción “América”. En la obra original de Broadway, la canción es interpretada únicamente por Anita y las chicas Sharks. Sin embargo, en la película, los creadores lo cambiaron a “mujeres contra hombres” para hacer una especie de disputa entre géneros y burlar el criterio de las mujeres Sharks.

En cuanto a la elección del reparto, muchos de los integrantes de los Jets y los Sharks lo fueron también en la obra original. Sin embargo, los papeles protagonistas fueron adquiridos por diferentes actores. Con esto, obviaron la elección de sus creadores de evitar el efecto *star-system* para que el espectador se centre únicamente en la trama y utilizaron la técnica para atraer al público con actores de renombre como Natalie Wood (María) y Richard Beymer (Tony).

Y, el último cambio significativo en la película, tuvo que ver con el Código Hays, aún vigente en 1961. A causa de este código de producción, el guion tuvo algunas restricciones en el lenguaje, como expresiones “inapropiadas”; también en cuanto a la sexualidad de los personajes y, sobre todo, en el personaje de Anybodys, que lo tratan como una mujer “*tomboy*” aunque, hoy en día, se considera como el primer personaje trans en la historia del cine.

En definitiva, la creación de la película supuso un cambio en la industria del cine musical tal y como se conocía, pero no podría haber sido así sin la obra original. Es innegable que gracias a la película, esta historia es la que es y tuvo el reconocimiento mundial que hoy en día sigue vigente. Y, principalmente, incentivó a creadores de los años 60 y posteriores a crear películas musicales cuyo propósito no era animar y divertir al espectador sino, mostrarle cuestiones sociales que junto al mundo del espectáculo pueden servir también como enseñanza y plataforma para dar visibilidad.

Comparación narrativa entre *West Side Story* (1961) y *West Side Story* (2021)

El mundo de Broadway es, usualmente, un ámbito al que la industria cinematográfica suele recurrir frecuentemente para adaptar obras originales a la gran pantalla.

West Side Story es una de esas obras que dio el salto desde los escenarios del teatro a las cámaras de vídeo. Aun así, estamos ante un caso peculiar en el cual la obra no ha sido adaptada una vez, sino dos.

La primera película de *West Side Story* se estrenó en el año 1961 y fue dirigida por Robert Wise y Jerome Robbins, también director y coreógrafo de la obra original de Broadway. Esta película siguió el canon del momento socio-cultural en el que se encontraba la ciudad de Nueva York en el momento y no hubo un cambio mayor de la sociedad dentro de la propia película.

Sin embargo, la segunda adaptación de la obra se realizó hace relativamente poco tiempo. En 2021, *West Side Story* volvió a las salas de cine, esta vez de la mano de Steven Spielberg como director de la película. Esta adaptación o reinención, como lo llama Spielberg en el documental *Something's Coming* (Disney+, 2021), de la obra, no podía llevarse de la misma manera que en 1961, ya que, la época histórico-cultural en la que se encontraba hace sesenta años, no es la misma que en la actualidad. Además, la sociedad en la que nos encontramos también ha evolucionado en este tiempo, por lo que, el discurso tenía que ser tratado de una manera más cuidadosa, pero sin dejar de lado la pura esencia de la obra.

El público que fue a ver la película de 1961 no es el público que fue a ver la de 2021, por lo que, aun siendo una película basada en la década de los 50, una está creada y tratada para un público que realmente vivió esos hechos y la otra está tratada desde una distancia nueva para plasmar lo que ocurrió y enseñarlo a las nuevas generaciones.

Además, existen ciertos elementos para tener en cuenta, como los temas de representación social, tanto de género como migratorios; las mejoras en la tecnología; el presupuesto invertido; entre otros. Estos son factores que también influyen a la hora de crear una película y deben de ser notables para poder diferenciar y comparar dos películas con el mismo subtexto pero hecho en épocas diferentes.

Hemos hecho un análisis narrativo de la estructura, la enunciación, el tiempo, el espacio y los personajes de las dos películas para entender mejor la estructura narrativa de ambas.

Análisis narrativo de las películas

West Side Story (1961)	West Side Story (2021)
<p><u>Estructura</u></p> <ul style="list-style-type: none"> · La tipología de modelo de mundo que sigue esta película es ficcional inverosímil. · Contiene dos diégesis; la diégesis principal que transcurre en la ciudad de Nueva York, donde se relacionan todos los personajes y transcurren las acciones. La segunda diégesis es la creada por María y Tony cuando están juntos, ese mundo irreal o plano de la fantasía al que ascienden los protagonistas para crear un vínculo único y en el que se expresan mediante números musicales. · El tipo de narración que sigue la película es la narración débil. · El tipo de escritura que sigue la película es la escritura clásica. · En cuanto a la composición diegética, la estructura narrativa que se sigue es la estructura tradicional. · En cuanto a la composición temporal, la ordenación temporal del relato es lineal vectorial. 	<p><u>Estructura</u></p> <ul style="list-style-type: none"> · La tipología de modelo de mundo que sigue esta película es ficcional inverosímil. · Contiene una diégesis, la diégesis principal que transcurre en la ciudad de Nueva York, donde se relacionan todos los personajes y transcurren las acciones. · El tipo de narración que sigue la película es la narración débil. · El tipo de escritura que sigue la película es la escritura clásica. · En cuanto a la composición diegética, la estructura narrativa que se sigue es la estructura tradicional. · En cuanto a la composición temporal, la ordenación temporal del relato es lineal vectorial.
<p><u>Enunciación</u></p> <ul style="list-style-type: none"> · En este relato no existe la figura del narrador, sino que hay <i>showing</i>. · Dentro de las figuras vicarias encontramos a la productora <i>Metro-Goldwyn-Mayer</i> como sujeto institucional, a Robert Wise y 	<p><u>Enunciación</u></p> <ul style="list-style-type: none"> · En este relato no existe la figura del narrador, sino que hay <i>showing</i>. · Dentro de las figuras vicarias encontramos a la productora 20th Century Studios como sujeto institucional, a Steven Spielberg

<p>Jerome Robbins como sujeto de la enunciación y a María, Tony, Bernardo, Riff y Anita como sujetos del enunciado.</p> <ul style="list-style-type: none"> · El tipo de focalización que se observa es la focalización interna variable. 	<p>como sujeto de la enunciación y a María, Tony, Bernardo, Riff, Anita y Valentina como sujetos del enunciado.</p> <ul style="list-style-type: none"> · El tipo de focalización que se observa es la focalización interna variable.
<p><u>Tiempo</u></p> <ul style="list-style-type: none"> · Según el orden, el relato es lineal vectorial y progresivo. Hay presencia de anacronías en forma de pequeñas elipsis temporales a lo largo de la película. · En cuanto a la duración, el tiempo diegético es de 2 horas y 31 minutos y el tiempo representado es de 1 día y medio, por lo que, hay una discordancia entre ambos, siendo el tiempo narrativo utilizado el sumario. · La frecuencia temporal sería tiempo singulativo. 	<p><u>Tiempo</u></p> <ul style="list-style-type: none"> · Según el orden, el relato es lineal vectorial y progresivo. Hay presencia de anacronías en forma de pequeñas elipsis temporales a lo largo de la película. · En cuanto a la duración, el tiempo diegético es de 2 horas y 36 minutos y el tiempo representado es de 1 día y medio, por lo que, hay una discordancia entre ambos, siendo el tiempo narrativo utilizado el sumario. · La frecuencia temporal sería tiempo singulativo.
<p><u>Espacio</u></p> <ul style="list-style-type: none"> · Los ejes de estudio del espacio fílmico que se dan en la película son el espacio estático y el orgánico. 	<p><u>Espacio</u></p> <ul style="list-style-type: none"> · Los ejes de estudio del espacio fílmico que se dan en la película son el espacio estático, el dinámico y el orgánico.
<p><u>Personajes</u></p> <p>María: como persona, es una chica joven, de complexión delgada, con pelo oscuro, puertorriqueña, trabajadora y soñadora. Como rol, es una chica inocente y dulce que se ha enamorado de “la persona equivocada”. Y, como actante, actúa como sujeto; desea estar con Tony y que a nadie le moleste.</p> <p>Tony: como persona, es un chico joven, de complexión delgada, con pelo oscuro,</p>	<p><u>Personajes</u></p> <p>María: como persona, es una chica joven, de complexión delgada, con pelo oscuro, puertorriqueña, trabajadora y soñadora. Como rol, es una chica inocente y dulce que se ha enamorado de “la persona equivocada”. Y, como actante, actúa como sujeto; desea estar con Tony y que a nadie le moleste.</p> <p>Tony: como persona, es un chico joven, de complexión delgada, con pelo oscuro,</p>

<p>blanco, estadounidense, trabajador y soñador. Como rol, es un chico que intenta madurar y que se enamora de “la persona equivocada”. Y, como actante, actúa como sujeto; desea estar con María.</p> <p>Riff: como persona, es un chico joven, de complexión delgada, con pelo rubio, blanco, estadounidense, es el líder de los Jets y está marginado socialmente. Como rol, es un chico sin familia, solo tiene a sus amigos y haría cualquier cosa por ellos y por mantener su territorio. Y, como actante, actúa como ayudante de Tony y como oponente de Bernardo. Tony es su mejor amigo y quiere ganar a los Sharks para mantener su territorio.</p> <p>Bernardo: como persona, es un chico joven, de complexión delgada, con pelo oscuro, puertorriqueño, es el líder de los Sharks, es el hermano de María y es atacado con comentarios racistas. Como rol, es un chico sobreprotector que quiere vivir en tranquilidad y para conseguirlo se enfrenta a los Jets. Y, como actante, actúa como oponente de Riff y Tony; no quiere que Tony esté con su hermana y tampoco quiere que Riff y los Jets continúen atacándoles.</p> <p>Anita: como persona, es una chica joven, de complexión delgada, con pelo oscuro, puertorriqueña, es muy trabajadora, intenta ser optimista, es novia de Bernardo y confidente de María. Como rol, quiere forjarse un futuro mejor en los Estados</p>	<p>blanco, estadounidense y estuvo en prisión por una pelea. Como rol, es un chico que intenta ser mejor persona y que se enamora de “la persona equivocada”. Y, como actante, actúa como sujeto; desea estar con María.</p> <p>Riff: como persona, es un chico joven, de complexión delgada, con pelo rubio, blanco, estadounidense, es el líder de los Jets y está marginado socialmente. Como rol, es un chico sin familia, solo tiene a sus amigos y haría cualquier cosa por ellos y por mantener su territorio. Y, como actante, actúa como oponente de Bernardo. Quiere ganar a los Sharks para mantener su territorio.</p> <p>Bernardo: como persona, es un chico joven, de complexión delgada, con pelo oscuro, puertorriqueño, es el líder de los Sharks, es boxeador, es el hermano de María y es atacado con comentarios racistas. Como rol, es un chico sobreprotector que quiere vivir en tranquilidad y para conseguirlo se enfrenta a los Jets. Y, como actante, actúa como oponente de Riff y Tony; no quiere que Tony esté con su hermana y tampoco quiere que Riff y los Jets continúen atacándoles.</p> <p>Anita: como persona, es una chica joven, de complexión delgada, con pelo oscuro, puertorriqueña, es muy trabajadora, intenta ser optimista, es novia de Bernardo y confidente de María. Como rol, quiere</p>
--	--

<p>Unidos y ser feliz. Y, como actante, es ayudante de María; la apoya con su relación con Tony, a diferencia del resto.</p>	<p>forjarse un futuro mejor en los Estados Unidos y ser feliz. Y, como actante, es ayudante de María; la apoya con su relación con Tony, a diferencia del resto.</p> <p>Valentina: como persona es una mujer mayor, de complexión delgada, pelo encanecido, puertorriqueña, viuda del dueño de la tienda de la que ahora se hace cargo ella. Como rol, es una mujer que intenta ayudar a Tony dándole una segunda oportunidad en la sociedad, dándole trabajo y cobijo. Y, como actante, es ayudante de Tony.</p>
--	--

El siguiente paso en esta investigación será comparar narrativamente diferentes factores que componen ambas películas y que los usan de manera notable para el desarrollo de del relato.

Teatralidad vs cinematografía

Es un hecho irrefutable que uno de los principales referentes del cine en su creación fue el teatro y, conforme fue avanzando en sus años tempranos, empezó a diferenciarse dado que este comenzó a crear su propio lenguaje. Sin embargo, el afianzamiento del cine como arte específico y dotado de un lenguaje propio no implica, una ruptura total con el arte escénico (José Antonio Pérez, 2004).

Además, esta relación se estrecha aún más cuando nos referimos a las películas del estudio ya que, ambas son adaptaciones de una obra de teatro musical. La naturaleza del teatro es la de desaparecer sin dejar más rastro que el recuerdo de la experiencia (Linda Seger, 1992), mientras que el cine busca transmitir un discurso que permanezca.

La principal característica en la que difieren teatro y cine, según Carmen Pérez (2010), es la ambición del cine de generar sensación de “realismo”, en contraposición a la artificiosidad del teatro. Esto puede estar ligado al hecho de que el elemento más importante del cine es la imagen, con la que se lleva a cabo la acción, mientras que en teatro, la palabra es la encargada de transmitir.

El teatro no necesita el realismo del cine. De hecho, el realismo puede interrumpir la acción y destruir su magia (Linda Seger, 1992). Sobre todo, si hablamos del género musical, en el que el concepto de magia y ensueño está adherido a su estructura principal.

Esto puede ser contraproducente a la hora de hacer la adaptación a la gran pantalla, ya que, ningún modelo de mundo similar al nuestro estaría habitado por personas innatas que canten y bailen, sin razón aparente, en cualquier momento de sus vidas. Por lo que, al crear específicamente un sentido fílmico de la realidad, las películas que adaptan musicales, a menudo imposibilitan la función central de sus canciones que, en lugar de establecer lo “real”, aparecen como intrusiones artificiales en la realidad establecida de acuerdo con las convenciones cinematográficas más básicas (Raymond Knapp, 2019).

Estos conceptos de realidad fílmica se desafían cada vez que se crea un nuevo musical y, aunque en las reglas establecidas en este mundo sean lícitas, en ocasiones, la respuesta del público es confusa con respecto a esa decisión.

West Side Story pertenece a esta categoría de musicales en las que la realidad se desdibuja por la inclusión del baile y las canciones en la película de una forma canónica. Sin embargo, se quiso conservar el factor de “realidad” de una manera que tan solo se había

hecho con una película previa a esta, *Un día en Nueva York* (1949); tanto Robert Wise como Jerome Robbins, tenían un pensamiento compartido sobre como esta película había que sacarla a las calles de Nueva York. No había cabida en crear otro *backstage* musical ya que, quitaría gran parte de la propia esencia de la narrativa del relato; dos pandillas callejeras luchando por un trozo de territorio neoyorquino en proceso de demolición. Es más, la propia producción de la película hizo que se retrasaran los tiempos de demolición de la zona oeste de Nueva York, ya que, utilizaron las propias calles y edificios derrumbados como escenografía de la película, dándole así un grado mayor de realidad.

Esto, en la versión teatral pasa más desapercibido, ya que, un decorado de escenografía no tiene el poder comunicativo que tiene el escenario real que se está representando en el relato. Ese devolver la historia de *West Side Story* a las localizaciones que la habían inspirado no solo confiere un carácter orgánico a la labor de puesta en escena, sino que vincula la historia a la realidad social del momento poniendo a sus protagonistas a interactuar en escenarios naturales (Jaime Iglesias, 2021).

Sin embargo, aun siendo una adaptación cinematográfica, tiene intrínsecos algunos elementos propios del teatro musical y le cuesta separarse de ellos al completo.

En el teatro, es más fácil dar una justificación a las acciones de los personajes y, sobre todo, en el teatro musical, es muy habitual la creación de momentos “exclusivos” de algunos personajes mientras que el resto de los actores y bailarines, que no son importantes para esa escena, están en un segundo plano como si fueran una parte más de la escenografía. Suelen utilizarse técnicas de iluminación y “efectos” de *slow-motion* para que el espectador centre la atención en los personajes que han tomado la acción de la escena.

En la película de 1961, esta característica teatral se da muy claramente en la escena del baile del gimnasio, en el punto de giro: cuando María y Tony se miran por primera vez. Mientras el resto de los personajes siguen bailando, estos pasan a un segundo plano, la iluminación cambia y caen unas misteriosas luciérnagas de colores para crear una situación mágica mientras prestamos atención a ese primer baile y conversación entre los dos protagonistas.



Fig. 3 | María y Tony bailando el Cha-Cha (1961).

Sin embargo, esta técnica demuestra que desligarse del teatro ha sido imposible, ya que, no han trasladado las mismas técnicas y las han adaptado a la visión de la cámara, pero causando el mismo efecto que si fuera una representación en un escenario.

Es, tal vez, la primera escena verdaderamente significativa de la abstracción progresiva que hace que los espectadores veamos asombrados cómo una película que comenzaba con planos que podemos llamar “realistas” nos va transportando progresivamente hacia el terreno de lo teatral (Alejandro Melero, 2021).

La codirección entre Wise y Robbins fue acertada ya que, uno procede del mundo cinematográfico y el otro del teatral, por lo que la búsqueda de equilibrio entre ambas en este modelo de mundo creado para la película no habría sido posible sin esta dualidad. Sin embargo, cuando Robbins fue despedido de la producción, quedaba por rodar esta gran escena, el baile en el gimnasio, la cual, en sus propias palabras “el principal problema de la película es dar forma a la secuencia del gimnasio”. Sabía que era la más teatral, la más larga y la que condensaba el punto de giro clave en la narración. Hacer de la necesidad una virtud y usar lo teatral en beneficio de una puesta en escena abstracta, orgullosa de su ausencia de realismo (Alejandro Melero, 2021) fue una técnica arriesgada que funcionó. Pero, en términos narrativos, hizo falta la creación de una diégesis completamente nueva para poder dar explicación a esa escena clave en la narrativa del relato.

Esta presencia del lenguaje teatral en la película se repite en varios números musicales; en “María”, entramos de nuevo en una secuencia mágica en la que Tony se teletransporta del gimnasio al exterior con una transición de una localización a otra. Esto en teatro se da a entender que ocurre porque se ha cambiado la localización a través del decorado en la que está ocurriendo la acción, sin embargo, en la película ocurre sin explicaciones,

Fig. 3: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

reinventando las normas de la cinematografía y utilizando técnicas que pueden desafiar al modelo narrativo de la propia película.

Y, por último, en la canción “Jet Song”, Riff y los Jets representan esta canción de dos maneras que avanzan progresivamente; Riff comienza la canción como un discurso de ánimo hacia los Jets, sin embargo, conforme la canción avanza, va tomando un rumbo distinto al inicial. Una vez ha conseguido dar la confianza necesaria a sus amigos, muestran una actitud de superioridad, con mucha seguridad en ellos mismos y capaces de cualquier cosa, y quieren enseñárselo al mundo, por lo que la cantan como si se estuvieran dirigiendo a alguien en específico, una especie de espectador ficticio que hay delante de ellos, como en teatro, que los actores se expresan siempre hacia el público.



Fig. 4 | Riff animando a los Jets en la canción “Jet Song” (1961).



Fig. 5 | Los Jets cantando “Jet Song” (1961).

Cada pelea entre Jets y Sharks se convierte en un baile agresivo en el que, a través de la coreografía, los personajes interactúan entre ellos con su expresión corporal, sin presencia de palabras ni de actos físicos como puñetazos o patadas. La manera en la que se contaba la historia estaba ligada al movimiento e iba mucho más allá de la estética. Las propias coreografías se convertían en narración (Fran Arráez, 2021).

Esto, aparte de haber sido un elemento rompedor dentro de la elaboración de musicales posteriores a este, también influye en esta incapacidad de desligarse del lenguaje teatral al hacer la adaptación cinematográfica.

Cuando se anunció que Steven Spielberg iba a hacer una nueva versión de *West Side Story*, nadie podía tener ninguna duda sobre que sería una película completamente cinematográfica y en la que veríamos una técnica remarcable, dada la experiencia del director en el mundo audiovisual.

Fig. 4: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Fig. 5: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Sin embargo, sería la primera vez que Spielberg realizaría un musical, aunque no la primera vez que dirigiría un número musical, como podemos observar en su película *Indiana Jones y el templo maldito* (1984), con coreografías al puro estilo de Buskey Berkeley.

Esta vinculación con el mundo del cine junto a su inexperiencia en el ámbito teatral convierte a Spielberg en el candidato idóneo para realizar esta película sesenta años después de la primera. David Saint, responsable del patrimonio cultural de Arthur Laurents, escritor del libreto de la obra original, tenía una petición de Laurents:

“Quiero que me prometas que si alguien hace otra película de *West Side Story*, lucharás para asegurarte de que no la haga una persona del mundo del teatro. El teatro es diferente al cine. Quiero a un genio cinematográfico para que la haga. Y quiero un escritor que respete lo que escribí pero también la esencia de lo que escribí.”¹

Y sus deseos se cumplieron cuando Steven Spielberg, director de la película, y Tony Kushner, escritor del guion, se aliaron para trasladar las intenciones comunicativas de Laurents en forma de una reinventada *West Side Story*.

En este sentido, la versión de 2021 es mucho más realista; los personajes están representados por un reparto puertorriqueño o descendente de puertorriqueños, los vestuarios están más adecuados al estatus social de los mismos, las localizaciones representan Nueva York sin adornos, con la crudeza que se podía ver en la zona oeste en la década de los cincuenta, las peleas están representadas con peleas, no con bailes o peleas teatralizadas; aunque los personajes de este mundo llevan intrínseco en su modo de ser expresarse a través de las canciones y el baile en determinadas situaciones, es canónico en todo momento, por lo que, estamos hablando de la presencia de una sola diégesis en el relato.

Estas son algunas de las diferencias a gran escala que contemplamos entre la película de 2021 con la de 1961, sin embargo, a nivel de teatralidad y cinematografía, en la película del 2021, podemos observar un lenguaje cinematográfico más claro y expresivo, eliminando casi por completo, esa teatralidad que sí está presente en la anterior.

¹ Cita textual de la entrevista a David Saint en el libro “The making of the Steven Spielberg *West Side Story*” de Laurent Bouzereau (2021).

Aun así, hay un elemento que está adherido a la raíz de la obra y que, en consecuencia, se relaciona con tipos de expresión vigentes en el teatro: el baile.

Aunque se explorarán más a fondo las características del baile como elemento cargado de poder narrativo en un punto posteriormente, es necesario comentar en este que, en el género cinematográfico musical, el baile es un elemento crucial que, aunque pueda introducirse de diferentes maneras, siempre va a estar presente. Esto desafía en parte el lenguaje cinematográfico “clásico”, pero debemos tener en cuenta que este género nació, principalmente, del teatro musical y que gran parte de las películas que existen son adaptaciones de obras.

El teatro no necesita ser realista (Linda Seger, 1992), pero el cine sí. La justificación del cine musical para incluir estos elementos “irreales” vuelve a traer la cuestión controversial sobre los límites del género y qué es considerado musical, pero Spielberg se lleva este aspecto a su terreno cinematográfico y decide crear una ambiciosa versión en la que se mezclan coreografías complejas con unas técnicas y tipología de planos nada propias del género.

Además, el pensamiento principal de Spielberg en cuanto a la adaptación se basaba en el papel tan importante que juega la propia ciudad para poder contar la historia. Aunque eso ya lo tuvo en cuenta Robert Wise sesenta años antes, Steven Spielberg tiene un pensamiento sobre lo que pensaba de la adaptación y cómo quería plasmarlo él:

“Cada producción de *West Side Story* es, por supuesto, teatral. Es teatro. E, incluso la película de Robert Wise, la cual adoro, es un híbrido entre el teatro y el cine. El objetivo de nuestra re-imaginación de *West Side Story* era que necesitaba ser auténtica, necesitaba ser realista. Tenía que sentirse como si esas fueran las calles reales en las que estaban ocurriendo esas historias y esa tragedia.”²

Sobre la cinematografía de la película, creo que es conveniente mencionar el comienzo de la secuencia del baile en el gimnasio; Spielberg decide presentar la situación de enfrentamiento en el gimnasio entre ambas bandas con un plano-secuencia que nos traslada desde la entrada de los Sharks por el pasillo hasta el gimnasio en el que se encuentran los Jets dominando mientras bailan con sus parejas.

² Cita textual de la entrevista a Steven Spielberg en el documental de Disney+ “The stories of *West Side Story*” (2021).

El plano-secuencia supone, de hecho, una reformulación sofisticada de los sistemas de representación anteriores a la constitución del sistema narrativo clásico, al descomponerse el proscenio teatral, con el añadido nada despreciable de la potencial movilidad de la cámara (Carmona, 2002).

La inclusión de este plano-secuencia al comienzo de la escena en la que va a tener lugar el punto de giro clave en la narrativa de la película determina el tono que, previamente se había establecido en el prólogo y que va a continuar marcando la dinámica del relato.

Y, analizando el plano-secuencia con más detalle: comienza con los Sharks entrando por el pasillo hasta que abren la puerta del gimnasio y ahí se ve como los Jets ya están ahí en el centro de la pista bailando felizmente, hasta que se percatan de la presencia de los puertorriqueños y la tensión empieza a crecer, finalmente, vemos como la cámara vuelve a los puertorriqueños, ya dentro del gimnasio, atentos en todo momento a los Jets y, lo último que vemos en este plano-secuencia es a Krupke, el oficial de policía, revisando la bebida de una puertorriqueña.

En ese momento termina el plano, pero, en un minuto y tres segundos y, conforme la cámara va pasando por cada uno de los personajes, podemos distinguir lo siguiente:

Comienza con lo Sharks entrando después de los Jets, analogía de que los puertorriqueños han llegado a Estados Unidos mientras que los Jets estaban ahí de antes, igual que en el baile en el gimnasio. Cuando los Jets ven que llegan los Sharks, se ponen tensos, no quieren que les roben su territorio (el gimnasio en este caso, pero haciendo referencia al barrio en el que viven). Volvemos a los Sharks, ya dentro del gimnasio (ya siendo ciudadanos de Estados Unidos) topándose con la policía que va detrás de ellos sin motivo aparente y siendo incompetentes con los problemas que hay en el barrio, igual que siempre que hay pelea entre ambas bandas en la calle, llegan tarde y no son capaces de controlarlos.



Fig. 6 | Sharks entrando al gimnasio (2021).



Fig. 7 | Jets bailando (2021).

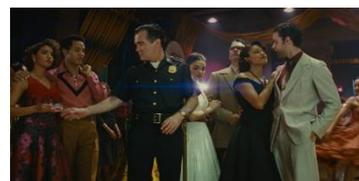


Fig. 12 | Sharks con el sargento Krupke (2021).

Fig. 6: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

Fig. 7: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney +.

Fig. 8: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney +.

La presencia de esta técnica cinematográfica en los primeros treinta minutos de la película, marca radicalmente la forma de contar esta historia, dejando claro al espectador que la cinematografía es un factor esencial en la intención comunicativa.

Un elemento remarcable que Robert Wise ha realizado en sus dos producciones cinematográficas musicales, ha sido la utilización de planos aéreos como planos de presentación de la película y, también como planos para despedir la película. Tanto en *West Side Story* (1961) como en *Sonrisas y Lágrimas* (1965), Wise utiliza esta técnica para mostrar un factor que da unidad al relato que toma lugar.

Además, en *West Side Story*, ese primer plano aéreo, nos muestra un skyline de la ciudad de Nueva York y su progreso industrial y, directamente nos lleva hacia un barrio ruinoso lleno de peleas de bandas, incompetencia policial y convivencia fallida de la sociedad; es una analogía a cómo para conseguir esa estética con rascacielos y de una vida con mayor poder adquisitivo, hay que destrozarse barrios y echar a familias y vecinos de sus casas.

Música y baile como expresión narrativa

Desde el principio, nos estamos refiriendo a una obra que proviene del género musical, por lo que, tanto la música, las letras de las canciones y las coreografías van a ser elementos de gran importancia para el desarrollo del relato.

Existen musicales *through-composed*³, los cuales están creados de principio a fin con canciones, es decir, las canciones junto con las letras y coreografías, desempeñan la función de expresar la acción, los diálogos, las interacciones entre personajes, todo.

Algunos de los musicales de este tipo, que se encuentran en Broadway, son *Miss Saigon* (1989) o *Hadestown* (2006) y, es mucho más común que en cine, que, aunque existen películas como *Los Miserables* (2012) o *Cats* (2019), no son tan frecuentes como en teatro musical.

A finales de los años cincuenta, los musicales que existían tenían como función principal entretener de una manera divertida al espectador, por lo que, esta clasificación dentro del propio género musical no surgió hasta varias décadas después, ya que, está estrechamente

³ Traducción de la expresión *through-composed*: la música compuesta es una pieza musical continua, no seccional y no repetitiva.

ligada con los musicales dramáticos.

West Side Story, aunque podría pertenecer a esta clasificación, dada la gran carga social entremezclada con la trama de tragedia romántica, no era el objetivo principal de su creación. Sin embargo, sí que fue una obra transgresora en términos de musicalidad y coreografía, ya que, crearon algo nunca se había visto en otras películas del género.

En el modelo de mundo que se creó con esta obra, venía intrínseca la habilidad de cantar y bailar; es algo natural que los personajes utilizan para expresarse aunque, esto no ocurre en todos los musicales, tan solo en los que integran en la trama de manera natural los números musicales, como es el caso de esta obra.

Los musicales mantienen códigos genéricos como las canciones para darle un significado narrativo a la historia, el baile como instrumento de acompañamiento y similitudes con las producciones de Broadway en cuanto a sus elecciones musicales y el contenido frívolo de sus historias con alto contenido de humor (Murillo, 2020).

Esa habilidad de integración casual vamos a separarla en los dos aspectos importantes del musical: la música; canciones y letras, y el baile.

“Intentamos contar una historia mediante la música, la canción y el baile y no solo con palabras.” (Gene Kelly, 1950)⁴

Jerome Robbins fue quien tuvo la visión de crear esta obra en 1949 y, desde el comienzo, dada su vinculación con el mundo del baile, se sabía que iba a ser una obra focalizada principalmente en las coreografías de la obra. Robbins creó un lenguaje interpretativo que ya existía en ballets, pero nunca se habían incluido en un musical teniendo tanta carga expresiva en la propia narrativa.

Este lenguaje se introdujo de la misma forma en la película, dado que Jerome Robbins fue codirector y coreógrafo en la película de 1961. Su visión de coreógrafo y de persona del mundo del teatro fue una de las causas por las que la versión de 1961 tiene tantos elementos teatrales que no pueden separarse de la propia cinematografía.

Esa misma razón hizo que algunos críticos musicales consideraran la película como una mala adaptación por no haber sabido trasladar elementos como las coreografías de forma más natural y acorde con el lenguaje cinematográfico, no tanto con el teatral.

⁴ Diálogo de Gene Kelly en la película *Repertorio de verano* (1950).

Sin embargo, fue revolucionario y marcó un cambio para próximas películas musicales.

Los números de baile en esta película musical están caracterizados por una constante tensión entre el salto, que significa escapismo, y el aterrizaje, que refleja la atracción gravitacional a la realidad, como los personajes inevitablemente vuelven a hundirse en una vida llena de pobreza, racismo, abandono familiar y rechazo social (Courtney Lehman, 2010).

Esa sensación de los personajes en busca de esa falsa libertad se siente presente en ambas películas a través de las coreografías de Jerome Robbins y Justin Peck. La búsqueda de la ansiada felicidad y la liberación de una sociedad que no quiere integrarlos ni ayudarles a formar una vida, sino que, continuamente ponen trabas en su camino, perdiendo toda esperanza de lograr esa libertad esperanzadora.

En cuanto a los códigos sonoros, son elementos que tienen una gran importancia en la industria cinematográfica. El sonido no siempre estuvo presente en el cine pero, desde que se introdujo en él ha jugado un papel determinante. Además, el género musical siempre ha ido ligado a este aspecto, en primer lugar, por ser pionero en el cine sonoro y también, porque sin sonido y sin música, principalmente, no existiría.

Dentro del aspecto sonoro en las películas, podemos distinguir los sonidos diegéticos, como pueden ser sonidos del tráfico, y sonidos y los sonidos musicales, que no están integrados en la naturaleza de la trama, sino que son extradiegéticos, como sería la propia banda sonora de la película.

En el género fílmico musical las líneas divisorias de estas dos categorías se emborronan, ya que la música aparece en la pista diegética, los sonidos diegéticos se transforman en música. Esta combinación está en el corazón del estilo característico de las películas musicales americanas. El musical rompe la barrera que separa los dos tipos de sonidos (Rick Altman, 1987).

Los musicales tienen el poder de utilizar la música para cantar lo que quieren contar y, en *West Side Story*, a diferencia de en otros musicales, se integra la letra de las canciones en la propia narrativa de la película, dándole aún más valor a las canciones como elemento que hace avanzar la trama. Vamos a analizar cada canción, pero primero pondremos un esquema para ver cómo cambia el orden de los números musicales en las canciones, lo que conlleva un cambio en el contexto de estos:

West Side Story (1961)

Prólogo – Jet Song – Something’s Coming – Dance at the Gym – María – América – Tonight – Gee, Officer Krupke – I Feel Pretty – One Hand, One Heart – Quintet – Rumble – Somewhere – Cool – A Boy Like That / I Have a Love - Finale

West Side Story (2021)

Prólogo – La Borinqueña – Jet Song – Something’s Coming – Dance at the Gym – María – Tonight – América – Gee, Officer Krupke – One Hand, One Heart – Cool – Quintet – Rumble – I Feel Pretty – Somewhere – A Boy Like That / I Have a Love – Finale

Ahora, comenzaremos a analizar cada una de las canciones junto a su mensaje y coreografía, empezando por la película de 1961.

Para el inicio de la película, los creadores quisieron mantener todas las canciones creadas para la obra de Broadway, sin embargo, la primera de todas “Overture”, la obertura de la película que fue una manera original de cambiar la escena con los créditos de la película, creando una imagen aparentemente estática en la que se observan líneas verticales de diferentes tamaños; se trata de una representación del skyline de Nueva York.



Fig. 9 | Dibujo skyline Nueva York (1961).



Fig. 10 | Skyline Nueva York (1961).

Con la película de Spielberg, se hicieron algunos cambios en cuanto a elementos como el orden de aparición de las canciones, las letras de algunas de ella e incluso, el contexto entero del porqué de la canción. El musical es un género en constante evolución y las técnicas que se utilizan para producirlos son cambiantes y se adecúan al contexto en el que son realizadas. Por eso, algunos de estos elementos se cambiaron; para intentar hacer una versión equivalente a la época en la que vivimos.

Fig. 9: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Fig. 10: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

La primera decisión de Spielberg fue la de no incluir en la banda sonora de la película la obra “Overture”, pasando directamente a la introducción del prólogo para presentar la problemática de la película.

Análisis de las canciones y números musicales

Prólogo

El prólogo es el principio de la película, por lo que es una forma de introducir el baile como lenguaje para contar esta historia a la audiencia. Es un número muy importante en ese sentido porque estamos diciendo, “esto es una forma de expresión para estos personajes” y “únete a nosotros para emprender este viaje juntos”... Además, no se canta en el prólogo por lo que, realmente es todo sobre la música y el baile contando la historia (Justin Peck, 2021).

En el primer plano de la película de 1961, en el que vemos a los actores por primera vez, podemos observar el comienzo de una coreografía; los Jets se encuentran despreocupados controlando su territorio mientras chasquean los dedos al unísono. Ese famoso chasquido recorrerá las calles de Nueva York durante toda la película, pero en este momento, marca el comienzo del prólogo.

El prólogo, es un número bastante extenso que tiene lugar por el barrio y en el cual la cámara nos va trasladando por los diferentes puntos de este. Comenzamos en territorio Jet; ellos bailan libremente acaparando el ancho de las calles a su parecer y sin importar quien se les cruce por su camino. Es una coreografía pulcra en la que extienden mucho brazos y piernas, para demostrar todo el espacio que es suyo: saltan, dan patadas al aire, levantan los brazos hasta el cielo, se expresan felices de lo que “poseen”.

Esa expresión cambia en el momento en que aparece Bernardo en su camino; se ríen de él y siguen bailando despreocupados. Aquí cambia la focalización del número y se ve como Bernardo, en territorio Shark, está harto del comportamiento de los Jets y, conforme se le van uniendo algunos Sharks, comienza a chasquear los dedos, marcando el inicio de su coreografía. Expresan su frustración mediante un baile ligeramente más agresivo que el previo de los Jets y, acto seguido, comienzan ambas bandas a mostrar picardía hacia la otra; se molestan, entorpecen el camino, se asustan entre ellos y no se respetan, y, todo esto a través de la coreografía. Hasta que, al final del número, Baby John es atacado por

Bernardo, que le perfora la oreja, y empieza una pelea más física de lo habitual, la cual acaba separando la policía.



Fig. 11 | Jets chasqueando los dedos (1961).



Fig. 12 | Sharks bailando (1961).

En tan solo ocho minutos de película, en los que no hay diálogo, Jerome Robbins marca la problemática que va a mantenerse hasta el final a través de una coreografía sacada a las calles de Nueva York. Sin embargo, ese tono inicial, va a ser representado de manera diferente en la película de 2021.

Empezamos viendo la perspectiva de los Jets por las calles de Nueva York. Caminan con seguridad con un objetivo que el espectador aún desconoce. La coreografía comienza en mitad de la carretera por la que caminan y, con pasos de baile amplios, intentan acaparar el mayor espacio posible con sus cuerpos, mostrando que ese es su hogar, su territorio. Pero esa euforia que experimentan los primeros minutos se disipa conforme llegan a una intersección en la que solo hay puertorriqueños; se observa con claridad como están en minoría, pero no parece importarles y continúan bailando.

Aquí, empezamos a ver el objetivo inicial de la banda: molestar a los puertorriqueños. Se ríen de ellos, les roban, destrozan el mobiliario y disfrutan mientras lo hacen, no les importan las consecuencias de sus actos. Entre piruetas y saltos, los Jets llegan a un mural de la bandera puertorriqueña y empiezan a pintarla llenos de odio.



Fig. 13 | Jets andando por la calle (2021).



Fig. 12 | Jets pintando la bandera puertorriqueña (2021).

Fig. 11: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Fig. 12: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Fig. 13: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

Fig. 14: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

Los puertorriqueños, enfadados por tener que soportar esas actitudes infantiles, avisan a los Sharks para que los detengan, y comienza una persecución entre ambas bandas que acaba en una pequeña pelea que logra disipar la policía.

Hay varias diferencias en relación con la película de 1961 ya que, se aborda el prólogo desde una perspectiva ligeramente diferente; no tanto como presentación de ambas bandas, sino como la situación diaria que viven los personajes habitualmente y cómo lidian con ellas.

Los Jets son los únicos que bailan en el prólogo, mientras que en la original, ambos muestran sus intenciones a través del baile. Y, lo más importante, la pelea deja de estar teatralizada y coreografiada. En esta película, los conflictos son físicos y no se suaviza nada a través del baile.

Además, a diferencia de la anterior, los Jets tienen una percepción totalmente falsa de control sobre el territorio; desde el principio vemos la predominancia de una población de origen puertorriqueño con sus negocios y trabajos, intentando hacer de ese lugar su hogar.

Jet Song

Riff, líder de los Jets, le canta esta canción a su banda para mostrarles que siempre serán Jets y siempre encontrarán una familia en ellos. Pero, conforme avanza la canción, esta toma un rumbo diferente en el mensaje que transmite; comienza siendo una canción con mensaje motivacional y acaba culminando con los Jets sintiéndose los reyes del mundo capaces de cualquier cosa.



Fig. 15 | Jets cantando "Jet Song" (1961).



Fig. 16 | Jets cantando "Jet Song" (2021).

Los números de baile en esta película musical están caracterizados por una constante tensión entre el salto, que significa escapismo, y el aterrizaje, que refleja la atracción

Fig. 15: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Fig. 16: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

gravitacional a la realidad, como los personajes inevitablemente vuelven a hundirse en una vida llena de pobreza, racismo, abandono familiar y rechazo social (Courtney Lehman, 2010).

En ambas películas se representa de manera similar, sin embargo, es importante destacar la presencia de “La Borinqueña” en la película de 2021, marcando una motivación en la actitud de los Jets, que se encuentran con los ánimos por los suelos e intentan remontar cantándose estas palabras de fraternidad.

Tony Kushner: “la primera estrofa trata de la protección y de un mundo peligroso en el exterior. Luego, en la segunda estrofa, cambia rápidamente a “somos los reyes del mundo”. Y, en la tercera estrofa, ese alegre narcisismo se convierte en agresividad.”⁵

La Borinqueña

Este es uno de los principales cambios con respecto a la versión de 1961. En la obra original, los Sharks no tienen una canción propia identitaria que canten como banda. Sin embargo, Spielberg dio mucha importancia a la identidad y a la representación puertorriqueña, añadiendo esta canción a la película.

“La Borinqueña” fue escrita en el siglo XIX por Lola Rodríguez, una mujer que jugó un papel clave en la liberación de la mujer y en el movimiento político de Puerto Rico. Los puertorriqueños se apropiaron de esta canción revolucionaria como himno de su país y lograron enfadar al gobierno del momento. Actualmente, “La Borinqueña” es el himno del país, sin embargo, no es la versión escrita por Lola Rodríguez, es una versión suavizada que se escribió en el siglo XX.

Spielberg decidió incluir, después de que la policía menosprecie a los Sharks, una escena memorable en la que estos cantan a pleno pulmón su versión de “La Borinqueña” revolucionaria, dejando huella e intimidando a los Jets.

Es una versión acapella que cantan con los puños hacia el cielo para demostrar que están ahí para quedarse, nadie va a echarles de sus casas y no van a olvidarse nunca de sus orígenes. Esta canción termina en aplausos de parte de vecinos puertorriqueños y caras largas de parte de los Jets, funcionando como detonante de la decisión de Riff de celebrar

⁵ Cita textual de la entrevista a Tony Kushner en el documental de Disney+ “The stories of *West Side Story*” (2021).

una pelea contra los Sharks para zanjar el problema para siempre.



Fig. 17 | Sharks cantando “La Borinqueña” (2021).

Steven Spielberg: “sabíamos que teníamos que hacer una película para nuestros tiempos y hacerla con unos conocimientos y valores contemporáneos.”⁶

Esto no podría haberse hecho de esta manera en la película de 1961 dada la situación histórica que se vivía en aquella época. El privilegio del presente en representar de una manera más directa situaciones del pasado añaden una mayor crudeza y sensación de realidad a la representación.

Something’s Coming

Esta es la canción de presentación del personaje de Tony y tiene una gran importancia en el desarrollo de la trama de la película de 1961; es el detonante que marcará el camino hasta el primer punto de giro. Riff va a ver a Tony para convencerlo de ir al baile en el gimnasio y, en mitad de la conversación, Tony le confiesa algo a Riff:

Tony: Todas las noches, desde hace un mes, me despierto y tiendo la mano.

Riff: ¿Hacia qué?

Tony: No lo sé

Riff: ¿Una mujer?

Tony: Quizás esté detrás de la puerta, o al doblar la esquina, pero se acerca.

Riff: ¿Qué es?

Tony: ¡No lo sé!

Esto que siente Tony es una premonición de lo que va a pasar a partir del baile en el gimnasio, cuando conozca a María y su vida cambie por completo.

Fig. 17: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

⁶ Cita textual de la entrevista a Steven Spielberg en el libro “The making of the Steven Spielberg West Side Story” de Laurent Bouzereau (2021).

La canción es una especie de diálogo interno que se canta a él mismo expresando con música eso que siente pero sin saber por qué. Habla sobre cómo el destino puede que tenga preparado algo para él y se está acercando ese “algo” y no puede esperar a conocerlo.

Sin embargo, el contexto personal de Tony es muy diferente en la representación de 2021, viéndose afectados los motivos por los que canta sus canciones. En este caso, Tony ha salido hace poco de la cárcel y vive con Valentina, una anciana puertorriqueña que cree en las segundas oportunidades y es optimista. Ese optimismo hace reflexionar a Tony y surge “Something’s Coming” como cuestión existencial; canta con intención de encontrar finalmente el camino correcto en su vida. Además, este Tony, no canta la canción solo, sino que Valentina está presente en todo momento.

Dance at the gym

Es uno de los grandes números musicales de la película en la que el baile es un elemento clave para su desarrollo. Además, esta secuencia es crucial para la exposición de la trama. Con la composición de esta pieza, Bernstein quiso crear una obra que mezclara diferentes géneros musicales para representar esa mixtura entre ambas bandas; recorreremos, de principio a fin, un viaje musical que comienza con un blues, mientras los Jets dominan la pista, continúa con una especie de paso doble que sirve de transición al “Mambo”.

La secuencia se trata de un baile en un gimnasio de instituto en el que Jets y Sharks asisten para bailar con sus parejas. En ambas películas, la secuencia comienza con los Sharks entrando al gimnasio y viendo que los Jets están bailando en el centro de la pista. Una vez que ambas bandas se percatan de la presencia de la otra, el tono del baile cambia y se crea un ambiente tenso. Para calmar el ambiente, a uno de los adultos ingenia un juego para que Sharks y Jets se mezclen y bailen los unos con los otros para superar sus diferencias. El juego consiste en crear un círculo de baile y cuando para la música, bailar con la pareja que te toque, sin importar quién es. Pero, cuando la música se para, las chicas Sharks se encuentran frente a los chicos Jets y las chicas Jets frente a los chicos Sharks y, en vez de bailar entre ellos, cada uno vuelve a su pareja inicial, dando comienzo al “Mambo”, una fusión de percusiones latinas y trompetas que tienen la fuerza suficiente para marcar el tono narrativo de la confrontación a través del baile entre ambas bandas.

Ambas bandas se posicionan en lados contrarios y se crea una línea imaginaria que ninguna banda cruza. Se gritan con gran ímpetu la palabra “mambo” como si fuera un

insulto y comienzan a bailar atacándose con una coreografía agresiva, atacando y contraatacando en función de qué grupo toma el centro de la pista. Los pasos de baile utilizados por ambas bandas están muy bien diferenciados por la técnica y la precisión de estos en función de si son Jets o Sharks, siendo el baile de los Jets más limpio y lleno de elementos procedentes del ballet, mientras que el de los Sharks es más pomposo y más centrado en los personajes femeninos y los movimientos de sus vestidos.

Aquí introducimos un cambio de vital importancia entre ambas películas. En la de 1961, cuando el mambo está en su pleno apogeo, todo para en el mundo real para que Tony y María interactúen. Los bailarines siguen bailando el mambo en el plano diegético principal, mientras que el espectador se teletransporta al plano de la fantasía que comienza con la primera mirada entre Tony y María. La música se ve afectada; se distorsiona, como si estuviese alejándose. Cuando comienzan ambos a andar hacia el otro, la música del mambo se transforma lentamente en el “Cha-cha”, un baile simple que comparte la pareja mientras suena una jovial versión instrumental de “María” con flautas y violines.

Sin embargo, dado el interés de Spielberg de hacer la película más realista, ese plano de la fantasía se eliminó por completo, por lo que, cada momento en el que María y Tony subían a esa diégesis secundaria, ahora tenía que buscar una razón creíble. Por ello, la icónica escena del “Cha-cha” en el que María y Tony bailan por primera vez juntos, se traslada a detrás de las gradas del gimnasio, se convierte en un momento íntimo en el que solo podemos verlos a ellos dos compartiendo esa experiencia juntos.



Fig. 18 | María y Tony bailando juntos el “Cha-cha” (2021).

Cuando Tony entra al final del Mambo, Bernstein introduce algunos fragmentos irregulares de lo que se convertirá en la canción “María” y los niveles de energía

Fig. 18: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

disminuyen conforme la música conduce directamente el “Cha-cha”, un baile delicado que nos da un desarrollado anticipo de la aun no escuchada canción “María” (Nigel Simeone, 2012).

María

Es la canción que continúa con el *leitmotiv* instrumental escuchado en el “Cha-cha” y trasladado a “María”. En esta canción, Tony expresa, de manera un tanto irracional, lo que siente al haber conocido a María y va gritando su nombre por las calles de Nueva York. Esta canción, en la película de 1961, ocurre también en una especie de secuencia onírica en la que Tony va divagando por la ciudad sin rumbo pero con un objetivo claro: encontrar a María. Además, al comienzo de la canción, mientras Tony canta, se escucha un coro cantando “María”, ese coro es la propia voz de Tony que resuena en su cabeza porque no puede pensar en otra cosa que no sea María.

Sin embargo, en la película de 2021, dada esa búsqueda de realismo ya comentado, Tony sale del gimnasio y comienza a cantar la canción por las calles de Nueva York. Mientras, se va encontrando con personas por la calle, conscientes en todo momento de que está cantando a pleno pulmón en mitad de la calle.

Tonight

La mítica escena del balcón de *Romeo y Julieta*, se representa en *West Side Story* de una manera más americanizada y adaptada al contexto de la película. No presenciamos un balcón, sino que la escena toma lugar en la estructura de una escalera de incendios de un edificio. Tenemos a María arriba y Tony en el suelo, admirándola desde abajo.

La canción comienza con una tercera interpretación del leitmotiv de “María”; nada más encontrarla comienza a sonar, conectando el momento anteriormente vivido con ella en el baile en el gimnasio. Se prometen que ambos tienen solo ojos para el otro, no van a ver a nadie más y comienzan a cantar. Este dueto es clave para marcar el tono de su relación.

“Tonight, tonight, I saw you and the world went away”⁷

En la versión de 1961, Tony conecta esa incertidumbre con la que cantaba “Something’s coming” y cierra ese círculo sabiendo que ya ha descubierto que lo que eso que iba a introducirse era María.

⁷ Traducción letra “Tonight”: “Esta noche, esta noche, te vi y el mundo desapareció”.

“Today, all day I had the feeling a miracle would happen. I know now I was right.”⁸

Mientras que en la versión de 2021, María al principio se enfada con Tony por ir a su casa, porque Bernardo puede hacerle daño si les pilla. A él no le importa, le ciega su presencia. Y, aunque al principio María no está muy convencida de lo que lo que está haciendo con Tony está bien, conforme avanza la canción se olvida de eso y se centra solo en Tony.

María: “I forgot why I called you.”

Tony: “I’ll wait till you remember.”



Fig. 19 | María y Tony cantando “Tonight” (1961).

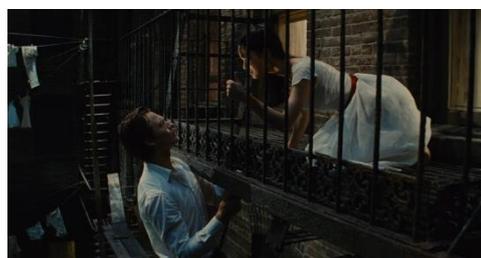


Fig. 20 | María y Tony cantando “Tonight” (2021).

América

Es el segundo gran número musical y es íntegro de los personajes puertorriqueños y, por ello, tiene un gran protagonismo de géneros musicales procedentes de América del sur. Musicalmente, el número es una mezcla de dos tradiciones latinoamericanas: combina la forma indígena mexicana, el *huapango*⁹ con el género puertorriqueño *seis*¹⁰ (Elizabeth A. Wells, 2010).

A nivel coreográfico y vocal, Anita es la estrella de la canción, pero se aborda de dos maneras muy diferentes en ambas películas.

Anita, en desacuerdo con el pensamiento de Bernardo de que en Estados Unidos no les tratan bien y no tienen una buena vida, objeta ya que ella es partidaria de que en Estados

⁸ Traducción letra “Tonight”: “Hoy, todo el día he tenido el sentimiento de que un milagro ocurriría. Ahora sé que tenía razón”.

Fig. 19: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Fig. 20: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

⁹ Huapango: es un género musical mexicano.

¹⁰ Seis: es un género musical y de danza puertorriqueño.

Unidos tienen más oportunidades y viven mejor que cuando estaban en Puerto Rico.

Estos dos puntos de vista generan un debate en el que Anita es apoyada por el resto de las mujeres y Bernardo por los hombres. Esto deriva en un número musical con baile y letras en la que Anita enumera todo lo que le gusta de América y Bernardo le contesta con todo lo negativo. Al final, todo se convierte en una fiesta en la cual, sin importar sus diferencias, se apoyan y se quieren porque son una familia.

La coreografía es divertida, dinámica, con un ritmo creciente conforme va avanzando la canción y que acaba por todo lo alto. Es un número en el que la coreografía simboliza las dos dicotomías que son el conflicto de la canción: las mujeres frente a los hombres y la asimilación del inmigrante “integrado” frente al que no se olvida de su origen y desprecia la tierra que no le acogerá nunca (Fran Arráez, 2021).

En la película de 1961, este número toma lugar en la azotea de un edificio, es algo íntimo y reservado. Mientras que en 2021, Spielberg sacó “América” a las calles y, lo que comienza como una pequeña discrepancia entre Anita y Bernardo en el apartamento, acaba tornándose en una fiesta de la comunidad puertorriqueña



Fig. 21 | “América” (1961).



Fig. 22 | “América” (2021).

La letra de “América” es una disputa que realmente sirve como denuncia del idealizado “sueño americano” con esa realidad que suelen experimentar las personas migrantes.

Rita Moreno, Anita en la película de 1961, confesó que casi no interpretó el papel porque no le gustaba la letra de esta canción.

Rita Moreno: “el día de antes de empezar los ensayos, miro la partitura y ahí está: “Puerto Rico, you ugly island, island of tropic diseases”. Me sentí fatal y pensé: “No puedo hacer esto. No puedo hacerle esto a mi gente”. A los pocos días, recibí un guion nuevo, y cuando vi “América”, decía:

Fig. 21: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Fig. 22: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

“Puerto Rico, my heart’s devotion, let it sink back in the ocean”. Y me salvaron.”¹¹

Ese cambio en 1961, volvió a repetirse en 2021; Spielberg intentó recuperar las palabras originales de la obra de 1957 y se quedó con las frases positivas.

1957	1961	2021
Puerto Rico . . . You ugly island . . . Island of tropic diseases. Always the hurricanes blowing, Always the population growing.	Puerto Rico, My heart's devotion— Let it sink back in the ocean. Always the hurricanes blowing, Always the population growing	Puerto Rico You lovely island Island of tropical breezes Always the pineapples growing Always the coffee blossoms blowing

Gee, Officer Krupke

Llegamos a número musical que se creó como alivio cómico para no sobrecargar al espectador con tanto dramatismo y tragedia. Sin embargo, este número, aunque sirve de burla hacia el sistema que gobierna a la sociedad, también actúa como denuncia de la incompetencia de ese mismo sistema.

Riff es el protagonista de este número en la película de 1961 y surge a raíz de la visita del sargento Krupke para comprobar que no están tramando nada. Los Jets están hartos de que la policía les trate siempre tan mal y con tan poco respeto que deciden desafiarles haciéndoles creer que tienen razón. Krupke los trata como delincuentes juveniles y, una vez Krupke se marcha, ellos empiezan un número de baile teatralizado en forma de sátira mientras atacan el sistema en el que viven.

Mientras que el contexto en el que sucede este número en la película de 2021 es ligeramente diferente; algunos Jets han sido citados en comisaría para ser interrogados acerca de si va a haber alguna pelea con los Sharks. Anybodys se mete en problemas con los agentes, escapa de comisaría y Krupke deja al resto de Jets encerrados esperando a que regrese. Mientras, Baby John, el miembro más joven de los Jets, está un poco asustado de ir a la cárcel y, con esta canción, los Jets mofándose de su situación de ser “desechos sociales” intentan animarle y al final logra tomar iniciativa en un punto de la coreografía.

Tony Kushner: “Es una canción sobre jóvenes que han sufrido abusos, cuyos padres son drogadictos, que han sido expuestos a la violencia y el crimen desde que nacieron. Estos jóvenes se ríen de ellos mismos y de su situación, casi nos

¹¹ Cita textual de la entrevista a Rita Moreno en el documental de Disney+ “Something’s Coming” (2021).



Fig. 23 | Jets cantando “Gee, Officer Krupke” (1961).



Fig. 24 | Jets cantando “Gee, Officer Krupke” (2021).

piden que nos riamos de ellos, incluso cuando describen una máquina cínicamente creada para alcanzar lo contrario de su función aparente: este sistema quiere curar la delincuencia juvenil pero, realmente, la perpetua.

La dificultad es que funciona magníficamente como número cómico; se hace difícil escuchar que te está contando todo lo que necesitas saber sobre lo que convirtió a estos jóvenes en salvajes, racistas y matones.”¹²

I Feel Pretty

Este número musical es sencillo en cuanto a coreografía, pero es importante lo que refleja el mensaje. María está en el trabajo y, de lo enamorada que está de Tony, no puede pensar en otra cosa. Sus compañeras lo notan y piensan que ha perdido la cabeza, a lo que ella les responde que está muy feliz de estar enamorada y de que sea recíproco.

En la película de 1961, María trabaja en una tienda nupcial y el número toma lugar allí mismo; no es nada escandaloso ni espectacular, es una joven entusiasmada por estar enamorada y salta y baila de alegría.

Mientras que en la película de 2021, aun siendo la misma representación de joven feliz por estar enamorada, tiene un trasfondo más complejo por el hecho de ser el primer número que ve el espectador tras la muerte de Riff y Bernardo. Es un número lleno de vivacidad, felicidad y color que, en condiciones normales transmitirían un sentimiento de felicidad al espectador, pero que causa el efecto contrario.

Que lo primero que vea el espectador después de la muerte de Riff y Bernardo sea a María cantando “I feel pretty” no es casualidad. Esta elección tiene el objetivo de hacer que el espectador, traumatizado por lo que acaba de ver, observe a María llena de felicidad y, desde su privilegio de haber visto la pelea, identifique la situación que se le avecina a

¹² Cita textual de la entrevista a Tony Kushner en el documental de Disney+ “The stories of West Side Story” (2021).

Fig. 23: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Fig. 24: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

María; su vida ha terminado y ella no lo sabe, vive en un desconocimiento feliz en el que lo más importante para ella es el amor.

Desde su creación, Soundheim nunca ha estado orgulloso de la letra de esta canción; sentía que contenía palabras demasiado refinadas para una joven puertorriqueña recién llegada a Estados Unidos, sin embargo, no cambió la letra.

María: “I feel pretty, and witty and bright.”¹³

Pero, con la película de Spielberg, Tony Kushner le ofreció una solución a esa problemática que llevaba persiguiéndole desde su creación: como María trabaja de limpiadora en Gimbel's, una tienda de alta costura, está diariamente leyendo en carteles palabras como witty y bright que en otro ámbito de su vida no escucharía. Con esto, Kushner dio un contexto más profundo al propio sentido original de la canción.



Fig. 25 | María cantando “I feel pretty” (2021).

One, Hand One Heart

Este dueto entre los dos protagonistas viaja por diferentes estados dentro de la propia representación. Comienza sonando una versión instrumental del “Cha-cha”, volviendo de nuevo al *leitmotiv* de “María”, conectando de nuevo todos los momentos compartidos entre los dos. La esencia de este número se basa en los protagonistas y en cómo se convierten en uno a través de un enlace matrimonial imaginario. Eso se mantiene constante en ambas versiones, sin embargo, cambian las localizaciones donde tienen lugar.

En 1961, justo después de “I feel pretty”, los dos juegan a que se casan mientras los maniqués de la tienda hacen de sus familiares. El juego toma un curso inesperado para ambos y, de repente, la situación de la boda se hace cada vez más real, hasta que la música

¹³ Traducción letra de la canción “I feel pretty”: “Me siento guapa e inteligente y radiante”.

Fig. 25: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

empieza a crecer y vemos la escena del casamiento de los protagonistas. Ambos se arrodillan, se prometen y comienzan a cantar lo que en su lugar serían los votos matrimoniales.



Fig. 26 | María y Tony cantando “One hand, One heart” (1961).

Mientras que en 2021, María y Tony han ido a pasear y están en la cripta de una Iglesia viviendo un momento íntimo en el que Tony le recita a María unas frases en español que se había preparado. María se arrodilla y Tony la sigue, comenzando ella a recitar unos votos matrimoniales.

Él sigue su iniciativa y acaban sellando esas palabras con una canción en la que pasan de ser dos personas a una sola.

“Now it begins, now we start. One hand, one heart. Even death won’t part us now.”¹⁴

La última frase de la canción; su vida empieza ahora, los dos se han convertido en uno, ni siquiera la muerte los separará. Sin embargo, pocas horas después, Tony acabará muerto y, esa vida que estaba empezando, llega a su fin.

Quintet

Esta canción comienza acto seguido de terminar la anterior; no hay transiciones, es un cambio de escena brusco que transmite dureza e inestabilidad. Es la secuela de “Tonight”, pero esta vez, es interpretada desde cinco perspectivas diferentes, cada una con una intencionalidad.

David Álvarez: “La canción tiene un ritmo rápido, es un ritmo de batalla, es antes de la gran pelea. Tienes que trasladar ritmo a tu movimiento, en tu actuación, en

¹⁴ Traducción letra de la canción “One hand, one heart”: “Ahora comienza, ahora empezamos. Una mano, un corazón. Ni la muerte podrá separarnos”.

Fig. 26: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

tu forma de cantar, tiene que estar ahí.”¹⁵

Tenemos a los Jets cantando sobre que van a acabar con los Sharks. Después los Sharks cantando sobre que van a acabar con los Jets. La tercera es Anita, que canta entusiasmada por ver a Bernardo a la noche. Tony es el siguiente, cantando sobre que va a ver a su amada. Y, por último María deseando que llegue la noche.

Este fue el primer número en que Bernstein usó la canción “Tonight”: el dueto de la escena del balcón se sacó de esta aparición. En el quinteto, la melodía de “Tonight” emerge desde un punto de vista muy diferente (Nigel Simeone, 2012).

Es el número más original de la película, ya que la mezcla de voces y tonalidades dan un aspecto único que, al juntarlas al final de la canción el espectador presencia una explosión de diferentes sentimientos y proyecciones en una única palabra: “tonight”.

Además, una de las estrofas que canta Tony, está llena de significado, ya que, es una premonición directa de la tragedia que va a ocurrir en las vidas de todos en unos momentos:

“Tonight, tonight, there will be no morning sun”¹⁶

Efectivamente, cuando él canta esta frase, está anocheciendo y, será la última vez que vea el Sol antes de morir.

Rumble

Este número es decisivo para el resto del desarrollo del relato; tiene lugar la pelea entre Sharks y Jets y, aunque el desenlace es el mismo: Riff siendo apuñalado por Bernardo y Tony, en un momento de furia, acaba apuñalando a Bernardo, se abarca de diferentes maneras en ambas versiones.

Esta canción es puramente instrumental y está llena de sonidos estridentes que mantienen en tensión al espectador mientras tiene lugar la pelea. No es continua, sino que tiene momentos de silencio para aportar intensidad, como cuando tanto Riff como Bernardo son apuñalados. Luego se reanuda la instrumental y se mantiene hasta que comienzan a sonar las sirenas de policía.

¹⁵ Cita textual de la entrevista a David Álvarez en el documental de Disney+ “The stories of West Side Story” (2021).

¹⁶ Traducción letra de la canción “Quintet”: “Esta noche, esta noche, no habrá Sol en la mañana”.

En la película de 1961, no observamos en ningún momento un acercamiento piel contra piel. Es una pelea coreografiada en todo momento, sobre todo, cuando comienzan a luchar Bernardo y Riff con las navajas; ambos se desafían punzando pero, comienzan a hacer movimientos de baile mientras saltan y se defienden con su cuerpo, se esquivan mutuamente con movimientos exagerados dignos de un baile.

Mientras que en 2021, dado el nivel de realismo que quería mostrar Spielberg, no es una coreografía, es directamente una representación digna de una película de acción en la que vemos a jóvenes pelear de una manera salvaje.

Mark Fichera: “No podía ser la misma “pelea con danza” que vemos en la película original o en Broadway. Necesitaba transmitir el riesgo real de ambas bandas. Están ansiosos por la sangre. No es un juego amistoso que va y viene. La audiencia tiene que sentir que ambos tienen oportunidad con los otros... Queríamos capturar la energía frenética de una pelea real.”¹⁷

Somewhere

Esta canción toma lugar después de la pelea, cuando Tony le confiesa a María que va a ir entregarse a la policía. Sin embargo, en cada película se toma una focalización diferente:

En la película de 1961, María, con el corazón roto, no soporta el hecho de que el odio siga ganando, incluso después de haber muerto ya dos personas. Ambos creen que tiene que existir algún sitio en el mundo donde puedan estar juntos, nadie salga herido, todo sea mejor y puedan ser felices sin odio y cantan un dueto expresando esos sentimientos. De eso trata la canción, de buscar ese sitio lejos de allí, donde aún hay esperanza.

“There’s a place for us. Somewhere a place for us. Peace and quite and open air, wait for us, somewhere.”¹⁸

Ese mismo trasfondo se transporta a la reinterpretación de la canción en la película de 2021, sin embargo, esta vez es interpretada por Valentina, la viuda de Doc. Ella anta esta canción después de enterarse de lo que acaba de suceder en la pelea. Nostálgica de la muerte de Doc, canta esta canción esperando encontrar ese sitio en el que vuelva a estar junto a él y, también, encontrar un sitio en el que todo el mal que ocurre en el mundo

¹⁷Cita textual de la entrevista a Mark Fichera en el documental de Disney+ “The stories of West Side Story” (2021).

¹⁸Traducción letra de la canción “Somewhere”: “Hay un lugar para nosotros. En alguna parte un lugar para nosotros. Paz y tranquilidad y aire fresco, esperadnos, en alguna parte”.

desaparezca, pudiendo vivir una vida libre y en paz.

Tony Kushner: “escuchar esta canción de esperanza anhelando un mundo mejor cantado por una mujer que ha presenciado y ha sido una partícipe del tormentoso mundo en el que vivimos. Nos hace pensar sobre dónde estábamos como sociedad cuando escuchamos por primera vez esta canción y dónde estamos ahora.”¹⁹

La canción es cantada casi acapella y como un susurro, la intención es que sea algo íntimo, personal y que provenga del corazón, poniendo mucho sentimiento en cada palabra que canta.

Cool

Esta canción es principalmente un número de baile, por lo que su instrumental es clave para acompañar los pasos de baile de los Jets; es una de las obras más ambiciosas a nivel sinfónico de Bernstein.

“Cool” es una fuga²⁰ cuya propia estructura musical acompaña a la evolución de los personajes, ya que, la fuga, al estar separada en tres partes, sirve a los Jets como proceso partido en esas tres partes. Sin embargo, en cada película tiene un contexto muy diferente, por lo que empezaremos analizando la de 1961.

Es el último número de baile de la película; los Jets acaban de perder a su líder y sienten una mezcla entre miedo, rabia y sed de venganza que no saben cómo canalizar. Tienen que ser discretos porque la policía los busca pero no saben qué hacer. Ice, viendo la situación, toma el liderazgo e intenta ayudar a sus chicos de la mejor manera que sabe: mediante el baile.

Todos los Jets entran en un garaje para quitarse del peligro de las calles y Ice les dice que necesitan calmarse. El resto de los jets están tan alterados que les cuesta contenerse y Ice, mientras canta que tienen que mantener la calma, comienza a chasquear los dedos para que todos le sigan y comiencen canalizando sus sentimientos por ahí.

Del chasquido, la coreografía va evolucionando progresivamente a algo más agresivo, con lo que los Jets, utilizando todo su cuerpo, expresan lo que sienten, en silencio, pero a través de los pasos de baile.

¹⁹ Cita textual de la entrevista a Tony Kushner en el documental de Disney+ “The stories of West Side Story” (2021).

²⁰ Fuga: Composición musical en la que tres o más voces se suceden como una especie de “persecución”.

Todo es caótico al principio; cada uno se expresa de maneras diferentes, como les va saliendo en el momento, sin pensar mucho, sin embargo, conforme va avanzando la canción y con la ayuda que se dan unos a otros, todo se vuelve un gran número de baile conjunto en el que ya no van por separado, ya todos son uno, están unidos de nuevo después de aprender a canalizar lo que sienten y son imparables.



Fig. 27 | Ice y los Jets bailando “Cool” (1961).

Siendo estos los números musicales con coreografía en la película de 1961, cabe mencionar que aún en esa época estaba vigente en la industria cinematográfica el Código Hays²¹ y afectó de forma significativa a la representación coreográfica en la película, ya que, algunos actos más explícitos que ocurrían en la obra original de Broadway, no pudieron repetirse en la película por este motivo.

En cuanto a su interpretación en la película de 2021, En primer lugar, toma lugar antes de la pelea, teniendo un significado completamente nuevo, ya que, esa representación mediante el baile para expresar sus sentimientos más oscuros y de intentar mantener la calma no tiene sentido en este contexto. En segundo lugar, Spielberg y Kushner decidieron hacer “Cool” en torno a la relación de Tony y Riff, que lleva tambaleándose desde el comienzo de la película y, con este número, acaba prácticamente de romperse por completo. También, un elemento clave en el desenlace de la película que en la de 1961 no le dan mayor importancia es la pistola.

En esta película, Riff va con algunos Jets a comprar una pistola para estar preparados en caso de que la pelea se tuerza. Una vez la han conseguido, se ponen a jugar con ella, como si de un juguete se tratara. Llegan a una zona abandonada de la ciudad y ahí se encuentra Tony, que está esperándolos.

²¹ Código Hays: Código de producción cinematográfico estadounidense vigente de 1930 a 1967 con restricciones en ciertas expresiones, que censuraba porque no eran consideradas moralmente aceptables para la sociedad.

Fig. 27: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Tony pretende parar la pelea convenciendo a los que una vez fueron sus compañeros de banda, pero todo es en vano. Tony forcejea con Riff hasta que finalmente le quita la pistola y comienza a cantar.

La coreografía de toda la canción es una disputa en constante movimiento entre Riff y Tony. Es una escena cargada de acción en la que a través del baile reflejan los altibajos por lo que está pasando su relación de amistad.

Tony comienza teniendo el control de la situación mientras Riff intenta recuperar la pistola. La coreografía es un tira y afloja constante entre ambos personajes hasta que, al final Riff se hace con el control y gana la “batalla” con el apoyo de los Jets.



Fig. 28 | Riff y Tony peleando y bailando en “Cool” (2021).

A Boy Like That / I Have a Love

La representación de este número se realiza de la misma manera y siguiendo el mismo tono trágico en ambas películas. Anita llega a casa después de la devastadora noticia y se encuentra con Tony escapando de la casa. Se enfada con María y con las ideas muy claras, le canta a María que no puede estar con ese chico porque ha matado a su hermano, tiene que estar con uno de los suyos. Es una canción agresiva y con mucha fuerza que nace de la impotencia más absoluta después de ver a una persona que quieres con la persona que ha matado al amor de tu vida.

“A boy like that, who killed your brother, forget that boy and find another, one of your own kind, stick to your own kind.”²²

A lo que María, cegada por amor, le contesta que le ama, no puede hacer nada por remediarlo y espera que la entienda porque ella estuvo enamorada también.

²² Traducción letra de la canción “A boy like that / I have a love”: “Un chico como él, que mató a tu hermano, olvida a ese chico y busca otro, uno de tu misma clase, quédate con tu propia clase.”

Fig. 28: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

Esta contestación de María es más calmada, con un tono más operístico que da a la situación una lucha de perspectivas en forma de canción.

“I have a love and it’s all that I need, right or wrong. And he needs me too. I love him. We are one. There’s nothing to be done.”²³

Anita, que quiere mucho a María, odio a Tony pero intenta entender a María y su enamoramiento. Intenta justificar que cuando estás enamorada tu razonamiento se nubla y no puedes hacer nada por remediarlo.

“When love comes so strong, there’s nothing to be done. Your love is your live.”²⁴

Finale

Llegamos al último momento musical de la película, en el que Tony, que está en busca de Chino para que le dispare porque no soporta seguir viva sin María. Cuando ve a María a lo lejos se llena de felicidad, pero Chino le alcanza y le dispara, cayendo al suelo. Tony, feliz de ver a María viva, sonríe en sus últimos respiros, mientras María, con él en los brazos, canta un fragmento de “Somewhere” acapella para transmitirle que se encontrarán en algún lugar en el que podrán estar juntos mientras él muere en sus brazos.

Mientras que en la película de 1961, María canta una frase de “Somewhere”, en esta película es Valentina quien canta esa canción, por lo que no podían incluir esa misma frase en la escena final y se decantaron por una de “Tonight”:

“Only you. You’re the only thing I’ll see, forever. In my eyes, in my words and in everything I do. Nothing else but you, ever.”²⁵

Y, en el momento en que Tony cierra los ojos, muerto, empezamos a escuchar progresivamente la pieza instrumental final, que se trata de una versión instrumental de “Tonight”, haciendo referencia a la frase que acaba de cantar María. En este momento catastrófico, María le canta a Tony esa promesa que se hicieron la primera noche que se conocieron; solo tiene ojos para él, él es la única cosa que verá.

²³ Traducción letra de la canción “A boy like that / I have a love”: “Tengo un amor y es lo único que necesito, esté bien o esté mal. Y él me necesita también. Le amo. Somos uno. No hay nada que pueda hacerse.”

²⁴ Traducción letra de la canción “A boy like that / I have a love”: “Cuando el amor viene tan fuerte, no hay nada que pueda hacerse. Tu amor es tu vida.”

²⁵ Traducción letra de la canción “Tonight”: “Solo tú. Eres lo único que veré, para siempre. En mis ojos, en mis palabras y en todo lo que haga. Nada más que tú, para siempre.”

Tony Kushner: “En este terrible momento, esta es la única cosa que María sabe sobre el futuro, la única cosa que puede darle: “nunca te dejaré ir, nunca te olvidaré, vas a estar dentro de mí, para siempre.”²⁶

Cerrando la película con las últimas notas de la instrumental es cuando vemos, tarde de nuevo, a los coches de policía que pretenden parar el desastre, pero que nunca llegan a tiempo para ello.

Personajes

El espectador del género cinematográfico musical sabe, desde el comienzo de la película, ciertas características que van a cumplir los personajes, sin necesidad de ser conocedor de la trama de la película. Esto ocurre ya que, la gran mayoría de los personajes van a poseer unas habilidades innatas, como son el canto y el baile. Sin esos dos elementos, no existiría el género, sin embargo, no nos cuestionamos en ningún momento la procedencia de esas habilidades por parte de los personajes; es algo que damos por hecho.

Esto también forma parte de ese factor mágico e irreal que acompaña siempre a las películas musicales; no tiene explicación aparente porque forma parte de las características que conforman al género.

Además de esas aptitudes, los personajes seguirán un arquetipo genérico pero adaptado a la propia película. Es decir, representarán un modelo con características comunes entre los personajes típicos que aparecen en musicales, pero con ciertas diferencias en función del objetivo del personaje, su importancia en el desarrollo del relato y otras características importantes para el desarrollo del discurso.

En general, los personajes de musicales suelen ser personas soñadoras, con ciertas aspiraciones, carismáticos, emocionales y que, por pequeña que sea, siempre sufrirán una transformación personal.

El musical clásico termina en el momento de equilibrio perfecto en que la pareja se detiene en un eterno abrazo, inmovilizándose el espectáculo mismo en la apoteosis perpetua de la ovación que reclama a los actores (Jane Feuer, 1982), pero esto no ocurre en el caso de *West Side Story*.

²⁶ Cita textual de la entrevista a Tony Kushner en el documental de Disney+ “The stories of West Side Story (2021).

Dentro de todos los estereotipos que pueden seguir los personajes de la obra, ese “final feliz” de los protagonistas acabando con un romance, al que está habituado el espectador, no puede llevarse a cabo, dado el elemento trágico que está presente durante el relato y termina culminando en el peor de los finales románticos de la historia del cine musical.

Análisis y comparación

En la película de 1961, no se explora tanto el porqué de los personajes, sino el cómo; el pasado y *background* no está tan presente en el tiempo fílmico. Sin embargo, Tony Kushner, guionista de la película de 2021, creó a cada uno de los personajes, una ficha el *background* y características muy específicas de los personajes para darles aún más profundidad.

Steven Spielberg: “Quería explorar los personajes más profundamente y darles razones por las que son quienes son. Tony (Kushner) ha dado profundidad, motivación y una interacción más fuerte entre los personajes y los ha hecho más cercanos.”²⁷

María

El personaje de María guarda algunas similitudes entre ambas versiones: es una joven puertorriqueña que ha llegado hace poco tiempo a Estados Unidos y está intentando adaptarse a su nueva vida.

Sin embargo, el personaje de María en 1961, se ha mudado a Estados Unidos porque su hermano Bernardo le ha obligado a casarse con Chino, su mejor amigo. Bernardo no le permite socializar ni salir de casa a no ser que sea para ir a trabajar. Por eso, la noche del baile en el gimnasio está muy entusiasmada.

María: “Nardo, es muy importante que me lo pase muy bien esta noche. Esta noche empieza mi vida como una joven de América.”

En mitad del baile, ve a Tony a lo lejos y el mundo se para, solo tiene ojos para él. Pero su temprano amor se ve frenado por Bernardo, que sobreprotege a su hermana. Desde ese momento su romance va a estar marcado por la división y el odio que les rodea.

²⁷ Cita textual de la entrevista a Steven Spielberg en el libro “The making of the Steven Spielberg West Side Story” de Laurent Bouzereau (2021).

Pero, aunque le preocupen las consecuencias que puede haber si siguen viéndose, María es soñadora y está un poco cegada por el amor. En el desenlace de la película, es María el personaje que más sufre, dada la pérdida de su hermano, pero sobre todo, de Tony.

En la representación de María en 2021, dada la exploración más profunda del pasado de los personajes, tiene un trasfondo que se puede observar en su comportamiento con el resto de los personajes. mientras en 1961, aunque esté en desacuerdo con el criterio de Bernardo, siempre lo deja pasar, sin embargo, en esta no reprime sus discrepancias con él; está representada de una manera más libre e independiente, con un desarrollo más extenso en cuanto al hecho de ser mujer. Es consciente de sus oportunidades, de dónde viene, qué quiere hacer con su vida, es decir, tiene ambiciones y objetivos más grandes que un simple enlace matrimonial.

María: Estaba bien por mi cuenta, papá y yo solos cinco años sin ti. Mientras viniste aquí, donde haces todo lo que quieres. Estudias, ganas dinero y boxeas.

Bernardo: Quiero que estés feliz. Te quiero mucho y tengo que protegerte.

María: Y yo también te quiero mucho, pero estoy aquí también. Quiero crearme una vida, un hogar. A lo mejor ir a la universidad como la prima de Rosalía, Virginia. Quiero ser feliz aquí.

Sin embargo, no podemos olvidar quién es María y cuál es su objetivo como personaje en esta obra: chica que se enamora del chico equivocado y viven una intensa pero corta historia de amor que se ve truncada por el odio que les rodea.

Tony

El personaje de Tony es, probablemente, en el que más diferencias se observan entre ambas versiones. Aunque sigue siendo un joven norteamericano, ex integrante de los Jets, que intenta madurar y trabaja en la tienda de Doc, tiene esencias y un pasado completamente diferente que no comparten.

En la película de 1961, Tony es un joven que intenta madurar, ha encontrado un trabajo y quiere empezar a forjarse un futuro. No tiene un pasado problemático, aunque fue cocreador de los Jets junto a Riff, su mejor amigo. Es soñador y está ansioso por descubrir lo que el destino le tiene preparado, que resulta ser conocer a María y enamorarse de ella nada más verla. Su vida da un cambio radical, él lo disfruta, pero el desenlace de ese cambio es muy desafortunado, ya que, por un simple enamoramiento, se convierte en el

asesino de Bernardo y acaba siendo disparado por Chino, culminando el relato con su muerte.

Mientras que en la de 2021, Tony es un joven que acaba de salir de la cárcel por casi matar a un chico de otra banda mientras peleaba con los Jets. Ha estado un año en prisión y, cuando ha salido, ha decidido convertirse en mejor persona, centrar su vida y madurar. Esa decisión trae por consecuencia no volver a formar parte de los Jets, y eso hace pender de un hilo su relación con Riff, su mejor amigo. Su pasado le persigue en todo lo que hace y, gracias a Valentina, la viuda de Doc, que decidió brindarle una segunda oportunidad, dándole un trabajo y un techo, intenta centrarse. Pero su vida vuelve a ponerse patas arriba cuando conoce a María, todo el progreso que había hecho desaparece por completo al enamorarse de la hermana del líder de los Sharks, lo que mantiene la violencia y el peligro siempre en el ambiente de su vida. Su destino sigue siendo el mismo desenlace desafortunado que vemos en la película de 1961, pero, en este caso, vemos un ápice de oscuridad siempre presente en la vida de este personaje, lo que refleja de alguna manera la conclusión de su propia vida.

Riff

El personaje de Riff no varía mucho en ambas versiones. Sin embargo, se representa de maneras un tanto diferentes en cuanto a la intención comunicativa, es decir, aunque Riff es un joven sin aspiraciones en la vida, que quiere estar con los Jets siempre y no tiene intención de madurar, solo le importa mantener un territorio que está siendo destruido, en 1961 se representa de una manera más suave, menos real. Sin embargo, el Riff que vemos en 2021, tiene una oscuridad interna que se refleja a través de sus actos y sus decisiones. Tiene odio a la vida y lo muestra contra las personas que desafían sus intereses, en este caso, la llegada de los puertorriqueños a su territorio. No tiene aspiraciones pero porque no tiene interés en el futuro; no es una personalidad con comportamientos autodestructivos, pero sí representa una juventud solitaria, que no tiene apoyo y por la que nadie apuesta porque salga bien de esa situación.

Este joven es la víctima de un sufrimiento grave. Si no es ayudado, su vida comenzará a echarse a perder. No está mentalmente enfermo, pero es incapaz de funcionar en la sociedad. Sin embargo, está muy triste. Ve la vida como una pérdida de tiempo. Se esfuerza por camuflar su tristeza (Dan Kiley, 1983). Esta cita es una reflexión de Kiley

sobre lo que él llama el “Síndrome de Peter Pan” y, relata a la perfección la situación de los Jets, pero sobre todo, la de Riff.

Bernardo

El personaje de Bernardo comparte ciertos rasgos como la sobreprotección de María, su amor por Puerto Rico y, en consecuencia, su odio a Estados Unidos y, principalmente, su liderazgo en los Sharks. También se observan conductas sexistas hacia Anita y María y una mente retrógrada que defiende aspectos algo conservadores como la obligación de la mujer de casarse o tener muchos hijos.

En la película de 1961, vemos como, aun siendo un personaje con la sangre caliente, no recurre tanto a lo físico para solucionar sus problemas. Suele reírse de sus infortunios y también pone por delante la protección de su familia antes que otros aspectos.

Pero el Bernardo de 2021 tiene un desarrollo mayor; es boxeador, lo que lo hace una persona que recurre a utilizar la violencia siempre que ve necesario, no tiene paciencia, tiene la sangre muy caliente y eso lo convierte en una persona impulsiva. Intenta proteger a María pero su sobreprotección le molesta.

Ambas representaciones de Bernardo tienen un odio irracional hacia Tony y le ciega a la hora de tomar decisiones convenientes, llevándolos al último momento de su vida, en el que acaba siendo Tony quien les acaba clavando la navaja y matándolos en el acto.

Anita

Anita es la representación de la mujer libre, poderosa y confiada que muestra su criterio propio y no se deja llevar por comentarios o pensamientos ajenos. Es un personaje que tiene un arco evolutivo muy interesante; comienza mostrando su entusiasmo por ser ciudadana de Estados Unidos, donde puede intentar forjarse un futuro mejor que el que podría haber tenido si se hubiera quedado en Puerto Rico y, acaba llena de odio hacia la sociedad estadounidense por el intento de violación que sufre por parte de los Jets.

La representación femenina en la industria cinematográfica comenzó a cambiar en la década de los sesenta y la llegada de la segunda ola feminista influyó en estas nuevas proyecciones que explorarían de manera distinta a estos personajes.

Anita representa a una mujer puertorriqueña que se mudó a Nueva York en busca de mejores oportunidades, tanto laborales como personales. Es una mujer trabajadora y le

gusta que la gente reconozca su trabajo. Además, aunque está en una relación sentimental con Bernardo, eso no la define y no toda su personalidad gira en torno a él, aunque es cierto que le preocupa que esté siempre peleando por si le pasa algo malo.

Esta representación de mujer independiente de Anita se acentúa aún más en la versión de Spielberg, en la que, Anita expresa con total sinceridad y libertad su plan de futuro a Bernardo, para que quede constancia de la claridad de su punto de vista.

Anita: “¿Quieres saber dónde está mi hogar? Está donde pago el alquiler. Aquí mismo. Donde me dejo los dedos remendando pantalones y acortando corbatas para poder ganar dinero suficiente para pagar a otras chicas que cosan por mi y que algún día pueda alquilar una tienda propia en esta ciudad grande y maravillosa que es Nueva York. Y si piensas que voy a volver a Puerto Rico con seis hijos que voy a acostar cada noche hambrientos, amor de mi vida estás soñando.”

Anybodys

Este es uno de los personajes con gran relevancia en cuanto al desenlace de ambas películas. Anybodys es un chico transgénero viviendo en la década de los cincuenta en un barrio en destrucción en el que todos los días hay peleas entre bandas callejeras. Su nombre refleja a la perfección lo que significa para la sociedad de la época, ya que, es ignorado por prácticamente toda la población. Su mayor sueño es pertenecer a los Jets pero ellos no lo permiten, le insultan y le tratan mal. Pero él no se da por vencido.

Cuando tiene lugar la gran pelea, él se cuela por las sombras para sacar a Tony de allí y que la policía no le pille. Más tarde, mientras se mueve por la ciudad disimuladamente para no ser visto, se entera de que Chino tiene una pistola y está buscando a Tony para matarlo. Anybodys advierte a los Jets y, como ha hecho un buen trabajo ayudándoles, le tratan en masculino por primera vez.

Ice: Bien hecho, buddy-boy

Anybodys: Gracias, daddy-O

Es cierto que en la versión de 1961 trataban al personaje de Anybodys como una mujer tomboy³, ya que, la expresión de género no se expresaba de una manera tan directa o definida en los años cincuenta. Por eso, persona responsable de interpretar a este personaje fue una mujer. Sin embargo, esto en la nueva versión se adaptó a los tiempos contemporáneos; aunque se escuchan comentarios de “bollera” para menospreciarla, la

representación de identidad de género es más correcta. Es más, quien interpreta a Anybodys en esta película es una persona no binaria, acentuando así el poder narrativo del propio personaje.

Chino

Es el mejor amigo de Bernardo, pero se representa de maneras muy diferentes en ambas películas. Sin embargo, mantienen dos cosas importantes en común: el emparejamiento con María por parte de Bernardo y el hecho de disparar a Tony al final del relato.

Chino, en 1961, es integrante de los Sharks y va siempre con ellos haciendo lo que Bernardo ordena. Su presencia no adquiere mayor protagonismo hasta la parte final de la película, en la que, cuando Tony apuñala a Bernardo, él decide tomarse la justicia por su mano y consigue una pistola con la que acaba disparando a Tony. Es un chico seguro y dispuesto a mantener a salvo a María en todo momento, pero acaba siendo la persona que más daño le hace.

En 2021, la representación de Chino es más detallada; es un chico tímido, estudioso y trabajador que no suele mantener relaciones sociales aparte de con Bernardo. Cuando él lo empareja con su hermana, no sabe muy bien cómo actuar porque no se encuentra en su zona de confort, pero dice lo que Bernardo le dice porque es su mejor amigo y le cuida siempre. Bernardo no le quiere cerca de los Sharks porque no quiere que malgaste su vida en peleas, pero, cuando ocurre la pelea, Chino aparece para apoyar a su amigo y al resto de su comunidad. En el momento en que Bernardo cae al suelo apuñalado por Tony, la actitud de Chino cambia por completo; tiene una evolución en su personaje muy tardía y repentina, pero de forma bastante radical. De una persona tranquila que no se mete nunca en líos, pasa a ser una persona llena de odio y dispuesto a matar. Este problema se desenvuelve en el momento final en que Chino acaba disparando y matando a Tony.

Doc

Es una de las figuras adultas de la película de 1961; es dueño de una tienda y le dio un trabajo a Tony. Doc actúa como una figura paterna para Tony; es su confidente y siempre intenta persuadirle para que se aleje del ambiente peligroso de las bandas. Además, su tienda suele ser el lugar donde Sharks y Jets tienen sus asambleas de guerra y, aunque no entiende el comportamiento autodestructivo de los jóvenes, no les para. Es un hombre

mayor cansado de confrontaciones; es amable y no entiende las decisiones de los Jets en cuanto a su comportamiento con los puertorriqueños.

Valentina

En la versión de 2021, Tony Kushner, guionistas, decidió que Doc estuviera muerto y que su tienda la llevara su mujer, Valentina, una puertorriqueña interpretada por Rita Moreno. Su papel es el mismo que Doc, es la dueña de la tienda y cuando Tony sale de la cárcel, ella decide darle una segunda oportunidad y lo contrata y le da un techo para dormir. Intenta proteger a Tony de Riff y los Jets, porque no quiere que siga sufriendo ni metiéndose en líos. Además, cuando Tony conoce a María, Valentina es como su confidente; le ayuda a prepararse frases en español para acercarse aún más a ella. Valentina lo quiere como un hijo, le llama “mi milagro” y está muy entusiasmada por el hombre en que puede convertirse. Sin embargo, ayudar a Tony tiene consecuencias negativas; Anita la llama traidora por darle cobijo a un asesino y no ayudar a los suyos. El arco de este personaje termina retratando a una mujer mayor que ha vivido rodeada de odio y quiere que la sociedad evolucione y se convierta en un lugar libre y más feliz en el que el desprecio entre personas no tenga cabida, solo el amor.

Sargento Krupke

La figura de este policía se retrata de dos maneras diferenciadas en ambas películas. Sin embargo, su función principal es la de representar a las figuras con poder de la sociedad, es decir, las personas encargadas de que no haya exclusión social, desigualdades y malos tratos entre integrantes de una misma sociedad. Y la forma de representarlo es a través de un policía que nunca sabe qué está pasando y que siempre llega tarde cuando ocurre alguna desgracia, en este caso, entre Sharks y Jets.

En 1961, Krupke es representado de una manera más dura y agresiva, que hasta se atreve a agredir físicamente a algunos de los jóvenes. Pero en 2021, Krupke es más humano, menos severo y, aun manteniendo la esencia de su personaje, no transmite violencia o crueldad al resto de personajes.

Realmente, la ciudad de Nueva York juega un papel determinante en los hechos que se relatan, por lo que podríamos considerarla un personaje más. Representa una sociedad rota, que no está acostumbrada a cambios y que se ve afectada por las decisiones de los

poderes capitalistas que ponen por delante el beneficio propio antes que el de las sociedades residentes en esas zonas de la ciudad.

La narrativa está conectada con la historia de las comunidades que vivían en el barrio en esa época, y, aunque ese salto del teatro a la pantalla, en términos representativos, no complació a algunos de los espectadores en 1961, la intención de sacar a las calles reales la historia que iba a contarse era para dar un nivel de realismo mayor.

Sin embargo, la presencia puertorriqueña en la película estuvo maquillada desde el principio con una representación falsa de actores no procedentes, salvo Rita Moreno, la única intérprete originaria de Puerto Rico. La producción decidió optar por utilizar un elenco actoral de renombre y más de cuarenta kilogramos de maquillaje para dar vida a la comunidad puertorriqueña que iban a representar. Pero esto cambió de forma radical en la nueva producción, donde Spielberg dio una gran importancia a la representación real de la comunidad puertorriqueña, en la que, todos los personajes puertorriqueños están interpretados por un elenco con orígenes o descendencia puertorriqueña. Esto también tiene un valor narrativo a la hora de presenciar los actos que suceden en la película, ya que, aportan un mayor realismo y se da voz a una comunidad que sufrió cantidades inmensurables de racismo y odio.

Otro elemento importante en el desarrollo de los actos del relato es la ausencia de figuras paternas y las consecuencias que eso causa en las acciones de los personajes del relato. Aunque en la película de 1961, tanto Tony como María tienen padres y se les nombra, no hacen acto de presencia, están ausentes y eso representa esa indiferencia hacia el crecimiento de los jóvenes y, en consecuencia, una despreocupación por su comportamiento en la sociedad.

Estos jóvenes se están criando a ellos mismos (Courtney Lehmann, 2010) y están siendo ignorados por los adultos que componen las figuras importantes en la sociedad; esto actúa como crítica al desinterés en la integración social y los fallos del sistema.

Plano de la fantasía: María y Tony

En apartados anteriores hemos comentado la presencia de una segunda diégesis, aparte de la principal, en la película de 1961. Pero, tenemos que especificar sobre la dualidad de

los protagonistas y la presencia de diégesis secundarias en el género cinematográfico musical.

En vez de centrar todo el interés en un solo personaje central, siguiendo la trayectoria de su progreso, las películas musicales americanas tienen una focalización dual, construido alrededor de protagonistas paralelos de géneros opuestos y valores radicalmente divergentes (Rick Altman, 1989).

Siguiendo esta teoría de Altman en la que el género musical utiliza esa dualidad de personajes como elemento principal en la trama, vemos como, desde la década de los treinta, con las películas de Fred Astaire y Ginger Rogers, se utiliza a la pareja heterosexual canónica para llevar a cabo las acciones más importantes que harán avanzar la trama principal de la película hacia su desenlace. Este desenlace, habitualmente, vendrá marcado por la recurrencia a la unión matrimonial entre ambas personas, cerrando el círculo narrativo de la forma más espectacular y complaciente para el público.

En el musical, como en la vida, existen solo dos lugares donde nos sentimos lo suficientemente seguros como para ver de manera viva qué son: el teatro y los sueños. Los múltiples niveles de realidad de los musicales contrastan el escenario con el mundo y la ilusión con la realidad (Jane Feuer, 1982).

No es de extrañar que, cuando visualizamos una película musical, en algún punto de esta, seguramente presenciemos un cambio repentino de localización y, sobre todo, de realidad. Es decir, las secuencias oníricas o “planos de la fantasía” son recursos utilizados con frecuencia en el género musical para poder añadir números musicales sin alterar la realidad en la que está tomando lugar el relato. Estas secuencias pueden ser más extensas, como en *El mago de Oz* (1939) o menos extensas, como en *Un Americano en París* (1951).

En el caso de *West Side Story* (1961), el primer momento en el que percibimos está salto de realidad hacia la diégesis secundaria es, cuando María y Tony cruzan miradas por primera vez. Ambos están situados en extremos opuestos y, para hacer más hincapié en ese momento, se utiliza un efecto que emborrona todo el gimnasio salvo a ellos. La música, comienza a disiparse, acentuando esa salida de la realidad. Y, conforme ambos andan hacia el otro, la iluminación se atenúa y un foco cae sobre ellos mientras se esparcen por el cielo unos destellos de diversos colores, transformando lo que era una fiesta multitudinaria, en un baile de pareja exclusivo. Pero, en el momento en que sus

labios se juntan, ambos personajes vuelven a la realidad y están de nuevo en el baile en el gimnasio junto a los Sharks y los Jets.



Fig. 29 | María Tony cruzando miradas por primera vez (1961).



Fig. 30 | María Tony bailando juntos por primera vez (1961).

La segunda vez que presenciamos esta salida del mundo principal a la diégesis secundaria es cuando María y Tony cantan su primer dueto, “Tonight” en las escaleras de incendios. El dueto es el centro de gravedad del musical, es un método para resumir en una sola escena la estructura completa de la película (Rick Altman, 1989). La importancia de este número se da al representar el amor de la joven pareja de una manera más directa. Además, Robert Wise vuelve a utilizar el efecto que emborrona los bordes del plano, para que el espectador se centre en la magia de la pareja. Esta vez, la diégesis secundaria se representa de una manera más suave, no tan exagerada como la primera escena. Sin embargo, nos hace recapacitar como, de manera irreal, la pareja está en el balcón de un edificio repleto de apartamentos cantando una canción de amor en el que se hacen promesas sin que nadie le escuche; ese es el factor que nos hace darnos cuenta de que volvemos a estar presenciando esta salida de la realidad al mundo de la fantasía.



Fig. 31 | María Tony cantando “Tonight” (1961).

Y, por último, el segundo dueto de la pareja, “One Hand, One Heart”, es donde presenciamos, de nuevo, esa vuelta a la diégesis secundaria propia de los protagonistas.

Fig. 29: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Fig. 30: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Fig. 31: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Previo al dueto, los dos personajes están en la tienda matrimonial en la que María trabaja; están bromeando y, con los maniquíes de la tienda, comienzan a planear su boda de forma sarcástica y divertida. Sin embargo, cuando María se coloca un velo y Tony un sombrero de copa, se hace más real la representación nupcial entre ambos, hasta que, ambos se miran seriamente, se arrodillan sin decir una palabra y, de repente estamos en la segunda diégesis. Los dos están arrodillados mirando al frente mientras la iluminación baja, oscureciendo el resto de la escenografía, y cae mágicamente de forma cenital, un foco que los ilumina. Ellos comienzan a pronunciar sus votos matrimoniales y cantan la canción.



Fig. 32 | María Tony cantando “One hand, One heart” (1961).

Este será el último momento de felicidad que tenga la pareja antes de que ocurra la tragedia en la pelea entre bandas. Y, como comentábamos antes, se sigue, en cierto modo, ese desenlace matrimonial canónico del género musical, aunque, en este caso, no terminará con un final de la pareja felizmente casada y con una vida por delante, porque su relación está desde el principio predestinada a la tragedia.

El hecho de que el odio y la tragedia esté presente en la vida de ambos, puede ser la razón de la creación de esta diégesis secundaria en la que no importa nada más que el amor entre los protagonistas. Se crea una realidad falsa para evadirse de la realidad en la que nunca podrían compartir su amor.

Escenografía

Existen algunos códigos visuales que aparecen en ambas películas y que están creados para representar ciertos valores que transmite la obra de una manera subliminal a través de elementos como la colorimetría, el vestuario, la iluminación o la tipología de plano.

A simple vista del espectador, estos elementos pueden resultar insignificantes o inapreciables, sin embargo, sin ellos, los discursos no se percibirían del mismo modo que al estar presentes en pantalla en todo momento.

Dada la estrecha relación entre el género cinematográfico musical y su origen en el teatro musical, este adoptó elementos escenográficos, como los decorados y forillos, para trasladarlos a los famosos musicales *backstage* tan representativos de la Edad de oro del musical. La película *La Calle 42* (Lloyd Bacon, 1933) provocó un segundo ciclo de musicales. Tendían a presentar una estrategia narrativa típica del musical *backstage*: interludios musicales, usualmente en forma de secuencias de ensayo detallando la maduración del espectáculo (Jane Feuer, 2012). Esto hizo que al género musical se le atribuyera una conexión con esa clase de escenografía y su intencionalidad narrativa; era una forma de no tener que recurrir a la creación de situaciones oníricas para incluir los números musicales, sino que se introducían a través de las zonas de *backstage* como una forma de preparación de los personajes, tal y como podemos observar en el número musical “Make ‘em laugh” que representa Donald O’Connor en la película *Bailando bajo la lluvia* (1952).

Otro elemento crucial para el triunfo del género musical en sus primeras décadas fue la inclusión del color en las producciones. El *technicolor* trajo consigo una oportunidad de aumentar el factor de espectacularidad que va ligado al musical. Esta técnica se identificaría con el mundo irreal y de fantasía del musical (Juan José Parras, 2017) que serviría como herramienta para diferenciar la diégesis principal de la película de la secundaria donde tiene lugar el “plano de la fantasía”. La película donde mejor representada vemos esta técnica es en *El mago de Oz* (1939), donde Kansas se ve en color sepia, mostrando el mundo real y, sin embargo, el mundo fantástico de Oz lo visualizamos lleno de colores vivos y brillantes, simbolizando ese mundo irreal lleno de color.

Colorimetría, vestuario y elementos cinematográficos

El color habla a nuestros sentidos de manera más precisa y más viva aún que la forma... Cada color provoca en nosotros una reacción espontánea, cada uno tiene un sentido simbólico completo y concreto (A. Martínez, 1979).

En *West Side Story*, el elemento clave que utilizan sus creadores para representar la historia de una manera más directa es el color y la intención comunicativa que conlleva cada uno. La dicotomía entre Sharks y Jets tenía que reflejarse de una manera más directa a ojos del espectador, por lo que se decidió utilizar el vestuario de cada personaje para remarcar su procedencia y su intencionalidad.

Comenzando por la película de 1961, Irene Sharaff, la diseñadora del vestuario, decidió utilizar dos colores base para representar esta separación entre bandas: el rojo y el azul. El color rojo sería el color característico de los Sharks, mientras que el color azul funcionaría como color definitorio de los Jets. Sin embargo, no son los únicos colores que se asocian a cada banda, siendo también el morado y el negro pertenecientes a la identidad de los Sharks y el amarillo y caqui colores llevados por los Jets.



Fig. 33 | Sharks y Jets en la pelea (1961).

Estos colores están opuestos entre sí en el círculo cromático, creando una connotación semiótica de lo “bueno” y lo “malo” en la película. Aunque la película se centra en el enfrentamiento social a lo largo de las líneas raciales, la narrativa misma parece evitar establecer qué banda tiene “la razón” y, en cambio, apunta a la perpetuación de la pérdida al dejar al odio entrar en el corazón de alguien (Melissa Myser, 2021).

Además, en cuanto a los colores utilizados para el vestuario de los extras que están presentes en la película, son colores más neutros, que no destacan, para que el espectador no pierda el foco de los colores de Sharks y Jets, que es donde verdaderamente se está

Fig. 33: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

contando la historia.

Y, por último, hay que señalar la decisión de Sharaff en cuanto al vestuario de María; ella es una joven sensible e inocente que ha llegado hace relativamente poco tiempo a ese país y no ha encontrado aún cuál es su papel allí. Ella pensó que el color idóneo para representarla era el blanco, para poder diferenciarla del resto de mujeres puertorriqueñas y que, de esa manera, Tony se percatará de su presencia en el baile en el gimnasio. María no acepta el vestido blanco de comunión que Anita le ha arreglado para el baile, ella quiere teñirlo de rojo, pero no le deja y acaba yendo con el vestido blanco.

Si María hubiera ido al baile con un vestido rojo en vez de blanco, quizá Tony no se hubiera fijado en su pureza, y en cambio probablemente habría sido motivo de acecho de otros chicos que, influenciados por el poder sexual con el que habitualmente se relaciona el rojo, se hubieran lanzado sobre ella. Esta controversia entre el blanco y el rojo es un punto de inflexión en cuanto a la importancia del color rojo a lo largo de la película, no en vano a partir de entonces aumenta el enfrentamiento entre las dos bandas y el mutuo odio profesado está representado bajo la determinante presencia del rojo en su puesta en escena, profesando el baño de sangre que salpicará todo el entorno de un intenso y trágico rojo. (Alberto Galera, 2021).

El romance entre María y Tony comienza con María llevando puesto el vestido blanco y terminaría con María vistiendo un vestido rojo y con Tony yaciendo muerto en sus brazos. Se cierra un círculo que empezó estando predestinado a cambiar de blanco a rojo, de vida a muerte.



Fig. 34 | María con el vestido blanco (1961).



Fig. 35 | María con el vestido rojo (1961).

Fig. 34: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Fig. 35: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Aunque la forma más clara de ver esta división es a través del vestuario, las propias localizaciones ayudan para visualizar si estamos en territorio Shark o en territorio Jet a través de los colores, ya que, vuelven a predominar el rojo o el azul consecutivamente, dependiendo de la zona en la que se sitúen los personajes.

Sin embargo, hay colores como el rojo, que se muestran en la escenografía de la película para representar connotaciones propias del color, no las relacionadas con los Sharks. El rojo es un color que transmite sentimientos con fuerza como la pasión, el odio, la sangre, el fuego, la violencia. Este color se utiliza para enseñar al espectador las connotaciones indirectas de ciertas secuencias de la película para que pueda predecir, en cierto modo los hechos que acabarán sucediendo. Esto podemos presenciarlo en la secuencia del baile en el gimnasio, donde las paredes del establecimiento son rojas, lo que hace aumentar la intención de transmitir al espectador el roce entre bandas que ocurrirá y también, en relación con el enamoramiento de María y Tony.

Por último, cuando comienza el número “Quintet”, ese quinteto eléctrico a cinco voces que revela, en cierto modo, el desenlace de la pelea, lo primero que ve el espectador es una imagen de una azotea a contraluz y un cielo rojo intenso de fondo. Ese cielo rojo simboliza el derramamiento de sangre que va a tener lugar esa noche en la pelea entre Sharks y Jets.



Fig. 36 | Representación del color rojo en forma de emociones (1961).



Fig. 37 | Cielo rojo para representar la pelea (1961).

En relación con la película de 2021, Spielberg ha creado una obra completamente cinematográfica con unas técnicas visuales propias de su calibre como director. Por eso, cuando vemos la película presenciamos el uso del color como recurso para representar de forma más directa la intencionalidad de la historia.

En cuanto al vestuario de Jets y Sharks y esa dicotomía comentada anteriormente, sigue

Fig. 36: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin.

Fig. 37: Fotograma de la película *West Side Story* (1961) de Filmin

representándose a través de la separación cromática, teniendo los Sharks vestuarios de colores cálidos como el rojo, el naranja y el amarillo y los Jets, por su parte, de tonalidades azules y grises.

En la secuencia donde mejor se ve esta explosión de colores diferenciada entre ambos grupos, es en el baile en el gimnasio, donde se observa una mezcla de personas diferentes intentando pasarlo bien pero manteniendo la distancia necesaria para no hacer estallar una guerra.



Fig. 38 | Diferencia cromática en los vestuarios (2021)

América también es una explosión de colores cálidos que se entremezclan para simbolizar ese sentimiento de unidad y fraternidad de la comunidad puertorriqueña mientras bailan y cantan.

En cuanto al vestuario en general de los miembros de ambas bandas, Steven Spielberg comenta en el libro “The making of the Steven Spielberg film *West Side Story*” de Laurent Bouzereau (2021), que, dado el incremento de realismo que querían introducir en esta película, han representado a los Jets como jóvenes sin aspiraciones en la vida, sin casas y sin trabajos, y esto se refleja en sus vestuarios, ya que, vemos camisas rotas y camisetas sucias, mientras que los Sharks, que siempre han querido tener un futuro mejor, tienen trabajos, aspiraciones y hogar, por lo que eso también lo refleja en el vestuario para mostrar al espectador de dónde proviene cada personaje y como afecta eso a su apariencia.

En el caso del personaje de María, al igual que en la película de 1961, su primera aparición es con el famoso vestido blanco que no quiere ponerse pero que al final lleva al baile. La evolución de este personaje se puede visualizar desde diferentes aspectos, sin embargo, el color en su vestuario es uno de los factores que utiliza Spielberg para que veamos el cambio; comienza con el vestido blanco, símbolo de la inocencia y también símbolo de diferenciación entre el resto de las mujeres puertorriqueñas, mientras que, después de la cita con Tony, María comienza a vestirse acorde a él, es decir, comienza a llevar vestidos

Fig. 38: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.



Fig. 39 | María con el vestido blanco (2021)



Fig. 40 | María con el vestido azul (2021)

azules, como las chicas Jet. De esta forma, Spielberg nos muestra esa evolución en forma de enamoramiento hacia Tony a través del cambio en el vestuario.

El color, al igual que en 1961, también es una herramienta utilizada en la propia escenografía de la película para transmitir un mensaje. Podemos verlo en la escena en la cripta, cuando María y Tony dicen sus votos matrimoniales a través de la canción “One Hand, One Heart”, mientras la luz que se refleja en sus caras entremezcla los colores de unas vidrieras que mezclan las dos colorimetrías representativas de Jets y Sharks; vemos esa mezcla de luces que simbolizan esa unión entre los dos a través de los colores.



Fig. 42 | María y Tony (2021)



Fig. 43 | María y Tony (2021)

Una diferencia que destacar entre ambas películas es la atmósfera general en torno al color y su representación de la realidad. Es decir, en la película de 1961, el uso del color con *technicolor* era algo más innovador que se usaba para atraer la atención del público, por lo que, se hacía que los colores fueran más intensos y brillantes, sin importar el tono dramático de la película. Eso en la versión de Spielberg desaparece; un filtro en tonos fríos se utiliza durante toda la película para dar un toque de oscuridad al relato en general, dada la tragedia que va a tener lugar en el desenlace de la película, funcionando así como

Fig. 38: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

Fig. 39: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

Fig. 40: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

Fig. 41: Fotograma de la película *West Side Story* (2021) de Disney+.

una especie de presagio por lo que va a suceder.

Añadiendo, además, esa intencionalidad de crudeza por la situación de destrucción en la que se encuentra el barrio.

Conclusiones

Dado el carácter evolutivo del género musical, cada década intenta reinventarse, recuperando algunas características clásicas junto con técnicas innovadoras para seguir creando obras originales.

El mayor influyente desde el inicio de este género cinematográfico es el teatro musical; numerosos fundamentos que conforman la base del género, provienen de los orígenes en los escenarios y, por ello, a menudo se ha optado por hacer adaptaciones directamente de obras de teatro musical ya existentes hacia la gran pantalla. Hoy en día, esta decisión sigue vigente en la industria cinematográfica y se recurre en abundancia a esta técnica de crear versiones nuevas de obras ya existentes.

A finales de la década de 1950, el éxito en taquilla de películas pertenecientes al género musical comenzó a decaer, por lo que la industria optó por reinventarse. *West Side Story* (1961) fue la película que hizo resurgir esta caída, consiguiendo cautivar el ojo del espectador al incluir elementos nunca vistos en películas musicales: el drama y la tragedia como conductores principales de la trama.

West Side Story es una obra con numerosas versiones, cada una hecha en un contexto histórico diferente, por lo que, aunque mantiene la base de la historia que relata, esta se cuenta de maneras diversas, adaptándose cada una a los ojos de los espectadores de la sociedad en la que se va a realizar.

La primera película de *West Side Story*, hecha en 1961, fue innovadora, pero intentó relatar una historia en una realidad construida para poder hacer canónicas las características del género musical, es decir, opta por inventar un modelo de mundo con una realidad no representativa de la real, sino que está maquillada y adornada con el fin de entretener a los espectadores.

La espectacularidad, la teatralidad y la cinematografía se unen para mostrar una representación idealizada del problema real que se vivió en la década de los años

cincuenta en Nueva York. Aun así, su ingenio para representar el romance y la tragedia encandila al espectador común y consigue dar, en cierto modo, visibilidad a esa cuestión, pero de una manera suavizada.

Sin embargo, en 2021, con el estreno de la nueva versión de *West Side Story* de la mano de Steven Spielberg, aunque sigue manteniendo las características canónicas de las películas del género musical, en las que cada personaje está dotado para demostrar ciertas destrezas musicales, ha reinventado esta historia y ha creado un nuevo relato, dándole un toque de oscuridad y crudeza para representar de manera más realista la intencionalidad de los hechos que se relatan en la propia película.

Sin olvidarnos de que estamos hablando de una narrativa ficticia, en esta versión de la obra, podemos observar ciertos elementos que encarnan situaciones similares a las que se dieron en la realidad neoyorquina que intenta representar.

Podemos observar cómo ambas películas tienen objetivos comunicativos diferentes: en la versión de 1961, el objetivo del relato era encontrar una forma de entretenimiento innovadora con la que poder representar películas musicales sin necesidad de incluir una gran cantidad de contenido cómico y, también intentar regenerar la industria.

Mientras que la versión de 2021, intenta, principalmente, explorar más a fondo la importancia de la representación en la ficción a través de la exposición de problemáticas con un desenlace desafortunado, intentando concienciar al espectador y, evidentemente, sin quitar el carácter espectacular con el que se trata la temática.

En conclusión, la representación de ciertos temas sociales a través de la industria cinematográfica puede transmitir significados diversos si estos están tratados en diferentes épocas a través de la historia. Recalcando así, la importancia de la evolución de la sociedad para poder tener conciencia propia sobre estos asuntos que vemos representados de distintas maneras.

El privilegio de nuestra era presente es el de poder representar ciertos temas a través de unos ojos con perspectiva histórica, estudios, investigaciones y representaciones reales de los hechos que se relatan, para poder transmitir de una manera verídica la intención que se quiere comunicar.

Bibliografía

- Aldarondo, R. & Beltrán, J. M. (2013). *El cine musical USA*. Donostia Kultura.
- Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Paidós Ibérica.
- Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Indiana University Press.
- Arráez, F., Álvarez, J. L., Galera, A., Iglesias, J., & Melero, A. (2021). *West Side Story : [El libro del 60 aniversario]*. Notorious Ediciones.
- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Benet, V. J. (1996). *Ámame esta noche y la estabilización narrativa en el musical*, *Secuencias*, 5, pp.47-68.
- Bouzereau, L. (2021). *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*. Abrams Books.
- Cañellas, A. M. (1979). *Psicología del color*. Maina, 35-37.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Rei México.
- Carr, E. H. (1961). *What is History?*. Pelican Books.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Cohan, S. (2002). *Hollywood Musicals, The Film Reader*. Routledge.
- Cuevas, C. L. (1975). *Lola Rodríguez de Tió: La Primera Puertorriqueña Liberada*. Ceiba, 3(6), 43–63. Recuperado a partir de <https://revistas.upr.edu/index.php/ceiba/article/view/5988>.
- Donnelly, Donnelly, K. J., Carroll, B., & Donnelly, K. J. (2017). *Contemporary musical film* (K. J. (Kevin J. . Donnelly & B. Carroll, Eds.). Edinburgh University Press.
- Fernández de Larrinoa, Rafael. (2015). *Leonard Bernstein – Cool fugue (análisis)*. <https://bustena.wordpress.com/2015/10/23/leonard-bernstein-cool-fugue-analisis/>.
- Feuer, J. (1982). *The Hollywood Musical*. Indiana University Press.
- Feuer, J. (2012). 32. *The Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment*. In B. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (pp. 543-557). New York, USA: University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/742055-035>

- Foulkes, J. L. (2015). *Seeing the City*. *Journal of Urban History*, 41(6), 1032–1051. <https://doi.org/10.1177/0096144215602013>
- Higueras, V. (2021). *La representación de la inmigración latina en el musical estadounidense: West Side Story e In The Heights*. *Latente Revista de Historia y Estética audiovisual*. 73-88. 10.25145/j.latente.2021.19.04.
- Jiménez Chaparro, M.T. (2022). *La evolución de los personajes femeninos en el cine musical: análisis de Cantando Bajo la Lluvia y La La Land*. (Trabajo Fin de Grado Inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla. <https://hdl.handle.net/11441/136777>.
- Kiley, D. (1983). *The Peter Pan síndrome. Men who have never grown up*. Dodd, Mead & Company.
- Knapp, R. (2006). *The american musical and the performance of personal identity*. Princeton University Press.
- Lehmann, C. (2011). *Scree Adaptations: Romeo and Juliet: a close study of the relationship between text and film*. Bloomsbury Publishing Plc.
- Lehman, E., Robbins, J., Laurents, A., Sondheim, S., & Bernstein, L. (2003). *West side story : screenplay*. MGM Home Entertainment.
- Leitch, T. (2017). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford Academic.
- McHugh, D. (2019). *The Oxford handbook of musical theatre screen adaptations* (McHugh, Ed.). Oxford University Press.
- Miret, R. & Balagué, C. (2009). *Películas Clave del Cine Musical*. Robinbook.
- Murillo, A. L. & Maldonado, J. A. (2020). *Reconociendo las características del cine clásico musical y su repercusión en las películas contemporáneas*. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7472721>.
- Myser, M. (2020). *West Side Story. Characterizing the “Bad Guy” Through Colour Subconscious*. *Mise-En-Scène*. 6 (2). <https://journals.kpu.ca/index.php/msq/article/view/1557>.
- Negro, D. (2021). *Relaciones intermediales de Romeo y Julieta. El drama de Shakespeare y West Side Story*. (Trabajo Fin de Grado). Universidad de Santiago de Compostela. <http://hdl.handle.net/10347/27288>.

- Palenzuela, T. (2017). *La evolución del cine musical*. (Trabajo Fin de Grado). Universidad de la laguna. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/6937>.
- Pavés, G. M. (2018). *Bailando nace el Amor. El cortejo amoroso en el cine musical de Hollywood*. Boletín De Arte, (29), 455-480. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2008.v0i29.4443>.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). *Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial*. Arbor, 177(699/700), 573–594. <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.596>
- Pérez Ríu, C. (2010). *El retrato del doble: sobre los lenguajes del cine y el teatro*. Arbor, 186(741), 59–68. <https://doi.org/10.3989/arbor.2010.741n1006>
- Rivas Yuste, M. I. (2017). *Psicología del color: cómo influye el color a nuestra percepción y emociones en el audiovisual* [video-ensayo y memoria]. (Trabajo Fin de Grado Inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla. <http://hdl.handle.net/11441/62845>.
- Russell, J. & Jackson, A. (1971). *The Hollywood Musical*. McGraw-Hill Books.
- Santiago, P., Orte, J., & García Amilburu, M. (2017). *El cine en 7 películas : guía básica del lenguaje cinematográfico*. UNED - Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Seeger, L. (1993). *El arte de la adaptación : cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Rialp.
- Shakespeare, W. & Conejero Dionís-Bayer, M. Á. (2005). *Romeo y Julieta*. Cátedra.
- Simeone, N. (2012). *Leonard Bernstein: West Side Story*. Routledge.
- Wells, E. A. (2010). *West Side Story: Cultural Perspectives on an American Musical*. Scarecrow Press, Incorporated.
- West Side Story*. (s. f.). West Side Story. <https://www.westsidestory.com/>.
- White, R. S. (2016). *Shakespeare's cinema of love: A study in genre and influence*. Manchester University Press.

Filmografía

ABC News (2021). *Something's Coming: West Side Story – A special edition of 20/20* (Documental). Disney+.

Antin, S. (2010). *Burlesque* (Película). De Line Pictures.

Asbury, K. (2011). *Gnomeo y Julieta* (Película). Touchstone Pictures.

Bacon, L. (1933). *La Calle 42* (Película). Warner Bros Pictures.

Berkeley, B. (1939). *Los hijos de la farándula* (Película). Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.

Berkeley, B. (1942). *Por mi chica y por mí* (Película). Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.

Berkeley, B. (1933). *Vampiresas de 1933* (Película). Warner Bros Pictures.

Bouzereau, L. (2021). *The stories of West Side Story the Steven Spielberg Film* (Documental). Disney+.

Chazelle, D. (2016). *La la Land* (Película). Summit Entertainment.

Chu, J. M. (2021). *In the Heights* (Película). Warner Bros Pictures.

Crosland, A. (1927). *El cantor de Jazz* (Película). Warner Bros. Pictures.

Cukor, G. (1954). *Ha nacido una estrella* (Película). Warner Bros Pictures.

Cuckor, G. (1964). *My Fair Lady* (Película). Warner Bros Pictures.

Diamond, M. (2008). *Camp Rock* (Película). Disney Channel.

Donen, S. & Kelly, G. (1952). *Cantando bajo la lluvia* (Película). Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.

Donen, S. & Kelly, G. (1949). *Un día en Nueva York* (Película). Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.

Fleming, V. (1939). *El Mago de Oz* (Película). Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.

Fletcher, D. (2019). *Rocketman* (Película). Marv Films.

Fosse, B. (1972). *Cabaret* (Película). Allied Artists.

Gracey, M. (2017). *El Gran Showman* (Película). 20th Century Fox.

Hooper, T. (2019). *Cats* (Película). Universal Pictures.

Hooper, T. (2012). *Los Miserables* (Película). Universal Pictures.

Hughes, K. (1968). *Chitty Chitty Bang Bang* (Película). Warfield.

Kelly, G. (1969). *Hello Dolly!* (Película). 20th Century Fox.

Kleiser, R. (1978). *Grease* (Película). Paramount Pictures.

Lloyd, P. (2008). *Mamma Mia!* (Película). Universal Pictures.

Luhmann, B. (2001). *Moulin Rouge!* (Película). 20th Century Fox.

Luhmann, B. (1996). *Romeo + Julieta de William Shakespeare* (Película). 20th Century Fox.

Macfarlane, U. (2016). *West Side Story: The making of a classic* (Documental). BBC.

Marshall, R. (2002). *Chicago* (Película). Miramax.

Marshall, R. (2014). *Into the Woods* (Película). Walt Disney Pictures.

Minnelli, V. (1944). *Cita en St. Louis* (Película). Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.

Minnelli, V. (1948). *El pirata* (Película). Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.

Minnelli, V. (1953). *Melodías de Broadway* (Película). Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.

Minnelli, V. (1951). *Un americano en París* (Película). Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.

Minnelli, V. (1945). *Ziegfeld Follies* (Película). Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.

Murphy, R. (2009-2015). *Glee* (Serie de televisión). 20th Century Fox.

Ortega, K. (2006). *High School Musical* (Película). Salty Pictures.

Riggen, P. (2011). *Lemonade Mouth* (Película). Disney Channel.

Sandrich, M. (1935). *Sombrero de copa* (Película). RKO Radio Pictures.

Sharman, J. (1975). *The Rocky Horror Picture Show* (Película). 20th Century Fox.

Singer, B. (2018). *Bohemian Rhapsody* (Película). 20th Century Fox.

Spielberg, S. (2021). *West Side Story* (Película). 20th Century Studios.

Stevenson, R. (1964). *Mary Poppins* (Película). Walt Disney Productions

Walters, C. (1950). *Repertorio de verano* (Película). Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.

Wise, R. (1965). *Sonrisas y Lágrimas* (Película). 20th Century Fox.

Wise, R. & Robbins, J. (1961). *West Side Story* (Película). Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.

Wyler, W. (1968). *Funny Girl* (Película). Columbia Pictures.