

TRABAJO DE FIN DE GRADO

GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

RELACIONES INTERMEDIALES DE *ROMEO Y JULIETA*. EL DRAMA DE SHAKESPEARE Y *WEST SIDE STORY*

Curso 2020/2021

ALUMNO: DÁNEL NEGRO RILO

TUTORA: MARÍA DE LOS ÁNGELES RODRÍGUEZ FONTELA

Formulario de delimitación de título
Traballo de Fin de Grao curso 2020/2021

APELIDOS E NOME:	Dánel Negro Rilo
GRAO EN:	LINGUA E LITERATURA ESPAÑOLAS (L)
TITOR/A:	M ^a Ángeles Rodríguez Fontela
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Literatura e artes visuais

Tendo en conta a liña temática que me foi asignada, SOLICITO que o meu TFG leve por título o que indico a continuación:



Título: Relaciones intermediales de *Romeo y Julieta*. El drama de Shakespeare y *West Side Story*

Resumo

Inscribimos este traballo en el marco de la literatura comparada en una doble relación: la interartística y la intercultural. En primera instancia y como examen del estado de la cuestión, examinaremos las diferentes adaptaciones audiovisuales de la obra de Shakespeare en otras obras artísticas basadas en la misma historia (musicales y fílmicas, fundamentalmente). El núcleo de nuestro traballo, con todo, está en realizar un estudio comparativo del drama shakespeareano, el guión cinematográfico y la representación musical y de danza de *West Side Story* con el fin de descubrir qué potencialidades musicales imbricadas con la danza advierten Ernest Lehman, Arthur Laurents y Jerome Robbins en la obra de Shakespeare como inspiradora del musical estadounidense.

La motivación básica de nuestro TFG procede de la interpretación con la flauta travesera en el Conservatorio Xoán Montes de Lugo de una selección de pasajes de la banda sonora que debemos a Leonard Bernstein. Mi experiencia personal en la banda del Conservatorio, estrictamente musical, constituye, pues, una puerta de entrada para analizar los caminos que llevan de la palabra poética a la partitura cuya ejecución musical desemboca en la danza. No es menor nuestro interés, y tangencialmente lo estudiaremos en su relación con la música, cómo los sentimientos amorosos de los protagonistas de la obra están condicionados por enfrentamientos de colectividades.

Lugo, 23 de novembro de 2020

<p>Sinatura do/a interesado/a</p> 	<p>Visto e prace (sinatura do/a titor/a)</p> <p>RODRIGUEZ FONTELA MARIA DE LOS ANGELES - 33810935S</p> <p>Firmado digitalmente por RODRIGUEZ FONTELA MARIA DE LOS ANGELES - 33810935S Fecha: 2020.11.21 20:08:11 +01'00'</p>	<p>Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data</p> <p>Selo da Facultade de</p> 
---	--	---

Resumen:

Inscribimos este trabajo en el marco de la literatura comparada en una doble relación: la interartística y la intercultural. En primera instancia y como examen del estado de la cuestión, examinaremos diferentes adaptaciones audiovisuales de la obra *Romeo y Julieta* de Shakespeare en otras obras artísticas basadas en la misma historia (musicales y filmicas, fundamentalmente). El núcleo de nuestro trabajo, con todo, está en realizar un estudio comparativo del drama shakesperiano y la representación musical de *West Side Story* con el fin de descubrir qué potencialidades musicales imbricadas con la danza advierten Ernest Lehman, Arthur Laurents y Jerome Robbins en la obra de Shakespeare como inspiradora del musical estadounidense. La motivación básica de nuestro TFG procede de la interpretación con la flauta travesera en el Conservatorio Xoán Montes de Lugo de una selección de pasajes de la banda sonora que debemos a Leonard Bernstein. Mi experiencia personal en la banda del Conservatorio, estrictamente musical, constituye, pues, una puerta de entrada para analizar los caminos que llevan de la palabra poética a la partitura cuya ejecución musical desemboca en la danza. No es menor nuestro interés, y tangencialmente lo estudiaremos en su relación con la música, cómo los sentimientos amorosos de los protagonistas de la obra están condicionados por enfrentamientos de colectividades culturales diferentes.

Summary:

This Final Project is inscribed in the theoretical framework of comparative literature in a double relationship: interartistic and intercultural. Firstly, we will examine different audiovisual adaptations of Shakespeare's *Romeo and Juliet* in other artistic works based on the same story (musical and filmic, mainly). However, the core of our work is to conduct a comparative study of Shakespearean drama and *West Side Story* to discover what musical potentialities intertwined with dance are noted by Lehman, Arthur Laurents and Jerome Robbins in Shakespeare's play as inspiring the American musical. The motivation of our Final Project comes from the interpretation with the transverse flute of a selection of passages from the Leonard Bernstein's soundtrack at the Xoán

Montes Conservatory of Lugo. My personal experience in the band of the Conservatory, strictly musical, constitutes a gateway to analyze the paths that lead from the poetic word to the score, whose musical execution leads to dance. Our interest is no less, and we will study it in its relationship with music, and how the loving feelings of the protagonists of the work are conditioned by confrontations of different cultural communities.

Índice

1. Introducción.....	1
2. Metodología.....	4
3. <i>Romeo y Julieta</i> de Shakespeare.....	5
3.1. Autor y contexto.....	5
3.2. La obra.....	7
4. Adaptaciones de <i>Romeo y Julieta</i>	10
4.1. <i>Romeo y Julieta</i> : confluencia de artes.....	13
4.2. <i>Romeo y Julieta</i> y la música.....	15
4.2.1. <i>Roméo et Juliette</i> de Gounod.....	17
4.2.2 <i>Roméo et Juliette</i> de Berlioz.....	22
4.3. <i>Romeo y Julieta</i> en el cine.....	26
5. <i>West Side Story</i>	27
6. Relaciones entre <i>Romeo y Julieta</i> y <i>West side story</i>	31
6.1. Estudio comparativo de los personajes en <i>Romeo y Julieta</i> y <i>West Side Story</i>	35
6.2 Estudio comparado de los temas de ambas obras.....	38
6.3 <i>West Side Story</i> y la música.....	43
6.3.1. Música, danza y el conflicto racial.....	45
6.3.2. Motivos melódicos.....	50
7. Conclusiones.....	60
8. Bibliografía.....	62
9. Webgrafía.....	63
10. Recopilación de imágenes.....	64

1. Introducción

El 22 de diciembre del año 2016 la banda del Conservatorio Profesional de Música Xoán Montes de Lugo ofrece su tradicional concierto de navidad en el Círculo de las Artes. Dentro de todo el repertorio que sonará ese día, se encuentra una recopilación de los temas más reconocidos del musical *West Side Story*. Un joven flautista forma parte de esa banda juvenil, sin saber que esa experiencia le marcará de una forma especialmente particular. El público aplaude entusiasmado al acabar el concierto mientras se cierra el telón a la par que se apagan las luces del auditorio.

El 5 de julio del 2019 ese flautista se encuentra en el norte de Italia, concretamente en la pintoresca ciudad de Verona. Allí, entre miles de turistas decide visitar la mundialmente conocida “Casa di Giulietta”. Rodeado de las tarjetas de amor que los visitantes depositan en las paredes de ese lugar, observa el balcón de Julieta, perteneciente, según cuenta la leyenda, a la antigua casa de los Capuleto. En ese momento, recuerda algunas notas de la canción “María”, que retumban en su cabeza recreando la popular escena entre los dos amantes veroneses.

La vivencia de estas dos experiencias será las que dará lugar al nacimiento de este trabajo de fin de grado. La unión entre la música y la literatura se pondrá ahora de manifiesto en el análisis concienzudo de dos obras con un mismo relato literario como base: *Romeo y Julieta* y *West Side Story*.

El estudio de la literatura y otras artes ha sido desde siempre uno de los fenómenos más estudiados por parte de las disciplinas interartísticas. Así, la Literatura Comparada encuentra en los estudios interartísticos una vía diferente a la de la comparación entre literatura en diferentes lenguas (lo que posteriormente dio lugar a esta rama de los Estudios Literarios). Los conceptos de *mimesis* (imitación de la realidad humana y natural) y *catarsis* (todas las emociones y sensaciones que una obra artística provoca en el espectador) aristotélicos sostienen estas relaciones y su fijación en la representación de una misma realidad.

En este trabajo se estudiará desde el punto de vista de la Literatura Comparada las relaciones entre la obra teatral de Shakespeare *Romeo y Julieta* y otras obras de arte que se han inspirado directamente en aquella. Para ello, primero se hará una breve introducción acerca de la biografía del autor, al igual que se señalarán los rasgos más característicos de *Romeo y Julieta*. El concepto de transmedialidad será presentado, por ser este uno de los términos clave que permitirá examinar cada uno de los medios a los que esta tragedia ha sido adaptada.

Tras una breve vista genérica de las principales adaptaciones de esta obra a diferentes medios artísticos, se analizará la relación que presenta la obra literaria con la música. La relación entre literatura y música ha sido apreciada desde la Edad Antigua. Sin embargo, son pocos los estudios que se atreven a dar unas pautas concretas de cuál es el verdadero vínculo que une a estas dos artes, así como de cuál es la forma correcta de estudiar esta confluencia. Este trabajo no pretenderá resolver esta duda, sino observar la relación concreta que se establece en las obras artísticas para así poder apreciar al menos algunas pautas comunes que pueden unir a ambas artes.

En primer lugar, se hará un análisis de la relación entre esta obra y dos óperas que se inspiraron en esta historia: *Romeo et Juliette* de Gounod y la *Symphonie dramatique* de Berlioz. La finalidad del estudio de estas dos obras es observar a través de la comparación con el drama shakesperiano las diferentes alternativas que la música tiene para representar una historia. La primera presenta una música que debe ir acompañada de un libreto fiel a la tragedia del bardo de Avon para ser interpretada correctamente, mientras que la segunda le ofrece al espectador una música más independiente y, por tanto, menos ligada a la letra de las piezas musicales o al diálogo de los personajes. La segunda disciplina en la que se centrará la otra mitad de este trabajo es la relación de la tragedia con el cine, y más concretamente con el musical *West Side Story*. La música, por tanto, no se abandona completamente, sino que este ámbito de estudio se complementa ahora con todas las posibilidades que el cine ofrece. La danza, la música, la fotografía y los planos cinematográficos se sumarán a los elementos que se analizarán en busca de la transmedialidad y los recursos de los que esta se ha servido para representar esta historia. El formato del cine supone una superación de las barreras tradicionales que los estudios interartísticos proponen, por lo que la mayoría de las herramientas de las que este nuevo medio se sirve para representar

un relato literario son bastante recientes. Se irán desglosando de esta manera los puntos en común que esta adaptación libre cinematográfica de *Romeo y Julieta* y la obra original presentan, separando el análisis en partes en base a la caracterización de los personajes, la trama o las potencialidades musicales que el filme presenta en relación con la historia de amor y de odio que Shakespeare presentó al mundo. De la misma forma, se señalarán algunos puntos discordantes entre ambas obras, pero siempre presentando como punto de referencia la tragedia originaria y sus propuestas.

Con todo, este trabajo pretende responder a la pregunta de si es posible trasladar de una forma más o menos fiel el relato de una obra literaria a otra disciplina artística. El papel de la música será sobre el que se hará una mayor incidencia, pretendiendo observar, en caso de que la respuesta a la pregunta sea afirmativa, cuáles son las herramientas que ayudan a la adaptación de un relato literario a un medio distinto del que fue creado. Sólo de esta manera se podrá precisar si es posible conservar la naturaleza literaria del relato original en sus respectivas adaptaciones.

Tras realizar estos análisis de Literatura Comparada se pretende buscar algunas claves de por qué *Romeo y Julieta* ha sido una de las obras más adaptadas a los diferentes medios. Nos preguntaremos también si esto tiene alguna relación con la producción y el estilo literario del autor inglés. Para finalizar, se persigue disipar la duda de si es posible que en el plano musical perviva la naturaleza literaria, puesto que *a priori* parece que la distancia entre ambas artes es demasiado grande. A lo largo de este trabajo se espera poder responder con éxito a este interrogante, así como a todos los anteriores.

2. Metodología

Para realizar este proyecto será necesario recurrir a diversas fuentes tanto físicas como informáticas para adquirir conocimientos y acudir a las obras originales que se analizarán. La metodología empleada se basará en primer lugar en el visionado, lectura o escucha de las obras que se comparan a lo largo de este trabajo. En cuanto a las óperas, debido a su fácil acceso vía online, mi experiencia no ha sido a través de representaciones en directo, sino que he llegado a ellas por vía telemática. De la misma forma sucede con algunas de las adaptaciones de la tragedia a otras artes (como la pintura, por ejemplo). No sucede igual en el caso de las partituras de *West Side Story*, puesto que a pesar de que en este trabajo se hablará de la partitura orquestal general y de la línea melódica fundamental de cada pieza musical, existe un contacto directo con esa música al haber podido interpretar con la flauta travesera algunas de ellas. Este mejor conocimiento del repertorio hará que la parte melódica se pueda relacionar de una forma más compleja con la tragedia de Shakespeare.

En cuanto a la parte más teórica del trabajo, se consultará una amplia bibliografía que trate la temática de la intermedialidad y los estudios interartísticos, así como otros ejemplares que hablen de la vida de los autores de las obras citadas y que comparen de alguna forma ambas realidades artísticas en cada caso. Será necesario también hacer uso de algunos libros de armonía propios de la etapa de formación musical, con el fin de revisar algunos conocimientos que habían quedado olvidados.

Todos estos materiales servirán de fundamento para la parte teórica y de guía para la última parte del trabajo, de carácter más personal al realizar un análisis libre de las inferencias y relaciones que se establecen entre *Romeo y Julieta* y *West Side Story*. Este análisis se realizará de forma detallada, partiendo en un primer momento de motivos muy amplios (temática genérica en las obras o personajes) para acabar profundizando cada vez más en la música y su relación con la trama.

3. Romeo y Julieta de Shakespeare

3.1. Autor y contexto

Resulta necesario hacer una breve reseña acerca de la vida de este escritor, labor que siempre resulta complicada y que ha sido un verdadero misterio para los investigadores. En este trabajo, no se profundizará tanto en los detalles puntuales de la vida de Shakespeare, sino que se ofrecerá un breve contexto general para entender en qué momento escribió una obra de gran importancia como la que le compete a este trabajo. Además, los datos biográficos que se conocen en la actualidad son muy escasos, hecho que han destacado autores como Benedetto Croce en su obra *Ariosto, Shakespeare y Corneille (1921)*, donde hace una distinción entre la “persona poética” y la “persona práctica”, justificando que esta segunda no goza de ninguna importancia para el estudio de su obra.

Considerado el mejor dramaturgo de todos los tiempos y apodado como el Bardo de Avon (o simplemente el Bardo), William Shakespeare (Statford-upon-Avon, Warwickshire 1564-1616) es señalado como el autor más importante en lengua inglesa y uno de los mejores de la literatura universal. Ben Jonson, amigo y poeta coetáneo de Shakespeare, acuñó una frase célebre muy usada a lo largo de la historia para referirse a este escritor, convertida casi en profecía: “Shakespeare was not of an age, but for all time”. Siendo el tercero de ocho hermanos, Shakespeare no ha sido descrito nunca como un hombre especialmente culto, por lo que se ha llegado a afirmar su posible abandono de la escolarización a una temprana edad. Este llamativo bajo nivel de estudios (comparado con la enorme calidad de su obra culta) ha hecho que numerosos estudiosos se hayan planteado si Shakespeare fue el autor real de su obra, o si por el contrario fue otro escritor conocido el que se ocultó bajo ese nombre. Sea como fuere, su producción literaria goza de un gran valor y reconocimiento en la actualidad, destacando su enorme habilidad para crear unos personajes con gran capacidad de desarrollo a lo largo de las obras, rasgo que resulta innovador para la época. Esta producción literaria es destacable gracias a la creación teatral del autor, entre la que se pueden mencionar obras de gran éxito como *Hamlet*, *Macbeth* o *Romeo y Julieta* entre otras. Es preciso destacar que no

sólo cultivó el género de la tragedia, sino que también escribió comedia (*Sueño de una noche de verano*) o drama histórico (*Enrique IV*), así como también deleitó a su público con su poesía (considerado como uno de los mejores poetas en lengua inglesa), especialmente con sus sonetos. En total, toda su producción escrita goza del número de dieciséis comedias, once tragedias y ocho dramas históricos, además de la obra poética, en la que destacan ciento cuarenta y cuatro sonetos. Para este trabajo, por tanto, se adoptará la figura de William Shakespeare en su registro de “persona poética”, y en relación con su faceta de dramaturgo, presente en la tragedia de *Romeo y Julieta*. (Ruiza, Fernández & Tamaro, 2004)

El contexto histórico-literario con el que este escritor tuvo que lidiar también es importante para entender los rasgos que caracterizan a su obra. A finales del siglo XVI se comenzó a abandonar el estilo renacentista para dar lugar con el nuevo siglo a un nuevo estilo artístico y cultural: el Barroco. Este nuevo estilo trajo un período de grandes cambios en la sociedad occidental que se materializó en obras de grandes escritores, dentro de los cuales se encontraba William Shakespeare. El número de óperas en este período histórico se vio incrementado, por lo que es entendible que otros géneros como el teatral fuesen de la mano en el crecimiento de este fenómeno. En Inglaterra, el teatro seguía dominando el panorama cultural del momento, representándose numerosas obras en las que la música ayudaba a que diálogos como monólogos adquiriesen una nueva dimensión hasta entonces poco explorada. William Shakespeare cultivó el denominado teatro isabelino, cuyas características eran la ruptura de la regla de las tres unidades (espacio, tiempo y acción) y el uso de cinco actos para unas representaciones en las que los géneros se mezclaban, esto es, existía una alternancia de elementos trágicos y cómicos. Además, también se mezclaban los personajes nobles y los plebeyos (aunque estos se caracterizaban de forma diferente, cómo más adelante se podrá ver en *Romeo y Julieta*).

Igualmente, la expansión de las ideas humanistas influyó en la obra del bardo de Avon. Sin embargo, esta corriente filosófica se entendía de una forma diferente a como se hace hoy en día, puesto que la sociedad de la época de Shakespeare observaba los vicios y virtudes humanas a través de la literatura, por lo que para estudiar y observar a los seres humanos era necesario verlos a través de obras artísticas. Todas estas características que coinciden con la época del cambio de centuria serán evidentes

condicionantes para la obra shakesperiana, en la que además otros aspectos como la religión, la ética y la moral se verán frecuentemente reflejados.

3.2. La obra

Romeo y Julieta es la gran tragedia de Shakespeare. Esta obra fue publicada en el año 1597 y escrita seguramente en el año 1595. El enorme éxito que tuvo ha llegado hasta nuestros días con la misma fuerza con la que surgió. Catalogada como tragedia y melodrama, el debate se cierne sobre ella en virtud de si se la puede considerar una obra trágica o lírica. La importancia del texto, así como la gran capacidad para la condensación emotiva en pocas líneas definen la grandeza con la que Shakespeare crea una obra de este calibre. Además, las incorporaciones de elementos puramente cómicos hacen que la confluencia entre géneros sea uno de los rasgos más característicos de la pieza teatral, por lo que las teorías acerca de cuál es su clasificación más adecuada a la realidad son varias.

La historia que se narra en *Romeo y Julieta* se hace conocida mundialmente tras el lanzamiento de la obra del escritor inglés, aunque es preciso señalar que aquella historia deriva de una complicada tradición de numerosos romances previos a la composición de Shakespeare.

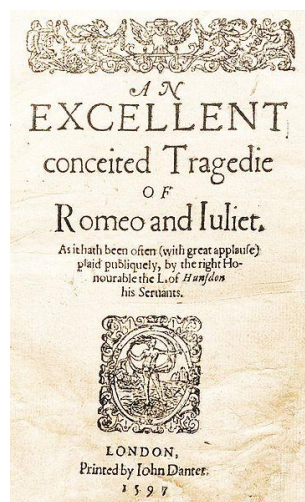


Imagen 1¹

¹ Imagen de la primera edición de *Romeo y Julieta* publicada en el año 1597. Recuperada de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Romeoandjuliet1597.jpg> (Licencia Creative Commons)

La primera fuente de la que bebe este autor es un poema de Arthur Brooke titulado *The tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562), traducción inglesa del autor Arthur Brooke de un cuento italiano, que, a su vez, parece haberse basado en una traducción francesa de Pierre Boaistuau, publicada en el volumen I de las *Histories Tragiques* de François de Belleforest, el cual se inspira en *Romeo e Giulietta* de Mateo Bandello, publicada en el año 1554, y en *Giulleta e Romeo* de Luigi da Porto, aparecida en 1530 (primera versión que ya situaba la acción en Verona y daba los nombres de Romeo y Julieta a los protagonistas). La otra fuente en la que Shakespeare encuentra inspiración es en *Rhomeo and Julietta*, del autor William Painter, traducción que se encuentra en el Volumen II de la obra *Palace of Pleasure* del mismo autor, publicado en 1567. El contenido de esta obra es una recopilación de relatos franceses e italianos. Painter, por su parte, parece haber tenido las mismas fuentes de inspiración que Arthur Brooke. Parece ser que Shakespeare se dejó influenciar más por la obra de Brooke que por la de Painter, a pesar de que utiliza elementos que recuerdan a ambas creaciones. *The tragicall Historye of Romeus and Juliet* presenta en cambio más elementos dramáticos que Shakespeare no añadió a su obra, dentro de los cuales se encontraban algunos como el relato de la tristeza de Romeo en su exilio en Mantua (Conejero, 2019: 65).

Romeo y Julieta consta de un prólogo y de cinco actos (característica propia del teatro isabelino). El prólogo se corresponde con una breve introducción de varias líneas en las que un coro presenta el tema que se va a tratar, la localización y los hechos del conflicto que los espectadores van a presenciar. En los cinco actos posteriores se desarrolla la trama de una forma lineal. La acción se nos narra a través del diálogo de los personajes, en un texto en el que apenas hay acotaciones por parte del autor más que para indicar entradas y salidas de los personajes en escena. Este diálogo destaca por la combinación de verso y prosa. El verso se reserva para las clases sociales más altas, mientras que la prosa se usa para expresar el lenguaje de las clases más bajas. Además, es frecuente el uso del verso denominado pentámetro yámbico, concepto al que más tarde se volverá y se explicará para relacionarlo con la potencialidad de la obra para ser musicalizada. También destaca el uso del endecasílabo blanco (sin rima), frecuente en las conversaciones entre Romeo y Julieta. Por último, es importante también señalar la presencia de la parodia de estilo petrarquista. Recursos retóricos como la hipérbole o la anteposición y oxímoron sirven para ridiculizar el empleo excesivo que Romeo hace de

ellos en sus conversaciones: Incluso Julieta llega a pedir a Romeo que deje atrás su sobrecargado estilo.

La tragedia se estructura en dos ejes diferenciados en cuanto a su temática (a pesar de que ambas partes guardan una simbiótica relación): la enemistad por parte de las dos familias y el amor imposible de los dos protagonistas. El primer tema se desarrolla a lo largo de toda la obra, pero su clímax llegará ya en el tercer acto, con la muerte del personaje de Tybalt. Por tanto, tras este momento de máxima tensión, el conflicto se desenvolverá en el quinto y último acto en el desenlace. Se ponen de manifiesto así las tres actitudes que toman los dos grupos en esta obra: primero furia moderada, luego una rabia fuera de control que termina en un doble homicidio y, por último, una aparente cordialidad en la parte final. Este no es el caso de la otra trama, la de la historia de amor prohibida. Esta historia se basa en una tensión constante y permanente en el tiempo, que no sólo no disminuye a medida que avanzan los actos, sino que cada uno se corresponde con un grado más en el nivel de malestar y de proximidad a la tragedia. El desenlace se corresponde al final de la obra con la muerte de los dos protagonistas

Haciendo un pequeño recorrido a través de la historia de la literatura se verá rápidamente cómo estas dos ideas no son nuevas, pero Shakespeare supo darles un nuevo enfoque haciendo que en la actualidad una gran parte de la población mundial asocie estos dos motivos con su tragedia. El mito de Píramo y Tisbe contado en *Las metamorfosis* de Ovidio es la primera obra literaria anterior con la que *Romeo y Julieta* guarda un gran parecido. Esta historia presenta también estos dos ejes principales, por lo que no hay duda de que Shakespeare conocía el mito y pudo servirle de inspiración para su posterior obra. Hechos como la prohibición de los padres de que sus hijos se viesan, la pasión irrefrenable, el enredo final y el suicidio de ambos personajes debido a este malentendido dejan clara la inspiración del autor inglés en este mito clásico. Pero este ejemplo no es el único. Tristán e Isolda o Hero y Leandro son otras historias que presentan todos estos ingredientes. Con posterioridad a la obra inglesa, surgieron otras obras de este estilo, cómo la leyenda de Los amantes de Teruel o la parodia de Lope de Vega *Castelvines y Monteses*. La literatura más reciente (incluso la actual), lejos de abandonar estos motivos temáticos, sigue inspirándose en este inmortal argumento para la creación de nuevas obras como es el caso de la novela de Emily Brontë *Cumbres*

borrascosas o la novela de Gabriel García Márquez *Tiempos de Cólera*, cuya obra también guarda semejanza con la obra shakespeariana.

4. Adaptaciones de *Romeo y Julieta*

El núcleo central de este proyecto es la realización de un estudio comparativo entre la literatura (en este caso, *Romeo y Julieta* de Shakespeare) y otras artes que buscan la representación del mismo sujeto u objeto artístico. Para llevar a cabo esta compleja tarea es necesario traer a colación una serie de términos, que se usarán tanto de forma explícita como implícitamente (sin hacer referencia a estos, pero haciendo uso del concepto en el propio análisis de las representaciones artísticas) en el desarrollo del trabajo. En primer lugar, la definición de intermedialidad resulta fundamental, puesto que no es otro concepto sino este el que nos permitirá descubrir las potencialidades del texto shakespeariano en otros medios artísticos. Asumimos en nuestro trabajo el enfoque teórico que André Gaudreault ofrece sobre este concepto:

L'intermédialité est, dans une acception minimaliste, ce concept qui permet de désigner le procès de transfèrement et de migration, entre les médias, de formes et de contenus, un procès qui est à l'oeuvre de façon subreptice depuis déjà quelque temps mais qui, à la suite de la prolifération relativement récente des médias, est devenu aujourd'hui une norme à laquelle toute proposition médiatisée est susceptible de devoir une partie de sa configuration. (Gaudreault, 1999:175)

En una directa relación con este concepto tan general se encuentran los conceptos: multimedialidad y transmedialidad.

In art and media theoretical discourses the concept of multimediality is used at two different levels. On the one hand at the level of sign systems (word, image, sound) and on the other hand at the level of different disciplines as distinguished as different (institutionalized) cultural action domains or practices (literature, visual arts, music, theatre, film, television, video, internet, etc.) (Kattenbelt, 2008:22)

Esta definición propuesta por Chiel Kattenbelt en el artículo “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships” resulta especialmente útil, sobre todo en la segunda parte, cuando hace alusión a los diferentes medios artísticos. Por otro lado, el concepto de transmedialidad fue definido también por este autor en el mismo artículo:

Is mainly used in art and communication theoretical discourses for referring to the change (transposition, translation etc) from one medium to another. This transfer may apply to the content (to what is represented, the story) or to the form (in formalistic terms we might say to the principles of construction, stylistic procedures and aesthetic conventions). (Kattenbelt, 2008:23)

Pudiendo seguir por tanto la definición “ad litteram”, el paso del drama shakesperiano a otros medios que no son puramente literarios será estudiado a lo largo de este trabajo, respondiendo a una situación de transmedialidad y dando lugar a un nuevo concepto que engloba este conjunto de relaciones: el denominado “interarte”. Este es visto como la interacción entre las diversas disciplinas artísticas. En la actualidad, además, se llega a una total superación de las barreras artísticas que había en la Antigüedad, llegando así a superar las artes clásicas para dar lugar a nuevos soportes artísticos (televisión o cine, entre otros). Todos estos términos, quedarán reflejados en la transmediación del *Romeo y Julieta* de Shakespeare.

Numerosos críticos del siglo XIX definieron las obras de Shakespeare como “fenómenos de la naturaleza, como el sol y el mar, las estrellas y las flores” (Thomas de Quincey, 1823). El conocido crítico Samuel Johnson también realizó en su obra *The plays of William Shakespeare* interesantes apuntes acerca de esta producción literaria señalando, por un lado, su singularidad, y por el otro, la diversidad de personas que representan sus personajes, hasta el punto de que llegan a representar la propia vida humana y a definir su existencia. Esto hace que Shakespeare no sólo sea un autor de enorme éxito hoy en día, sino que la mayoría de sus obras hayan tenido una gran acogida por otros autores y artistas que han tratado de trasladar con mayor o menor éxito, según el caso, sus historias a otras realidades artísticas. Tragedias cómo *Hamlet* o *Macbeth* han tenido numerosas adaptaciones. Si pensamos solo en *Hamlet*, debemos hablar de más de sesenta adaptaciones diferentes a la gran pantalla.

Romeo y Julieta también es una de las obras que encabeza la lista de adaptaciones de este autor inglés, gozando de una gran relevancia en diferentes géneros artísticos que más tarde se analizarán y estudiarán en profundidad. Este largo listado de obras no hace más que poner de manifiesto el carácter universal de la producción shakesperiana. Sus personajes, son otro de los puntos fuertes en la obra del autor que

hacen de esta colección literaria un lugar perfecto en el que encontrar inspiración para otras creaciones artísticas. Esto se debe a la caracterización tan pasional y expresiva que Shakespeare hace de sus personajes, puesto que resulta fácil convertirlos en arquetipos, como sucede por ejemplo con los amantes enamorados en *Romeo y Julieta*. Estos personajes expresan así una pasión o un sentimiento con el que cualquier lector o espectador puede sentirse identificado (o al menos puede comprender de una forma sencilla cuál es el funcionamiento de la psique de ese personaje).

El drama shakesperiano de *Romeo y Julieta* ha dejado de ser pues, una historia única anclada en el propio texto de Shakespeare para convertirse en un fenómeno universal: la narración de esa obra ha convertido la historia de los dos amantes de Verona en un recurso empleado como fondo cultural común. Seguramente, esta condición de relato universal es la que ha hecho que *Romeo y Julieta* sea una de las obras más adaptadas de la historia de la literatura mundial. La pintura, el cine, el cómic, el ballet, la ópera o el género musical son algunas de las disciplinas que de forma más o menos fiel a la obra dramática han llevado un relato literario a una dimensión artística distinta. Pero si algo llama la atención es el elevado número de adaptaciones cinematográficas que esta obra ha tenido (y continúa teniendo en la actualidad), así como la gran variedad de versiones musicales existentes, contando por ejemplo con veinticuatro representaciones operísticas. La cercanía, por tanto, entre el drama shakesperiano y la música se ponen de manifiesto ya en esta elevada cifra, a la que habrá que añadirle otras propuestas artísticas como el musical, la “symphonie dramatique” o el ballet. Elementos como la sonoridad del texto shakesperiano, el ritmo trepidante, o la presencia de unos diálogos con una intensa carga emotiva y lírica hacen de *Romeo y Julieta* la obra perfecta para que se den unas relaciones interartísticas muy ricas y con un contenido que, a pesar de surgir de la misma historia, puede materializarse a través de diferentes formas. Resultaría inoportuno aquí tratar de abordar, aunque sólo sea de forma genérica, las diferentes versiones que *Romeo y Julieta* ha tenido a lo largo de la historia. Por este motivo, en el presente trabajo se hará una breve referencia a esas adaptaciones y un análisis de las principales en las diferentes modalidades artísticas para las que esta tragedia ha servido de inspiración.

Por todo lo anteriormente expuesto resulta ahora evidente la necesidad de realizar un breve estudio de literatura comparada entre la literatura y las otras artes que

han representado esta tragedia. Cabe recordar que esta forma de investigar es bastante reciente, puesto que la relación entre la literatura y el resto de artes nunca ha sido igual. Por ejemplo, en la antigua Grecia el arte no se veía como algo para el mero disfrute y la contemplación, sino para finalidades más prácticas. (Gnisci, 2002: 224). Siguiendo esta idea “la relación entre las artes- entendiendo por tales el núcleo formado por poesía, música, pintura, escultura, arquitectura, más, posiblemente la danza y el cine- puede tener sentido sólo para el período histórico que va del siglo XVIII en adelante” (Gnisci, 2002: 224). Queda reflejado así que antiguamente algunas de las variedades artísticas que hoy en día se estudian por separado se veían como un conjunto, cómo es el caso de la poesía y la música. Gnisci también deja reflejada la idea de que “la literatura puede ser el objeto de otras artes” (ídem), situación que es ante la que nos vamos a enfrentar a lo largo de este trabajo.

4.1. *Romeo y Julieta*: confluencia de artes

El estudio de *Romeo y Julieta* desde un punto de vista interartístico resulta algo muy complejo debido al alto número de disciplinas artísticas que se han inspirado en esta historia. Por eso, se realizará a continuación una breve mención de algunas de estas modalidades artísticas que han representado de una forma u otra este drama. Para las adaptaciones musicales y cinematográficas se realizará un estudio por separado y más pormenorizado en los siguientes puntos.

Por lo que respecta a la pintura, al siglo XIX pertenecen la mayoría de los cuadros que tratan esta temática. La explicación es clara: el romanticismo favoreció el mayor interés por una estética medieval y romántica. Las escenas elegidas para ser pintadas son múltiples, desde el casamiento entre los dos amantes hasta la reconciliación de las dos familias tras su muerte o pequeños detalles como una conversación íntima entre Julieta y su ama. Destaca la obra del pintor italiano Francesco Hayez, con los cuadros “El último beso de Romeo y Julieta” (1823) o “El casamiento de Romeo y Julieta” (1830). La obra de Frank Dicksee en la que aparecen los dos amantes en el balcón es también una obra muy reconocida. Otros estilos pictóricos han demostrado la versatilidad de la obra, como es el caso del cuadro modernista *Paris*

L'Opera (Romeo and Juliet) del francés de origen bielorruso Marc Chagall. Sin embargo, el alcance de la obra ha sido universal, por lo que también ha tenido cabida en culturas tan lejanas como la japonesa, donde se puede observar la obra del siglo XX “Romeo and Juliet” (1968) del pintor Toshiaki Kato.



Imagen 2²

El arte de la escultura también ha sido otros de los que se ha unido a esta corriente de representación de los dos amantes veroneses. Volviendo a reafirmarse la universalidad de la obra, en mitad del parque de Manhattan's Central Park se encuentra una gran escultura de casi dos metros de altura (por el elevado bloque de granito que sostiene las figuras) en la que se representa a estos dos amantes en el momento de darse un beso. Ligeramente inclinados y de puntillas, Romeo agarra a Julieta por la cintura, mientras que ella la envuelve en sus brazos agarrándole por el cuello. La escultura es obra de Milton Heald (1977), y está esculpida en bronce.

El ballet ha sido otra disciplina que ha versionado el modelo de Shakespeare. Así, adaptaciones como *Romeo i Julieta* de 1966 de Kenneth MacMillan o *Romeo i Julieta* representada en el 1995 por la Òpera de París sobre la producción de Rudolf Nureyev de 1984 son algunos ejemplos de representaciones de esta disciplina. Es preciso señalar que estas adaptaciones son bastante recientes en su mayoría, puesto que

² Imagen del cuadro *Romeo and Juliet* de Frank Dizee (1853-1928). Localización del original en: “Southampton City Art Gallery”. Recuperada de <http://www.odysseetheater.com/romeojulia/romeojulia.htm> (licencia de dominio público)

los primeros ballets con esta temática surgieron en el siglo XVIII, hecho que evidencia el estudio de esta disciplina como un arte independiente de forma tardía.

También el arte secuencial (comúnmente denominado como cómic, historietas o viñetas) es otra disciplina que se ha asomado a esta tragedia. Hay diferentes obras que se basan en esta idea. Quizás resulta llamativo el hecho de que se haya podido trasladar incluso al formato manga, es decir, al cómic prototípico de Japón. Destaca la versión editada por “Norma Editorial”, realizada por Chan Crystal S. y Julien Choy.

4.2. *Romeo y Julieta* y la música

They are memorable and pithy; thoughtful without being so complex as to make music an irrelevance; rhythmically varied, yet regular enough for easy verse repetition; adaptable, or so it would seem, to every musical style there has ever been or is ever likely to be. And for as long as matters, they have been out of copyright! (Schmidgall, 1990: XIX)

Con estas palabras podría resumirse el estilo literario de Shakespeare, así como la gran potencialidad de sus obras para ser musicalizadas. Esto explica la gran cantidad de textos shakesperianos que fueron llevados a la ópera o al cine. Sin embargo, es necesario profundizar un poco más en la relación entre Shakespeare y la música, puesto que si bien es cierto que el gran número de adaptaciones se debe a los factores recién señalados, no deja de resultar sorprendente la enorme cantidad de representaciones musicalizadas que nos encontramos de las obras de este dramaturgo. Compositores como Verdi llegan a señalar en Shakespeare la existencia de la denominada “parola scenica”. Con esta idea, lo que Verdi trataba de evidenciar es que hay una fuerte musicalidad en los textos del bardo inglés, y que la resonancia y proyección teatral de sus palabras resultaban muy adecuadas para las representaciones escénicas musicalizadas. Se llega así a la idea de que en los relatos de Shakespeare puede haber una música oculta que no está presente en el texto explícitamente, pero sí en sus silencios. Verdi defendía sus composiciones alegando que estas eran fruto de encontrar la música que Shakespeare había dejado escondida en sus textos. Curiosamente, dentro de su repertorio no se encuentra una ópera representando el drama veronés, a pesar de que sí que reconoció los mismos elementos musicales en esta pieza teatral. Muchos autores, de hecho, señalan que esta fue una ópera que pensó hacer, pero

que debido a la complejidad que representaba nunca llegó a realizarse. No es este el caso de otros muchos autores, compositores o directores que convirtieron este drama de Shakespeare en uno de los espectáculos más adaptados a los diferentes medios artísticos.

La métrica empleada por Shakespeare es una de las mayores responsables de este amplio repertorio de obras musicalizadas. El empleo reiterado del denominado pentámetro yámbico o verso blanco inglés, consistente generalmente en diez sílabas por verso en las que se alternan las sílabas acentuadas y las débiles de forma continua, sin duda facilita su incorporación a la música. Estas partes en verso no tenían por qué rimar, pero ayudaban a otorgarle a las obras una musicalidad que resulta muy favorable cuando sus obras son puestas en escena o simplemente recitadas en voz alta por cualquier lector. El efecto, sin embargo, es igual que el de escuchar una conversación en lenguaje ordinario, pero el ritmo está presente, lo que hace que el lector lo asuma de forma inconsciente. Generalmente, las clases altas hablaban con este tipo de verso, mientras que las más bajas utilizaban la prosa para comunicarse.

Sin contar el musical *West Side Story*, que estudiaremos en otro apartado distinto, en este trabajo se revisarán someramente dos adaptaciones del drama de Shakespeare llevado a la música. Se persigue de esta forma un doble objetivo. En primer lugar, poder demostrar cómo la historia de los dos amantes de Verona resulta universal y se puede actualizar a través de múltiples formatos y recursos. En segundo lugar, debido a que las adaptaciones escogidas responden a un formato del relato musicalizado, se pondrá de manifiesto la relación entre la música y la literatura de una forma directa, lo que dará lugar a una visión más clara y específica de cómo un relato escrito puede tener una fuerte vinculación con una melodía y con un ritmo musical. Las representaciones elegidas son la ópera *Roméo et Juliette* del autor Charles Gounod y *Roméo et Juliette*, “symphonie dramatique” del compositor francés Hector Berlioz. La primera obra ha sido seleccionada por su gran acogida y por su fidelidad al texto original. Esta ópera es la más conocida de todas las existentes hasta la actualidad. La segunda, servirá en este trabajo para estudiar en profundidad la relación entre música y literatura y para hacer alguna reflexión sobre la importancia del texto literario en la representación, especialmente en lo que concierne al poder interpretativo que puede albergar en su interior.

A pesar de ser posterior la creación de Berlioz a la de Gounod, en este trabajo se analizará esta última en primer lugar. Esto se justifica por un motivo puramente práctico. Así, primero se hará un análisis de una pieza que basa su parte literaria (libreto) en el texto de Shakespeare de una forma bastante fiel a la original. En cambio, la creación de Berlioz no tiene su sustento principal en un texto (que además no se parece tanto al original de la pieza teatral), sino que la base en la que recae el peso de la acción es en la música. Se contraponen, por tanto, dos formas muy diferentes de contar una misma historia musicalmente. La “symphonie dramatique” constituirá, en fin, un modo de introducción al último tema de este trabajo, la relación entre música y literatura en *West Side Story*.

4.2.1. *Roméo et Juliette* de Gounod

Roméo et Juliette es una ópera en un prólogo y cinco actos que consta de un libreto en francés escrito por los autores Jules Barbier y Michel Carré y con música de Charles Gounod. El 27 de abril de 1867 se estrena en París en el “Théâtre Lyrique”. Esta ópera, totalmente basada en el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, cambia algunos aspectos de la obra original; cambios en la trama principal y cambios en la aparición de algunos personajes. Su recepción crítica fue positiva, hecho que explica que hoy en día se siga representando (a pesar de haber perdido notable popularidad). Se la considera así una de las mejores adaptaciones operísticas de esta tragedia amorosa. Sin embargo, no todo fueron loas tras su estreno. Numerosos críticos, entre los que se encontraba alguno de gran renombre como Ernest Newman, encontraron una falta de madurez emocional y de desarrollo de los personajes y evidenciaron un claro error en la selección de esta obra para convertirla en ópera, debido a la “escasa evolución de los personajes” y al proceso de estilización caracterizadora que convirtió a los dos protagonistas en arquetipos.



Imagen 3³

A pesar de las duras críticas (suplidas de forma más que suficiente por los generosos comentarios y alabanzas), Gounod consiguió que su ópera se centrara no tanto en una trama perfectamente vinculada a la creación de Shakespeare, sino en el sentimentalismo, y en concreto en la expresión exagerada de dos sentimientos vistos como trágicos: el amor y la muerte. Estas características son además algo muy propio de las tragedias de Shakespeare, muchas veces señalado como un autor que busca la máxima humanización de los personajes para los que la expresión de su mundo interior y de su estado de ánimo (frecuentemente llevado al límite) es algo fundamental y sirve de principal sustento a la trama.

Gounod, por tanto, aprovecha e incide sobre esta idea, realizando una ópera en la que lo emocional se presenta como el eje principal de todo un entramado de situaciones que forman una perfecta actualización de este drama. Su inspiración principal fue la sinfonía dramática de Berlioz (de la que posteriormente se elaborará una breve reseña), llegando incluso a memorizar e interpretar algunos pasajes delante de su creador. Después de esta experiencia de juventud, Gounod se adentra a fondo en la tragedia de los dos amantes llegando a unirse de una forma especial a sus protagonistas, sintiéndolos como personas reales de las que aprende por sus grandes sentimientos a medida que va elaborando las partituras de su obra.

³ En la imagen se muestra una fotografía de la primera representación de la ópera *Roméo et Juliette* en París en el año 1867. Imagen escaneada de: Sadie, S. (ed). (1992). *The New Grove Dictionary of Opera*, 1: 1196. Londres: Macmillan. Recuperado de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12100341> (autor desconocido) (licencia creative commons)

El libreto, por su parte, se aleja bastante del correspondiente de Berlioz, puesto que Barbier y Carré se basan en una traducción al francés de la obra *Romeo and Juliet* del escritor Víctor Hugo. La ópera respeta incluso la división en cinco actos tradicionales, al igual que en la obra de Shakespeare y en el prototípico ballet francés. Según los propios Carré y Barbier, la ópera tenía seis partes diferenciadas según su contenido dramático: el baile de la casa de los Capuletos, la escena del balcón de Julieta, la de los duelos entre las familias, la que tiene como nexo de unión a Fray Lorenzo entre los protagonistas, el soliloquio de Julieta y, por último, la escena de las catatumbas.

No hay duda de que Gounod pretendiese componer una partitura carente de emociones y de un fuerte sensacionalismo, sino que buscaba precisamente todo lo contrario: conectar al público con las emociones de los personajes. Como ya se ha señalado, el respeto de este compositor por el texto shakesperiano fue tal que su ópera es una de las más fieles al drama original. Aun así, tuvo que incorporar a personajes adicionales como es el caso de Stephano, un paje de Romeo que en la representación aparece interpretado por una mujer vestida de hombre (recurso muy utilizado en este tipo de escenografías en la época). Sin embargo, los demás personajes respetan la función que desempeñan en la tragedia de Shakespeare, llegando incluso a incorporar en los diálogos muchos fragmentos textuales de texto original (véanse, por ejemplo, numerosas metáforas que se consideraron de fundamental incorporación en la obra o el coro inicial de ambas obras).

En este sentido, Gounod señaló la progresión de la obra del bardo inglés como algo perfecto, que trató de ejecutar de la mejor forma posible en su ópera: “Estoy fascinado del hecho de que mi cuarto acto concluya con efecto dramático para Julieta. El primero termina con brío, el segundo tierno y soñador; el tercero animado y amplio, con los duelos y la condena al exilio de Romeo; el cuarto dramático y el quinto trágico. Es un desarrollo interesante”. (Barbier y Carré, 2011: 11)

Esto en su música se observa indiscutiblemente en una progresión melódica sorprendente que respeta con totalidad cada momento narrado en la pieza teatral. Aun así, parece obvio pensar que el compositor francés no pudo adaptar a su ópera la obra como si se tratase de una copia exacta musicalizada. Los pasajes que más se diferencian

de una y otra obra son los duetos protagonizados por Romeo y Julieta (caracterizados como dos jóvenes con una energía y ganas de vivir sorprendentes, hecho que quizás en la obra de Shakespeare queda más oculto debido al presagio trágico desde el principio de la acción). El primer dueto entre los dos protagonistas sucede al encontrarse por primera vez los dos amantes en casa de los Capuleto. Se trata de un encuentro corto y bajo la forma de un madrigal, en el que se respeta bastante el texto de Shakespeare en relación con las palabras que Romeo pronuncia. El segundo se trata del momento en el que los dos jóvenes, ya bajo los efectos del amor romántico, se encuentran en el balcón de Julieta. Este dueto es más largo, pero tiene una melodía y ritmo más pausadas, representando así el amor ya más maduro, frente a la excitación de verse por primera vez y el flechazo que simbolizaba el primero. El tercero se corresponde con el cuarto acto, cuando Romeo tiene que marchar al destierro y se produce una conversación entre los dos enamorados. Estos duetos tienen su resolución final en el último acto, diferenciado sutilmente también de la obra teatral, puesto que Gounod retrasa la muerte de Romeo para que se pueda producir este último encuentro entre los enamorados. Julieta, tras ver que Romeo va a morir a causa del veneno y que la situación es irremediable decide quitarse la vida clavándose una daga.

Si hay algo que se debe destacar de los dos personajes principales en esta ópera es su caracterización. Las ganas de vivir y el amor llevado a un punto, si cabe, más elevado aún que en la obra de Shakespeare hacen de esta una versión especialmente emotiva. La juventud, al igual que en el original, también influye, dotando a ambos personajes de una enorme inocencia y locura ante una primera experiencia amorosa tan intensa. Esto se evidencia en el aria cantada por Julieta bajo el título “Je veux vivre”, toda una declaración de intenciones en la que una entusiasmada Julieta no ve más allá del momento que está viviendo, sin pensar en consecuencias o en posibles problemas: “cette ivresse de jeunesse” (“esta embriaguez de juventud”); “Le coeur cède a l’amour et le bonheur fuit sans retour” (“el corazón se rinde al amor, y la felicidad huye para no volver”). (Torregrosa, 2002)

La puesta en escena respeta uno de los factores clave que resulta ser también un ayudante claro de la trama: la noche. Así, la mayor parte de la historia se ambienta en un momento de oscuridad total o de atardecer y amanecer. Esto claramente favorece la idea de un amor prohibido que debe ser escondido por sus protagonistas. Por el

contrario, en el texto de Shakespeare se observa un claro contraste entre este momento del día y las esperanzadoras palabras de Romeo, idea que se conserva en esta ópera. Romeo denomina así a su amada numerosas veces cómo un ser de luz, una persona que irradia luz y que ilumina:

ROMEO

(arrodillado delante de Julieta)

¡Ah! ¡Ya te lo he dicho, te adoro!

¡Disipa mis tinieblas! ¡Seas tú la aurora
hacia donde va mi corazón y mis ojos!

Como reina, dispón de mi vida,

¡Sacia mi corazón

con toda la luz de los cielos!

(Torregrosa, 2002)

De esta forma, el contraste entre la noche y la “luz” que irradian los enamorados por su sentimiento se hace tangible en las dos obras. Esta metáfora llega a su cumbre al verse a los dos enamorados como el “día en la noche”, haciendo así alusión a la capacidad de resiliencia que tiene el amor, luchando contra la oscuridad (que además de representar ese momento puntual de un día completo hace alusión a todas las dificultades que impiden que su amor sea pleno). En otro plano de la metáfora, la imagen puede entenderse en un sentido inverso. Así, la noche sería la que permitiría la unión entre los enamorados veroneses, mientras que el día sería el culpable de su separación por ponerles bajo el foco y señalar ante los demás el error de la historia amorosa que están manteniendo. Esta no es la única imagen doble que se nos presenta en ambas creaciones. Íntimamente ligada a esta idea, la imagen de la alondra y el ruiseñor vuelve a plantear una dicotomía fácilmente identificable en diversos momentos. La primera ave representa la llegada del día, el fin de la relación amorosa, mientras que el segundo se relaciona con la longevidad de la noche, la continuidad del encuentro. Estas imágenes son una constante en la literatura. En el plano musical esta imagen resulta relevante, puesto que la flauta travesera es la que se encarga de evocar el sonido de una alondra con su dulce melodía, mientras que los instrumentos de cuerda representan el ruiseñor.

La última metáfora que se corresponde con esta serie de imágenes evocadoras de emociones o sentimientos se encuentra en la pareja de sustantivos amor y muerte. Estas dos ideas parecen contrarias en un primer momento. En ambos textos, el original de Shakespeare y en el libreto de Barbier y Carré, el amor supera a la muerte, y en este caso, se puede llegar a observar la muerte como un ayudante de este amor. Esta idea sugiere de forma irremediable a algunos versos célebres de la literatura, cómo es el caso del soneto de Quevedo *Amor constante más allá de la muerte*. En la ópera *Roméo et Juliette* la muerte significa también en realidad la liberación de los dos amantes, puesto que esta es la única forma en la que pueden vivir su amor de forma tranquila y sin tener en cuenta los prejuicios y limitaciones que su sociedad les imponía. El sentimiento amoroso sobrevivirá así a la muerte, haciendo que los dos amantes puedan estar juntos para siempre.

4.2.2 *Roméo et Juliette* de Berlioz

La “symphonie dramatique” *Roméo et Juliette* fue compuesta por el compositor francés Héctor Berlioz y representada por primera vez el 24 de noviembre de 1839 en el conservatorio de París. La autoría del libreto es de Émile Deschamps. Esta obra fue descrita por el propio Berlioz como una sinfonía coral, registrándose así este término por primera vez en la historia (definida como una composición musical para orquesta y coro bajo la forma musical sinfónica, los solistas también pueden tener algunos solos en esta forma). Tras su estreno, la representación gozó de un enorme éxito, hecho que hizo que Berlioz confirmase en numerosas ocasiones su predilección por esta pieza sobre el resto de obras suyas. El impacto fue tal que Gounod (cómo ya se ha señalado en el apartado anterior) se inspiró en esta composición para la elaboración de su ópera.

La influencia del compositor Ludwig van Beethoven resulta evidente cuando Berlioz adopta de una forma renovadora el concepto de la música programática (música que persigue el objetivo de evocar imágenes o secuencias en el oyente). Este tipo de música sólo puede justificarse si se repara en la capacidad de las notas musicales para contar una historia. Silvia Alonso recoge en su libro *Música y Literatura. Estudios comparativos y semiológicos* las siguientes palabras del autor Jean-Jacques Nattiez:

Ya que la música sugiere el relato, será *ella misma* relato. Este matiz que podríamos creer leve, es en realidad esencial y supone toda la diferencia entre el relato literario y el *relato musical* (Nattiez, *apud* Alonso, 2002: 141).

Esta afirmación se puede tomar como base de igual forma en el caso de la música descriptiva que emplea Berlioz en su “*symphonie dramatique*”. Comparando el libreto de esta sinfonía dramática con el de la representación de Gounod basta simplemente con echarles un vistazo para comprobar que este segundo resulta indiscutiblemente mucho más extenso. Esta situación también está íntimamente ligada a esa concepción que Berlioz tenía del texto operístico, siendo uno de sus grandes referentes el compositor Christoph Willibald Gluck, quien llevó a cabo una gran reforma de la ópera de la época. Los textos sencillos y naturales eran la norma de estos compositores, dejando el gran papel protagonista a una música que brillará por sí misma en las puestas en escena de las representaciones. Esto hace que el papel del coro y, sobre todo de los solistas en sus partes, se vea mucho más limitado y no haya grandes espacios para que sopranos o bajos puedan lucir de igual forma su amplio registro vocal (espacio que sí que se observaba en la ópera de Gounod).

La estructura es completamente distinta a la de otras representaciones. El espectador se encontrará con tres partes que separan la trama en esta sinfonía. Cada una de ellas tiene unos movimientos o partes independientes, quedando de manera definitiva el siguiente esquema⁴:

Parte I

1. Introducción: Combats (Combate) - Tumulte (Tumulto)

- Intervention du prince (Intervención del príncipe)
- Prólogo – Estrofas - Scherzetto

Parte II

2. Roméo seul (Romeo solo) - Tristesse (Tristeza)

- Bruits lointains de concert et de bal (Sonidos distantes del concierto y del baile)
- Grande fête chez Capulet (Gran fiesta en lo de los capuletos)

3. Scène d'amour (Escena de amor) - Nuit serène (Noche serena)

- Le jardin de Capulet silencieux et déserte (El jardín de los Capuletos en silencio y desierto)

⁴ Este esquema ha sido recuperado de: “Romeo y Julieta (Berlioz)”. Wikipedia, La Enciclopedia libre. 15 jul. 2020. Recuperado el 13 de abril de 2021 en [https://es.wikipedia.org/wiki/Romeo_y_Julieta_\(Berlioz\)#Estructura](https://es.wikipedia.org/wiki/Romeo_y_Julieta_(Berlioz)#Estructura)

- Les jeunes Capulets sortant de la fête en chantant des réminiscences de la musique du bal - (Los jóvenes Capuletos saliendo del banquete y cantando canciones del baile)
4. Scherzo: La reine Mab, reine des songes (Scherzo de la reina Mab)

Parte III

5. Convoi funèbre de Juliette (Cortejo fúnebre de Julieta): "Jetez des fleurs pour la vierge expirée"
6. Roméo au tombeau des Capulets (Romeo en la tumba de los Capuletos)
- Réveil de Juliette (Despertar de Julieta) - Joie délirante, désespoir (Alegria delirante, desesperación)
 - Dernières angoisses et mort des deux amants (Agonía y muerte de los amantes)
7. Finale
- La foule accourt au cimetière (La multitud corre hacia el cementerio)
 - Des Capulets et des Montagus (Pelea entre los Capuletos y los Montescos)
 - Récitatif et Air du Père Lenfants que je pleure"
 - Serment de réconciliation: "Jurez donc par l'auguste symbole (Juramento de reconciliación)

Debido a la enorme extensión de esta sinfonía, resulta complicado detallar las características de cada una de las partes. Sin embargo, para observar la potencialidad de la que Berlioz dotó a su música sólo será necesario centrar el análisis en algunos puntos destacados. En primer lugar, el comienzo de la historia en cuanto a su contenido descriptivo es igual al de la obra de Shakespeare. Al ser una pieza musical, no se pueden realizar afirmaciones categóricas, puesto que la música siempre dejará la puerta abierta, en mayor o menor medida, a la libre interpretación del oyente en el caso de la lectura al lector o en el de la representación teatral al espectador. De todas formas, lo que Berlioz trató de representar en esa primera parte (confirmado por el mismo autor en numerosas ocasiones) era la escena inicial del conflicto entre las dos familias, Capuleto y Montesco, en las calles de Verona. Para esto, Berlioz compone un *tempo allegro* que comienza con un *forte*, por lo que ya llama la atención del oyente desde el primer momento. La tonalidad es un Sí menor, y los encargados de comenzar esta sinfonía son las violas, a las que posteriormente se le añaden otros instrumentos de cuerda y alguno de viento. Al comenzar casi desde el tercer compás la mayoría de instrumentos, hay una multitud de timbres que se combinan, incrementada esta sensación de tumulto por la continua incorporación de sonidos (diferentes) contrapuntísticos y en *stacatto* (recurso musical en referencia a la forma en la que se toca una nota, en este caso de forma corta

y separada de la anterior). Todo esto crea una cierta agresividad que rápidamente le sugiere al espectador la idea de un conflicto (y si este conoce la obra de Shakespeare, fácilmente relacionará este comienzo con el de la obra teatral). La representación del conflicto termina con un *tutti* orquestal, añadiendo anteriormente instrumentos de cada familia, de forma que de la dinámica *forte* inicial se pasa a un *fortissimo*, intensificado además por la cantidad de instrumentos que suenan. La percusión es la última familia en tomar partida. Es esta última familia instrumental la que directamente alude a una batalla o conflicto, con un ritmo muy marcado que recuerda a el de unas tropas en mitad de combate. Sin embargo, este conflicto dura apenas dos minutos, pues pronto el espectador notará cómo la melodía cambia de manera repentina: la orquesta al completo deja de sonar para abrir paso a un *solo* de los trombones. Estos añaden una nueva idea: la majestuosidad y la imposición, puesto que ante su sonido el resto de la orquesta se queda casi en total silencio. Este dominio de los trombones se relaciona con la llegada del príncipe de Verona, quien ordena que se pare la pelea en ese momento, y reitera que esa lucha histórica entre las dos familias debe acabarse de una vez por todas. Berlioz destacó más de una vez el carácter sublime que tenía el timbre del trombón, por lo que no resulta sorprendente la elección de este instrumento para representar a una autoridad.

El segundo momento que se ha elegido en esta breve reseña ha sido el *scherzo* de “La reine Mab”. Este particular personaje fantástico ha sido descrito por Mercurio como un hada que se encarga de conducir un carro por el cuerpo de la gente cuando duerme haciendo que tengan sueños y fantasías. Lo fantástico y la evocación son las dos ideas sobre las que se sostiene la melodía creada por Berlioz para esta parte, con dinámica de *piano* casi toda ella. La alternancia entre *scherzo*-trío es frecuente, herramienta de la que el compositor se sirve para señalar cada uno de los sueños. Así, a pesar de ser una versión puramente orquestal de este monólogo de Mercurio sobre la reina Mab, resulta clara la identificación de la melodía con el ensueño, con lo irreal y con lo onírico. Timbres como el de la flauta travesera, que tiene una parte fundamental en este movimiento, realzan esta idea. De la misma forma, la combinación de la flauta con otros instrumentos como la trompa es un recurso bastante utilizado por Berlioz en momentos de unión entre los amantes, lo que podría estar sugiriendo la idea de un deseo o sueño de vuelta a encontrarse por parte de los dos enamorados. Este pasaje se trata de una forma completamente distinta en el caso de la ópera de Gounod, en la que el

cantante que interpreta a Mercurio tiene un solo en el que interpreta la balada "Mab, la reine des mensonges".

Estos dos pasajes son fundamentales para poder concluir empíricamente que hay diferentes formas de trasladar un relato literario a otro medio diferente. En la ópera de Gounod se podía observar cómo el libreto junto al papel fundamental de los cantantes de ópera dieron como resultado una adaptación bastante parecida a la historia original. En el caso de la sinfonía dramática de Berlioz, se mantiene esta fidelidad con el texto original, pero para ello no se centra en el libreto como recurso principal, sino que el compositor se sirve de las propiedades descriptivas de la música para recrear las escenas más recordadas de la obra de William Shakespeare.

4.3. *Romeo y Julieta* en el cine

Recordando a Umberto Eco, Peña-Ardid considera que para el semiólogo italiano

Es posible instaurar una homología estructural entre cine y narrativa, por el hecho de que los "géneros" son "artes de acción"- el concepto aristotélico de *mimesis* subyace a todas estas caracterizaciones-, aunque ésta sea "narrada" en la novela y en el cine "representada". (Peña-Ardid, 1996: 131)

Esta reflexión servirá como acercamiento al estudio comparado de dos disciplinas artísticas -cine y literatura- a nuestra investigación. No han sido pocas las ocasiones en las que la literatura ha inspirado al cine, ya sea mediante una adaptación total de la historia (presente en dramas o novelas) o mediante la apropiación de ideas literarias para luego hacer una versión libre o un contenido totalmente distinto del puramente literario. Tampoco deja de ser la obra de Shakespeare un gran ejemplo de esto, ya que sus dramas rápidamente inspiraron obras la gran pantalla (como ya hemos señalado en el punto dos).

Las adaptaciones de *Romeo y Julieta* al Séptimo Arte son numerosas, al encontrar en este un espacio perfecto para ahondar en el sentimiento amoroso de dos protagonistas tan arquetípicos. La primera versión se da actualmente por perdida, y fue dirigida por George Méliès en el año 1902. Hay otras adaptaciones, como la versión alemana *Romeo und Julia im schnee*, comedia dirigida por Ernst Lubitsch, que no

obtuvieron gran notoriedad. La primera adaptación que goza de prestigio y fama en la historia de la gran pantalla es la del director George Cukor, estrenada en el año 1936 y producida por Irving Thalberg. En el año 1954 se estrena *Giulietta e Romeo* de Renato Castellani y 1961 es el año del estreno del galardonado musical *West Side Story* al que se le dedicará un amplio análisis en este trabajo por su relación música-cine-literatura. Ya en 1968 hay otras películas que ocuparon un lugar importante como es el caso de *Romeo y Julieta* dirigida por Franco Zeffirelli. En época más reciente son numerosas las adaptaciones cinematográficas que se producen, llegando hasta la versión de Baz Luhrman en el año 1996, contando en su reparto con actores de renombre como Leonardo DiCaprio o Claire Danes. Además, no sólo se ha abordado esta tragedia desde el punto de vista de la historia de los dos amantes. John Madden crea en 1998 el premiado filme *Shakespeare In Love*, que trata en tono cómico de la historia de este escritor y sus problemas a la hora de enfrentarse a la escritura y a sus amores secretos. Lejos de estar estancado este número de adaptaciones parece que el drama de los dos amantes de Verona sigue suscitando hoy gran interés entre el público, como muestra la preparación de un remake con fecha de estreno en este año 2021 sobre del musical *West Side Story*, de la mano del director estadounidense Steven Spielberg.

Como ya hemos dicho, la representación llevada al cine elegida para analizar en este trabajo ha sido la de *West Side Story* (1961). A pesar de ser una adaptación totalmente libre del drama shakesperiano resultará interesante su análisis por dos motivos fundamentales: la potencialidad musical para contar la historia amorosa y la de la rivalidad entre dos grupos. Este segundo motivo se centrará fundamentalmente en la novedad que supone la actualización de la historia al ambientarla en un contexto tan moderno pero que no hace que se pierda la esencia del dramaturgo inglés, sino que al contrario, esta aparezca reforzada debido a la modernidad y verosimilitud con la que se plantea.

5. *West Side Story*

El 18 de octubre de 1961 el musical *West Side Story* se estrena en el cine Rivoli de Nueva York. La gran acogida que recibió la película por parte del público fue notoria

momento en numerosos países, dentro de los que se encontraron Francia, Argentina, Finlandia, Dinamarca o Alemania entre otros, verificando así el éxito a nivel mundial. Por otro lado, en este año la película recibió diez premios Óscar (mejor película, director, actor secundario, actriz secundaria, fotografía color, sonido, banda sonora de película musical, montaje y vestuario, película color y dirección artística color/decorado). El reparto fue otro de los aciertos que influyeron en su fama. Teniendo como principal reclamo a la conocida actriz Natalie Wood interpretando a una de las protagonistas (María), otros nombres comenzaron a sonar con fuerza tras el estreno de la película como es el caso de Richard Beymer (Tony), Russ Tamblyn (Riff) o Rita Moreno (Anita) entre otros. Pero sin lugar a dudas, los otros dos atractivos principales del musical fueron la propia música y la danza, ambas fruto de un laborioso trabajo por parte de sus creadores, que nos legaron un excelente archivo de época, así como un referente por su calidad y por su representación de las diferencias culturales en estas dos disciplinas artísticas. La propia reina Isabel II de Inglaterra asistió al estreno del musical, lo que puede dar una idea de la importancia que esta innovadora película tuvo.

Como ya se ha indicado, en el año 1961 este musical se lleva a la gran pantalla bajo la dirección del propio Jerome Robbins (coreógrafo, bailarín y maestro de ballet) y Robert Wise (productor y director de cine estadounidense). Además, hay que señalar la importancia de los guionistas, cuyo papel es fundamental y es fruto del trabajo de Ernest Lehman, proyecto para el que también colaboraron Arthur Laurents y Jerome Robbins. La música es obra del compositor, pianista y director de orquesta judío y estadounidense Leonard Bernstein.

En cuanto a la trama, la película de Wise y Robbins es una adaptación libre de *Romeo y Julieta*. Quizás se podría decir que se trata incluso de una actualización del drama de Shakespeare, puesto que con los mismos elementos trasladan su historia a la época en la que se grabó el filme. El telón de fondo de la historia amorosa entre los dos protagonistas es ahora el Nueva York de los años 50, que destaca por la división entre dos grupos determinados por su origen: por un lado los puertorriqueños, y por el otro los estadounidenses de origen europeo. Los primeros aparecen representados por un grupo de jóvenes bajo el nombre de los “Sharks”, mientras que los segundos también aparecen en la película como otra pandilla juvenil con el nombre de los “Jets”. Aunque

en un primer momento se pensó en los judíos y anglosajones afincados en Estados Unidos de América como actualización de Capuletos y Montescos, según nos recuerda Luis Poyo,

para entonces, mediados de los 50, los inmigrantes que recibía Nueva York eran de origen latino, puertorriqueños en su mayoría. Las tensiones raciales provocadas por su llegada cada vez más numerosa derivaron en enfrentamientos entre bandas, que fueron ampliamente recogidos por la prensa de la época y reavivaron el interés de los creadores del musical (Poyo, 2021: 25).

La violencia que se experimenta en los barrios de Nueva York aparece reflejada desde el primer momento del musical, constituyendo uno de los temas principales. Esto es ya un aspecto profundamente renovador, puesto que la tradición se basaba en temas de carácter más sentimental en los que el amor era la única trama principal. De igual forma, el tratamiento de aspectos de forma abierta como el racismo, los “pandilleros”, las desigualdades sociales o el falso mito del sueño americano tampoco solían ser comunes en este tipo de obras, lo que confirió un mayor atractivo para gran parte del público.

El argumento de la película es bastante simple, puesto que el eje principal que desencadena todos los hechos es el amor entre dos jóvenes y el odio entre dos grupos enfrentados. María, es una puertorriqueña recién llegada a Nueva York que vive junto a su grupo de amigos también de origen puertorriqueño, los llamados Sharks. Frente a esta pandilla, los Jets son sus rivales, todos adolescentes americanos que ven en los Sharks una clara amenaza. Es por esto por lo que cada vez que se encuentran estos dos grupos se producen peleas callejeras que acaban casi siempre con una intervención policial (a pesar de que la autoridad no es respetada por ninguna de las dos pandillas). Los dos grupos se van a encontrar en un baile que se producirá en un gimnasio, momento que ambos esperan con ansia. Riff, el cabecilla de los Jets, convence a Tony (ex miembro y ex líder de este mismo grupo) para que se una a ellos en esta celebración. Por su parte, los Sharks también se preparan para este momento, siendo su líder Bernardo, hermano de María y cuya novia es Anita. En el baile se produce el primer encuentro entre los dos protagonistas (Tony y María), quienes tienen un flechazo y se enamoran. María tiene un novio, Chino, al que realmente no ama, por lo que esto no le supone ningún problema de conciencia.

A pesar de este momento, las dos pandillas se siguen odiando y deciden organizar una gran pelea, para la que acuerdan las armas que van a utilizar, así como una serie de normas. Tony y María tras declararse su amor después de la fiesta, quedan para el día siguiente. En esta cita, María se muestra preocupada por la batalla y por su hermano, por lo que le pide a Tony que vaya a detener el conflicto. Una vez allí, los dos líderes de cada grupo, Bernardo y Riff comienzan una brutal pelea en la que sacan navajas (no permitidas en principio) y Riff es apuñalado de forma mortal, por lo que Tony hace lo mismo con Bernardo (hermano de su amada). Las dos pandillas huyen del lugar del crimen tras oír la llegada de varios coches de la policía. María es presa de un ataque de ira al enterarse de la noticia, pero acaba comprendiendo la situación de Tony, quien tiene que esconderse de la policía y de Chino (hasta el momento, el supuesto novio de María). Cuando Tony está en su escondite le llegan a sus oídos noticias de que Anita ha dicho que Chino ha matado a María (cosa que no es cierta). Furioso, el enamorado sale a la calle dispuesto a matar a Chino. Para su sorpresa, se encuentra con María viva. En este breve encuentro, Chino dispara por la espalda a Tony y lo mata. María llora desesperada por la muerte de su amado. La escena final evoca una posible reconciliación entre las dos bandas, que se unen para llevar el cuerpo de Tony hartos de tanta tragedia y horror.

6. Relaciones entre *Romeo y Julieta* y *West side story*

El estudio comparativo entre dos artes como son la literatura y el cine sólo puede darse si se tienen en cuenta factores como la configuración narrativa y el desarrollo argumental de una fábula que serían elementos comunes y comparables entre el cine de ficción y la novela. De esta forma, el paralelismo entre las dos artes se dará en el ámbito de la historia y de los contenidos del relato, puesto que en la estructura narrativa no importarán las técnicas a través de las cuáles se haya llegado a la representación según cada caso. La temporalidad y la secuencialidad serán los dos rasgos que hagan posible que los códigos narrativos se puedan manifestar tanto en literatura como en cine (Peña-Ardid, 1996: 128-129).

Sin embargo, las diferentes técnicas utilizadas tanto en la literatura como en la representación filmica son muy variables. Basta solo con comenzar el visionado del musical *West side story* para descubrir cómo actúan estas diferentes técnicas según la finalidad que persigan y la idea que pretendan transmitir. El prólogo de la obra de Shakespeare se realiza a cargo de un coro:

Two households, both alike in dignity,
In fair Verona, where we lay our scene,
From ancient grudge break to new mutiny,
Where civil blood makes civil hands unclean.
From forth the fatal loins of these two foes
A pair of star-cross'd lovers take their life;
Whose misadventured piteous overthrows
Do with their death bury their parents' strife.
The fearful passage of their death-mark'd love,
And the continuance of their parents' rage,
Which, but their children's end, nought could remove,
Is now the two hours' traffic of our stage;
The which if you with patient ears attend,
What here shall miss, our toil shall strive to mend.

(Flower, 1992: 7)

Este fragmento tiene el objetivo de introducir la historia de *Romeo y Julieta* y de señalar la localización en la que tendrán lugar los siguientes acontecimientos narrados: en Verona. De la misma forma, se introducen los dos grupos que van a tomar parte en la acción y los dos temas centrales: el amor de los protagonistas y el odio entre los grupos rivales. A pesar de que todas estas ideas no aparecen recogidas al comienzo del musical, sí que hay motivos que se presentan de forma similar, puesto que responden a la misma idea.

En cuanto a los planos generales o los movimientos de cámara descriptivos, en la mente de todos está su presencia al comienzo de muchos films clásicos que muestran una ciudad, unas calles, las hileras de las ventanas de algún edificio hasta que la cámara “elige” un punto de atención y de protagonismo [...] Tal tipo de presentaciones continúa la tradición de las aperturas propias de la novela decimonónica en las que el

narrador describe con abundancia de comentarios el ambiente, la época o el orbe en el que se moverán sus personajes. (Peña-Ardid Carmen, 1996:139).

Este tipo de apertura se produce también en el comienzo de *West Side Story*. La estructura, por tanto, es paralela en el prólogo de *Romeo y Julieta* y en el comienzo del musical. El coro de la obra de Shakespeare se sustituye por unos primeros planos aéreos en los que se va mostrando en picado la ciudad de Manhattan, con todos los edificios y el mar que rodea la isla (primer plano de la película), para luego ir mostrando en diferentes planos con el mismo punto de vista aéreo lugares representativos de la ciudad. Así, se observa el puerto, la gran red de carreteras, los rascacielos o las calles vistas desde esta perspectiva en las que se percibe el gran movimiento y vida que hay debido al continuo tráfico. La cámara llega finalmente al barrio *Upper West Side*, donde se producen la mayoría de episodios.

La siguiente imagen es la de una cancha de fútbol y baloncesto en la que se encuentran los Jets. La cámara se acerca de forma súbita hasta realizar un primer plano del personaje Riff, interpretado por Russ Tamblyn. Todas estas secuencias aparecen acompañadas por el sonido de unos constantes silbidos. En definitiva, se trata de anticipar la acción. Tras decidir no introducir una voz en *off*, recurso bastante empleado, los directores tenían que servirse de otro mecanismo. De esta forma, la cámara y las imágenes que los espectadores actúan a modo de coro que anuncia el lugar donde transcurrieron los hechos, acercándose cada vez más hasta presentar a algunos de los protagonistas (aunque en este caso no presentan a los más importantes: María y Tony).

El motivo de los silbidos anuncia el odio y el enfrentamiento entre los dos grupos porque, como veremos, este sonido con esta connotación se empleará en numerosos momentos. De la misma forma que con la cámara no veíamos a María y a Tony, en la música los sonidos tampoco se pueden identificar con nada que nos presente la trama amorosa, por lo que vemos cómo en esta presentación solo se sugiere, sin visualizarlos, el conflicto y la enemistad entre pandillas. Esto es entendible desde el punto de vista fílmico, puesto que lo que se busca es captar la atención del público, ya que el factor sorpresa o la intriga deben estar presentes en toda buena película. Esta forma de narrar queda respaldada por la idea defendida por Peña-Ardid:

Frente a los elementos deícticos del lenguaje, la enunciación fílmica se materializa en “huellas técnicas, estrechamente ligadas a la manifestación del material significativo”: desde ciertos movimientos de cámara hasta algunos componentes de la puesta en escena. (Peña-Ardid, 1996: 150)

Sin embargo, este no es el único recurso que se ha utilizado para potenciar la transmedialidad fílmica. La representación de la historia de amor entre Romeo y Julieta representa un oasis en medio de un clima de violencia extrema y de opresión por parte del mundo adulto. Por eso, se utiliza en el filme en dos ocasiones una técnica visual que trata de representar esto en forma de imágenes. En el momento del baile y cuando María y Tony se casan de forma simbólica, los dos personajes aparecen en primer plano, haciendo que todo lo que les rodea aparezca borroso y difuminado, para resaltar solamente la figura de los dos enamorados como si se tratase de un sueño o de unas aparición mágica. Además, aparte del color blanco del vestido de María, la joven puertorriqueña lleva una cinta roja en su cintura. Este es el único toque de color que lleva su vestimenta, en contraste con el blanco del vestido. Una posible teoría acerca de su función es que simboliza la pasión y el amor que sienten los dos enamorados. Además, cuando María aparece en escena se simboliza esta condición a la que tiene que hacerle frente:

Es significativo que para su representación el director haya elegido un plano de enlace que ejemplifica su falta de libertad. Pasamos de un plano de ropa tendida en los balcones de los edificios a un primer plano de una tela colgada que tapa el rostro de María. Al mismo tiempo María es el único personaje, quizás con Toni, si bien a otro nivel, que presenta claras ansias de liberarse de las limitaciones de su entorno (Besada Vergara, 2003: 189).

Sin embargo, hay quien ha visto en la primera escena del musical una clara referencia a la posición de Julieta y María en la obra de Shakespeare y en el musical, respectivamente. Además, se puede identificar la cancha de baloncesto inicial con un lugar que simboliza la confrontación:

Sobre el suelo del feudo de los Jets, una cancha urbana de baloncesto, se ve una niña sentada en el interior de un círculo pintado de tiza. Pienso que esta es la primera referencia a la figura de Julieta, esa pequeña e inocente niña, encerrada en el centro de un mundo casi laberíntico y prisionera de los enfrentamientos entre las dos bandas (Besada Vergara, 2003: 187).

Habrá que recordar en este punto, que los inicios de la historia del cine están vinculados formalmente a la confrontación. Como nos recuerda Peña-Ardid,

en el sistema de Griffith se parte de estructuras binarias opositivas cuyos valores pueden ser actanciales (perseguidores/perseguidos), estructurales (interior/exterior), ideológicos (ricos/pobres; casa/taberna)-, y de la posibilidad de fragmentación interna de cada unidad narrativa. (Peña-Ardid Carmen, 1996: 137).

West Side Story es, sin lugar a dudas, la película de los contrastes y oposiciones entre realidades. Los valores actanciales se mezclan (hecho ejemplificado en la primera escena entre los Jets y los Sharks), convirtiéndose ambos grupos en perseguidores y perseguidos dependiendo del momento concreto. En cuanto al espacio, predomina sobre todo la representación de los exteriores: barrios pobres en los que las pintadas y las zonas poco cuidadas se oponen a los rascacielos que se presentan en ocasiones como fondo del paisaje. Además, sobresalen las escaleras de emergencia de la casa de María, actualización del balcón de Julieta, puesto que ambas cumplen la función de punto de encuentro secreto entre los enamorados. Los interiores se centran en dos zonas concretas: el gimnasio donde se produce el baile y la taberna de Doc. Los dos espacios sirven como punto de encuentro entre las bandas. Por último, en cuanto a la oposición ideológica esta se examinar  más adelante en profundidad, pero resulta evidente que la pobreza aparece ejemplificada en los Sharks, mientras que los Jets ocupan una mejor posición social.

Continuando con la mención a los decorados de la película es importante destacar que se ve también reflejada la cultura de los grafitis de los años 50 neoyorkinos. Durante toda la representación, las imágenes de zonas de suburbios casi abandonadas favorecen la aparición de numerosos grafitis por todas las paredes, hecho que ayuda a reflejar el carácter de ambas bandas. Los créditos finales, de hecho, aparecen en pantalla como si se trataran también de grafitis en la pared.

6.1. Estudio comparativo de los personajes en *Romeo y Julieta* y *West Side Story*

Antes de comenzar con el propio análisis comparado de las dos obras, es preciso hacer una breve alusión a la caracterización de los personajes de *West Side Story* y su

relación con el drama de Shakespeare. De esta forma, el seguimiento de los apartados 4.2 y 4.3 podrá ser más fluido y no hará falta hacer mención a las similitudes que se dan entre unos personajes y otros en ambas creaciones artísticas.

Los arquetípicos Romeo y Julieta son trasladados a la imagen de un joven americano y a una también adolescente puertorriqueña: Tony y María respectivamente. Tony desempeña el papel de un joven enamorado soñador e idealista; sin embargo, puede observarse cómo este particular “Romeo” tiene los pies más en la tierra que su *alter ego* literario, que siempre ha sido representado como un hombre que solo se deja llevar por su pasión y su enamoramiento sin pensar en nada más. Tony vive este amor de forma menos impulsiva. María, por otro lado, se corresponde de forma bastante exacta con el personaje creado por el dramaturgo inglés. Encerrada en un mundo de adultos y de opresión, aparece casi siempre vestida de blanco simbolizando la pureza y la inocencia (ella misma se queja de la elección del color del vestido a cargo de Anita para ir a la fiesta). Su vida es un constante intento de liberalización, cosa que sólo encuentra cuando está con Tony y puede hacer lo que ella realmente quiere.

De igual forma, cada una de las bandas a las que pertenecen los protagonistas tiene su correspondencia en Shakespeare: Los Montesco, correspondientes a los Jets, y los Capuleto, a los Sharks. También, dentro de cada grupo rival hay personajes que tienen sus respectivos equivalentes debido al papel de implicación que tienen dentro del drama amoroso. Del lado de los Jets nos encontramos ante Baby John y Riff. Estos dos americanos encarnan el papel de Benvolio y Mercutio (amigos de Romeo) respectivamente. Riff es el personaje que muere en la batalla entre bandas y que provoca que Tony lo vengue, de igual forma que sucede con Mercutio en Shakespeare.

En el bando contrario, la familia Capuleto también tiene unas referencias claras recogidas en *West Side Story*. La nodriza tiene un papel importante de ayudante en la historia amorosa del teatro inglés. En el musical, esta figura la encarna Anita (encarnada en Rita Moreno). Esta, a su vez, es la novia del hermano de María (como sucede en el caso de Julieta). En ambas historias este personaje traiciona al bando al que pertenece para favorecer los encuentros entre los enamorados. Sin embargo, en *West side story* Anita adquiere una nueva connotación: la liberación sexual y la libertad de la mujer. De

esta forma, es la única mujer en la que se puede apreciar la libertad y el disfrute del amor correspondido de una forma más “actual”: en igualdad de condiciones. Esta idea va acompañada por la música y por la aparición de los saxofones en algún momento en el que esta joven aparece en escena (sobre todo apreciable esto por los *glissandos*). Es importante recordar que hacía unos años había sido el boom del “blues woman”:

The blues women openly challenged the gender politics implicit in traditional cultural representations of marriage and heterosexual love and relationships. Refusing, in the blues tradition of raw realism, to romanticize romantic relationships, they instead exposed the stereotypes and explored the contradictions of those relationships. By so doing, they redefined women’s “place.” They forged and memorialized images of tough, resilient, and independent women who were unafraid neither of their own vulnerability nor of defending their right to be respected as autonomous human beings (Davis, 1998: 41).

El hermano de María es Bernardo, quien tiene un mayor protagonismo que su equivalente en *Romeo y Julieta*. Esto se debe a que seguramente se ha podido jugar con una confusión en los personajes: en este caso, el hermano de María no se corresponde con el hermano de Julieta en la obra teatral, sino que lo hace con Tybalt o Teobaldo, primo de Julieta. Se entiende así que en Shakespeare Julieta no se sienta tan apenada por el asesinato que su amado ha cometido, mientras que María tiene un sufrimiento mayor debido a que la víctima ha sido su hermano.

También hay otros personajes que, a pesar de no pertenecer definitivamente a ningún grupo, tienen papeles fundamentales. Fray Lorenzo, cura franciscano que casa a Romeo y Julieta, juega también el papel de ayudante dentro de la trama amorosa. En *West Side Story* hay además un personaje que hace de intermediario entre los Jets y Sharks. Este es Doc, propietario de una farmacia con la función de tienda de golosinas y de bar con algunos asientos. En este sitio, los Jets y Sharks tenían sus reuniones para acordar las normas de las numerosas peleas que organizaban. Doc no entiende los motivos que tienen para enfrentarse continuamente unos a otros y albergar tanto odio en su interior, por lo que trata de detenerlos y hacerles entrar en razón. Por último, el otro personaje adulto del musical es el teniente policía Schrank, que recuerda al Príncipe de Verona en el drama shakesperiano por la teórica posición de autoridad y de mantenimiento del orden que tienen ambos. Sin embargo, como se verá en el siguiente apartado el conflicto entre la autoridad y la desobediencia será un tema que suponga una diferencia importante entre *West Side Story* y *Romeo y Julieta*.

6.2 Estudio comparado de los temas de ambas obras

Antes de comenzar con el análisis propiamente musical, parece necesario hacer una pequeña comparativa entre el tratamiento de los tópicos presentes en las dos obras: el enfrentamiento entre dos colectividades y la presencia de una relación amorosa imposible.

En el primer motivo literario, el odio entre los dos grupos no varía, bien sea entre los Montesco y los Capuleto, o bien entre los Jets y los Sharks. Sin embargo, hay algunas pequeñas diferencias que añaden a la nueva versión de Wise y Robbins algunos matices interesantes en cuanto al contenido del argumento. La división entre Jets y Sharks es clara. Al igual que en el drama shakesperiano ambos bandos no pueden coincidir ni en las calles de sus ciudades, puesto que cuando lo hacen se crea un conflicto que acaba con peleas en las que llegan a las manos por ambas partes. En *West Side Story*, el motivo de la enemistad es un conflicto racial. Los americanos desprecian a los recién llegados latinos por su origen, y hacen numerosos comentarios racistas y despectivos a lo largo de la película hacia su color de piel y a su “no derecho” a invadir su territorio. El momento de mayor tensión se produce cuando una inocente Anita se dirige hacia el bar intentado pasar, mientras que varios miembros de los Jets se lo impiden haciendo alusión a su color de piel. Pero este rechazo no es unilateral, sino que los Sharks también discriminan a sus rivales por motivos similares. Además de los improperios e insultos que se dirigen bidireccionalmente, los puertorriqueños también se burlan del color de piel de los americanos, señalando que tienen un tono muy pálido. Este odio hacia lo diferente y hacia otras culturas no sólo se aprecia en estas dos pandillas juveniles. Los miembros de la policía también toman partido en este conflicto, y a pesar de que tratan de mantener vigilados a los dos bandos, se posicionan del lado de los Jets, haciendo referencia al origen extranjero de los Sharks y llegando a ridiculizarlos en algunos momentos a través de insultos como “basura”. En la versión original, los acentos aparecen muy marcados, pudiendo llegar a identificar el espectador a los miembros de cada bando sólo por el acento. Los Sharks no hablan un inglés nativo, por lo que a veces intercalan en la conversación palabras en español, hecho que produce rechazo en el grupo rival.

A pesar de la novedad que supone la incorporación de un conflicto movido por un problema racial a la historia tradicional, este no es el único aspecto innovador respecto a la enemistad entre los dos bandos. Los Montesco y los Capuleto acaban por reconciliarse en la escena final, en la que se ven obligados a parar con su eterna enemistad debido a la tragedia que han provocado sus actos. En el musical de Broadway sucede lo mismo, sólo que con la diferencia de que María consigue sobrevivir, hecho ya mencionado. Pero esta tensión en el musical no es la única que se presenta como un choque de intereses. La rivalidad entre el mundo adulto y el mundo juvenil abre una nueva oportunidad para la disputa entre dos colectividades. Si algo une a los Jets y a los Sharks además de su trágico final es el odio por el mundo adulto. Las dos bandas persiguen un ideal de libertad que choca directamente con la opresión y control que ejercen las personas mayores sobre ellos. La figura del adulto se materializa en los policías, quienes son ridiculizados por ambos grupos en varias escenas de la película. Los Jets se burlan de estos e incluso se enfrentan directamente a ellos. Los padres también son otra representación de este mundo adulto. Su presencia se sugiere en la canción interpretada por los Jets denominada: “¡El agente Krupke!”, en la que atacan a este personaje, así como a sus propias familias, justificando sus actitudes por ser víctimas de sus propias circunstancias personales. El respeto por la autoridad se pierde por tanto de una forma total en ambos grupos, algo que nunca pasó en el teatro de William Shakespeare. El príncipe de Verona (que, como principio de autoridad, es el personaje que más se aproximaría a los policías) es respetado en todo momento por los Capuleto y Montesco, que siempre paran sus reyertas cuando este se lo ordena. Este conflicto, por tanto, presente en *West Side Story* es una incorporación que resulta totalmente novedosa teniendo en cuenta el drama de partida.

El segundo motivo o línea temática en la que se sustentan ambas obras es el tema por antonomasia universalmente conocido: el amor imposible. En este caso, la idea del amor romántico se mantiene de forma fiel. El enamoramiento se produce tras una simple mirada cómplice, probablemente justificada por el término “flechazo”, pero que en las dos obras artísticas se percibe cómo un amor casi mágico que surge con una fuerza irrefrenable a pesar de la corta duración del primer encuentro. El baile supone el punto de inflexión clave para la materialización de este amor: los dos protagonistas se encuentran y tanto los espectadores o lectores como ellos mismos se dan cuenta de que va a ser imposible dejar de lado ese sentimiento. La interrupción por parte de las

familias supone el fin del encuentro en el musical, puesto que ellos son conscientes desde el primer momento de la pertenencia a bandos contrarios. En el caso del baile en la casa de los Capuleto los dos amados no saben a ciencia cierta si son enemigos, puesto que es la Nodriza la encargada de desvelar este dato. Esta escena no es la única que comparten ambas obras. La famosa escena del balcón de Romeo y Julieta tampoco podía faltar en el musical, siendo esta una escena muy gráfica y que funciona a la perfección en el plano cinematográfico. El balcón de Julieta se cambia por las escaleras de emergencia que dan a la ventana de la habitación de María, aunque la distancia física entre los dos amados es igual de palpable. Estando Romeo (o Tony) en una posición inferior, contempla la belleza de su amada mientras los dos confiesan su loco amor.



Imagen 5⁶



Imagen 6⁷

Otra de las escenas que tiene correspondencia en las dos obras es la de la boda. En la obra de Shakespeare de una forma real, puesto que Fray Lorenzo es el encargado de unir eternamente a la pareja. En el musical esta unión es simbólica, debido a que se realiza en el taller de costura de María, donde los dos celebran una boda imaginaria, llegando la joven a ponerse un velo de novia. Tras el conflicto entre las dos bandas y el asesinato involuntario de Bernardo a manos de Tony, los dos amantes pasan una última noche juntos en la habitación de María. Esto ocurre también en *Romeo y Julieta*, donde los dos amantes consuman su amor y dan rienda suelta a su pasión ante el inminente destierro de Romeo. En el musical, María tiene un sentimiento de ira más evidente cuando le comunican la noticia del asesinato de su hermano a manos de su amado

⁶ Fotograma de la película *West Side Story*. Recuperado de <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/west-side-story-leonard-bernstein/33049>

⁷ Imagen de una representación teatral de *Roméo et Juliette* (Brescia/Amisano). Recuperado de <https://www.nytimes.com/2016/12/29/arts/music/metropolitan-opera-bartlett-sher-gounod-romeo-et-juliette.html>

(también debe resaltarse la diferencia de parentesco entre María y Bernardo y entre Julieta y Teobaldo, o Tybalt, primo de esta como ya se ha indicado).

La escena final, a pesar de compartir algún rasgo común no es del todo equivalente en ambas obras. Se trata de una de las partes más importantes de ambos dramas, puesto que es cuando el amor supera a la muerte, realizándose así un juramento de amor eterno que se podrá conseguir sólo tras pasar esta vida, en el más allá. En el caso de la obra creada por Wise y Robbins no se trata de un suicidio por parte de Tony, sino que es Chino quien le mata a traición por la espalda. María tras ver que su amado está muerto tampoco decide quitarse la vida, sino que se lamenta enormemente y tras arrojar el arma homicida les da la mano a Chino y a un Jet, hecho que simboliza la unión, o al menos la concordia y un período de paz entre los dos grupos. Este tema del amor imposible tiene sus correspondencias en numerosas escenas icónicas de ambas obras, cómo se ha observado. A la hora de analizar la parte musical de *West side story* se observará cómo esta idea también aparece recogida por la música y la danza.

En otro orden de ideas, la manera de enfrentarse los cuatro protagonistas de las respectivas obras al tópico del amor romántico se produce de dos formas muy diferentes. La superstición y la inclusión de elementos premonitorios es constante en el drama de Shakespeare. Ya desde el prólogo se le presenta al lector la idea del destino fatal que sufrirán los dos amantes. En esta misma línea, Romeo y Julieta son en todo momento conscientes de lo que supone su aventura amorosa, lamentándose continuamente por la desgracia en la que han caído de forma involuntaria. Cuando Romeo se dirige a la fiesta expresa que ha tenido un sueño premonitorio que le anuncia malas noticias: “Mi corazón presiente nefastas consecuencias, presagio de los astros, cuyo cruel y fatal progreso comenzará esta noche, en esta fiesta; y pondrá fin en mi vida despreciable- ésa que mi pecho encierra- un golpe vil de muerte repentina” (Conejero, 2019: 185). La obra teatral está llena de este tipo de señales, que hacen que los dos amantes en todo momento se encuentren en tensión por el inminente destino fatal que la vida les tiene reservado. Por el contrario, en el filme musical, María y Tony viven la experiencia amorosa de una forma más inocente y no presagian nada negativo más allá del conflicto que supone la enemistad de los grupos a los que pertenecen. Las estrellas y la naturaleza son en este caso cómplices del amor, puesto que se muestran ilusionados con la vida y con todos los aspectos de ella. Hay dos temas musicales en los que los dos

protagonistas se muestran confiados e ilusionados con su amor, llegando a soñar y a tener deseos de poder formar un futuro conjunto. “Something’s coming” y “Tonight”, interpretados por Tony y María respectivamente albergan todos estos mensajes positivos y esperanzadores. Este carácter esperanzador, propio del sustrato cristiano occidental, hace que la obra pierda algo de valor trágico:

Sólo es trágico el acabamiento de aquello que, no debiendo perecer, deja con su ausencia una herida irrestañable. Porque la contradicción trágica no puede quedar superada dialécticamente en una esfera superior, ya sea de carácter inmanente o trascendente. Si ése fuera el caso nos hallaríamos bien ante la aniquilación de una nimiedad que se sustrae a la condición trágica para librarse a la comicidad, bien ante la superación ya consumada del elemento trágico en el humor, su ocultamiento bajo la ironía o su exaltación en la fe. (Szondi, 2011: 238-239)

En este sentido la obra de Shakespeare está más próxima al sentido trágico de la antigüedad clásica y *West Side Story* a un sentido trágico mucho más mitigado. El hecho de que María sobreviva en esta obra corrobora esta diferencia.

Al comienzo de este apartado se señalaba el conflicto racial que el musical de Robert Wise y Jerome Robbins le había añadido a la trama del conflicto entre dos colectividades. Pero lo cierto es que esta no ha sido la única actualización en cuanto a las tramas que ha significado esta adaptación libre. El sueño americano es otro de los grandes temas abordados que se encuentra totalmente alejado de la obra original de Shakespeare (por razones más que obvias, comenzando por la época y acabando por la localización). Además, este tema abre otro que aparece directamente relacionado: las diferencias entre el mundo masculino y el femenino. Las mujeres puertorriqueñas están mucho más abiertas a la cultura estadounidense y a sus costumbres, mientras que los chicos de su grupo se muestran más reacios y se burlan del ritmo de vida que se lleva allí. Ellas tienen la esperanza de poder vivir el llamado “sueño americano”, encontrar un mundo nuevo lleno de libertad para ellas y en el que se les acepte como ciudadanas completas. Estas ideas hacen que los hombres en la canción “América” lleguen a afirmar, de forma burlesca, que vivir allí es cómo vivir en su país de origen. Todo este tema secundario nos ofrece de esta forma dos ideas básicas: la primera, que el ideal del sueño americano era simplemente una idealización de los Estados Unidos que no se correspondía con la realidad que vivía la gente que llegaba allí para probar suerte; la segunda idea es que entre los hombres y las mujeres la desigualdad y la diferencia de intereses era bastante considerable. Los hombres sentían el racismo estadounidense, por

el que muchas veces eran discriminados y no se sentían aceptados. Las mujeres, en cambio, notaban una mayor libertad en E.E.U.U. comparada con la de Puerto Rico, por lo que prefieren quedarse allí y se ven emocionadas a pesar de las dificultades que tienen que afrontar (debido a que el racismo tampoco entiende de géneros). Todas estas diferencias culturales y de género se verán reflejadas en la música que será analizada a continuación y, como no, en la danza.

Antes de concluir con este apartado, es necesario dejar constancia de que la marcada diferencia entre géneros no es exclusiva del bando de los Sharks. Dentro del grupo de los Jets destaca el personaje de Anybodys, un personaje concebido por los demás como una joven pero que siempre pide el reconocimiento de los suyos como un miembro más de su grupo (en el que sólo se admitían varones). Al principio no la aceptan ni valoran, pero al final recurren a este personaje para que vaya a informarse de lo que sucede en el bando contrario. Sin lugar a dudas, Anybodys presenta un conflicto de intereses en relación al género, al que quizás, si el musical se rodase hoy, se le daría una interpretación distinta al papel de este personaje y a su condición en el musical.

6.3 *West Side Story* y la música

La composición musical de *West Side Story* fue un proceso que ocupó buena parte del tiempo y de la mente de Leonard Bernstein: “durante los próximos siete meses no dirigiré, pues estoy escribiendo un nuevo show, un musical bastante serio y trágico, imagínense ustedes...” (Bernstein, febrero 1957)

El cine (que no es más que la puesta en escena con nuevos medios digitales de una historia, sea de un drama o relato, literario o no literario) y la música han tenido una fuerte unión desde el principio. Recuérdese en este sentido el inicio de la producción cinematográfica con el cine mudo, en el que la música era la co-protagonista de la representación, naciendo de esta forma la experiencia fílmica de la mano del acompañamiento musical. Desde este momento hasta la actualidad, el cine es un fenómeno que no puede entenderse sin hablar de la dependencia que tiene de la música. En su origen, con sonidos enlatados o con melodías puramente rítmicas que servían para reforzar los movimientos y gestos de los personajes; hoy, con múltiples funciones en la

representación y complejas bandas sonoras que gozan de una importancia independiente en numerosas ocasiones. Si de lo que se habla es del musical cinematográfico (género nacido en el año 1929 con la película *La melodía de Broadway*) sobra indicar ya la vital importancia que tiene la música, la mayoría de las veces señalada como una protagonista más o una parte fundamental de la historia. Todo esto ha originado la peculiar realidad de que a veces hay canciones o melodías reconocidas por gran parte del público que se han hecho famosas más allá de la película a la que pertenecen, convirtiéndose en elementos independientes del propio producto cinematográfico.

Este es el caso de *West Side Story*, cuya parte musical es obra del compositor Leonard Bernstein. La música se compuso entre febrero y agosto del año 1957 cuando aún resultaba inimaginable pensar que la obra llegase a tener la repercusión que tuvo y sigue teniendo hoy en día. Gran parte de su éxito es debido a la innovación que supuso, unido a todos los factores ya señalados como el increíble reparto y la inteligente labor de producción llevada a cabo, teniendo en cuenta que ya era un musical conocido por parte del público que estaría deseoso de ver su adaptación definitiva en la gran pantalla. Su contenido, y sobre todo su final trágico, fueron factores que parecían jugar en contra del musical, pero que al final acabaron obteniendo una buena acogida por parte del público que aceptó la presencia de nuevos temas en los musicales en Broadway. La unión entre danza y música forman un conjunto perfecto en el que, desde el principio hasta el final del filme, las coreografías y notas musicales logran una secuencialidad y continuidad asombrosa.

Este carácter de sucesión perfecta queda reflejado en las melodías que conforman las canciones del musical. Cada grupo (Jets y Sharks) está caracterizado a la perfección desde el punto de vista musical, de igual forma que cada personaje protagonista tiene su tono melódico propio. Tanto la música como la danza que se incorporan directamente al argumento sirven aquí para ayudar a la trama principal y para llevar hacia delante la acción dramática. Este perfecto desarrollo de las melodías es quizás una de las partes más llamativas de la trama, puesto que la mayoría de motivos melódicos que encontramos en las numerosas canciones del filme ya se han presentado en la introducción orquestal formando la totalidad de la música una sola pieza. Se compagina así en todas estas disciplinas lo dramático y lo lírico bajo la forma del

melodrama, a través del canto del grupo y del solista, todo esto junto con la acción de ballet (Gradenwitz, 1986: 217).

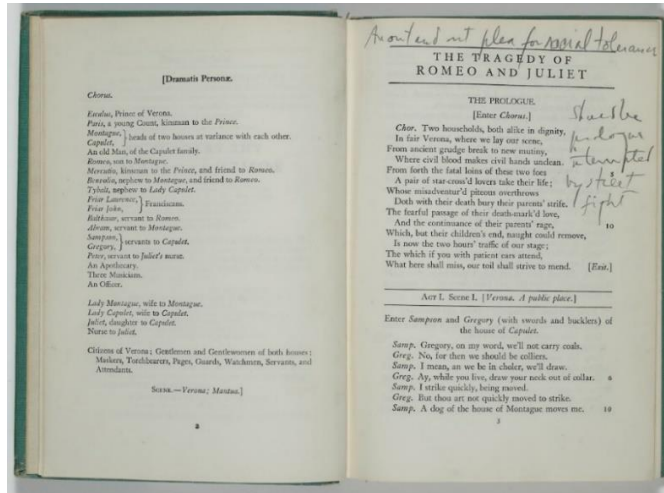


Imagen 6⁸

6.3.1. Música, danza y el conflicto racial

Parece que, en un musical en el que uno de los temas principales es la racialización y el conflicto debido a la pertenencia de los protagonistas a diferentes culturas, la música debe ir en consonancia con esto, esto es, deben representarse estos puntos discordantes también en el terreno musical. Sin embargo, el autor Peter Gradenwitz en el libro *Leonard Bernstein* se pregunta: “¿Existe una música nacional, peculiar de un pueblo concreto, expresada en las creaciones de sus compositores?” (1984: 13). La pregunta no parece tener una fácil solución, puesto que hay defensores tanto de una respuesta afirmativa como de una respuesta negativa. Algunos autores defienden que, con tal de pertenecer a un lugar determinado y tener una consciencia de ello, toda la música que se escriba pasará a formar parte de la música de una cultura. Otros, en cambio, mantienen una postura más arraigada en folklore y en un sentimiento

⁸ Imagen en la que se muestra la obra teatral *Romeo y Julieta* con anotaciones hechas a mano para la representación de *West Side Story* por el propio Bernstein. (Leonard Bernstein Office, *Bernstein's Annotated Copy of Romeo and Juliet*, 1940. Library of Congress). Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/bernstein%E2%80%99s-annotated-copy-of-romeo-and-juliet-william-shakespeare/-wGgM3GI0rEWAQ>

nacionalista, puesto que afirman que para crear obras que representen la tierra de la que el compositor forme parte, primero este debe tener una conciencia clara del lugar al que pertenece y de las raíces e historia musical que le han de llevar a entender la música como lo hace. Este debate es muy amplio y no ha tenido una solución aparentemente clara a pesar de que es algo continuo en el estudio de la música desde hace varias décadas. De todas formas, el propio Bernstein trató de dar una posible explicación para el fenómeno de la música americana, que es a fin de cuentas el tipo de música dentro del que se encuadra su obra:

Pensad cuántas razas y personas de todas las partes del mundo constituyen nuestro país... Nuestros compositores se alimentaron de la música popular más rica y variada del mundo... En ella se encuentran todos los diversos acentos que guardamos en nuestra lengua: un toque mejicano en algunos acentos de Tejas, la pincelada sueca en el acento de Minnesota, una resonancia eslava en el acento de Brooklyn, y algo de irlandés en el acento de Boston. Pero todo esto es americano... Y cuando todos vosotros escucháis estos “acentos” (en la música), entonces sentís claramente lo que significa ser americano, un descendiente de todos los pueblos del mundo (Gradenwitz, 1986: 14)

Esta confluencia de estilos musicales quedó reflejada en el musical *West Side Story* aunque, como ya se ha dicho, de una forma diferente según el colectivo que se quisiese retratar en cada momento.

La propuesta de autores como Lidov o Barthes y su concepción de la música como un sistema de sonidos en relación directa con lo corporal puede servir para abordar la relación entre danza y música, en la que lo somático guarda relación con lo semántico. De la misma forma, en la historia de las relaciones interartísticas es frecuente encontrar numerosas referencias a la unión entre el teatro y la danza. Los términos *teather* y *dance performance* se unen en virtud del componente pragmático que comparten: la actualización en la representación escénica. Esta unión presente en una representación también puede trasladarse a la representación cinematográfica, que, a pesar de no compartir los mismos rasgos o normas que el teatro, “destaca por su valor sincrético, basado en una reunión de códigos y actividades semióticas” (Alonso, 2013: 32). Además, cabe recordar que *West Side Story* iba a ser en un primer momento una ópera, por lo que la presencia de rasgos propios de la representación teatral es algo que no le queda ajeno a este musical.

Siguiendo esta línea teórica es como se puede analizar de una forma más detallada la unión entre danza y música y la racialización de estas dos artes. La tensión entre ambas bandas es algo evidente. Pero esta tensión se podía observar todavía más en la representación teatral, puesto que los directores no dejaban a los miembros de una banda y otra interactuar entre ellos fuera del espectáculo. Esto en la película no pasó, a pesar de que los actores lograron transmitir esa sensación tensa y de enemistad entre los personajes. Robbins consiguió crear una estética dancística común según los personajes y su género. Los hombres, con una estética mucho más agresiva, con gestos secos y rápidos, crean esa sensación de amenaza constante y que presta gran dinamismo a la obra. Las mujeres, en cambio, presentan movimientos más elegantes, propios del ballet, que ayudan a rebajar la tensión y a ofrecer una postura más conciliadora y soñadora ante la vida. Las mujeres “sharks”, curiosamente, incorporan a su repertorio movimientos y técnicas propias del flamenco, quizás para reforzar esa identidad latina.

Es importante recordar que estas diferencias entre los Jets y los Sharks tratan de representar la enemistad entre los Montesco y Capuleto, pero de una forma actualizada y desde la perspectiva de un conflicto racial, pero el trasfondo sigue basándose en el odio entre dos colectividades. La primera diferencia entre las dos bandas y la música que acompaña a cada una ya se observa en la orquestación utilizada. Los Jets suelen ir acompañados del sonido de una “big band”, propia de la música *jazz*, mientras que los Sharks suelen estar asociados con una banda similar pero en la que sobre todo predominan los instrumentos de percusión, haciendo que la fuerza principal de sus canciones recaiga sobre la parte rítmica. Nada más comenzar el musical, tras la obertura, comienza a sonar el Prólogo, el tema que se denominará “Jet song” o canción de los Jet. Basado en el *jazz*, este tema musical de una melodía sincopada de clarinete representa el carácter de este grupo a la perfección. Pero la entrada en escena de los puertorriqueños vendrá ligada a una pequeña variación en el tema. Se incorporarán de esta forma más instrumentos de percusión a la base, como es el caso del instrumento membranófono del bongó, de origen afro-cubano. Queda marcado así desde el primer momento el carácter de los grupos entre los que dominará la rivalidad. Además, la incorporación de este tipo de instrumentos tan raciales y técnicamente “primitivos” puede verse como algo negativo desde el punto de vista de los Jets, que siempre ven a sus rivales como miembros que forman parte de las clases sociales más bajas y, por tanto, los desprecian.

El momento en el que el conflicto racial se ve más claramente representado es en la escena titulada “Dance in the gym”. Este episodio incluye numerosos temas que se reproducen de forma continuada, creando una atmósfera en la que lo importante es resaltar las cualidades de una banda frente a la otra. El jazz vuelve a verse en el primer paso de baile, en el que los Jets se sienten más cómodos. A continuación, será el turno para los Sharks, que se verán identificados con un pasodoble, propio de la región de México. El tercer tema, uno de los más reconocidos de todo el musical es el denominado “Mambo”. Con la orquesta al completo, este movimiento es uno de los más energéticos de toda la película, dejando que los Sharks puedan manifestar cuál es su esencia. De inspiración cubana y con un potencial rítmico muy elevado, la vitalidad y energía entre las dos bandas se hace más latente en la danza que nunca. Además, el grito de “mambo!” puede tener una reminiscencia de la tradición flamenca.

Posteriormente, se presenta la escena de baile entre Tony y María, escena en la que el ritmo cambia totalmente para abrir paso a una melodía en *piano* que está acompañada con finos y minimalistas pasos de baile. Esto responde a una focalización en los personajes principales, en los que la melodía pasa a ser algo de fondo para centrar la atención del espectador en el primer encuentro entre los dos protagonistas. Cuando acaba la conversación, vuelve la música a cobrar protagonismo y se vuelve al pasodoble modificado, aun estando en primer plano los dos recién enamorados. Este paso durará poco, puesto que, al encenderse las luces, comenzará a sonar otro jazz swing blues típico americano. Resulta curioso observar cómo, a pesar de que los ritmos latinos son más dinámicos y puede parecer que incitan más a la acción, estos acaban resultando en general una muestra de dotes artísticas, de autoafirmación en la cultura de origen y de arraigo en esta. Sin embargo, la mayoría de los temas propios de los Jets se utilizan más en momentos de tensión clara entre las dos bandas, lo cual puede ser una insinuación de que son los jets los que han podido comenzar esta rivalidad entre bandas.

No se puede dar por finalizado este apartado sin ahondar en otro de los grandes temas de este musical: “América”, canción representante de la banda puertorriqueña. Es el único género musical incorporado que es completamente propio de la región de Puerto Rico. Este estilo de danzas eran denominadas como los “tempo di seis” de Puerto Rico, de carácter muy variable y con un ritmo muy marcado. Hay poca información

respecto a este tipo de composiciones musicales folklóricas, pero se puede saber que se solían interpretar instrumentalizadas con una guitarra, unas claves y un güiro, hecho que se imita en esta pieza. Sin embargo, la mayor parte del tiempo se sigue un ritmo tradicional denominado “Huapango”, original de México. Este tipo de ritmos han sido muy interpretados por bandas tradicionales de “mariachis”, y se basan en el concepto del ritmo de *hemiola* (dos compases de tres tiempos que están escritos para que dé la sensación de que son realmente tres compases con dos tiempos cada uno). En este caso, se trata de un compás de 6/8 cuyo primer compás presenta dos grupos de tres corcheas y en el segundo, tres negras acentuadas. Estas figuras hacen que todo el pasaje sea tan rítmico y uno de los más recordados y preferidos por gran parte del público⁹.

Frente a esta visión, también se ha barajado la posibilidad de que este ritmo no fuese propiamente un ritmo de “huapango”, sino que se tratase de una guajira (puesto que los dos tienen la misma alternancia rítmica entre compases). La guajira es un ritmo tradicional con origen en el punto cubano y en la guajira española. Esta fusión entre culturas resultaría todavía más interesante. Sea cual sea el ritmo tradicional que Bernstein trató de representar, lo que está claro es su intención de dotar a esta pieza musical de una fuerte personalidad arraigada en la tierra y en las costumbres tradicionales.

Todos estos factores hacen que los Sharks alcancen una mayor fuerza en este momento, defendiendo mediante esta canción sus orígenes. Esto puede resultar contradictorio con la propia letra de la canción, que se basa en una defensa a ultranza de América y del “sueño americano” por parte de personajes femeninos como Anita, mientras los hombres las ridiculizan. Una posible explicación para resolver esta aparente contradicción puede ser que el pasaje tenga un cierto tono humorístico o satírico, puesto que a pesar de esa defensa de Norteamérica en la letra, las carencias de EEUU en cuanto a temas sociales y de inmigración quedan más que reflejadas a lo largo de toda la película.

⁹ Análisis rítmico basado en las ideas expuestas en el vídeo: Inside the Score (2018). *West Side Story: How Music Creates Tensión*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1PWpP8priKo>

Para finalizar este apartado, resulta necesario hacer una mención a la aparición por segunda vez del tema “Mambo!”. Volverá a aparecer de nuevo en el momento en el que Anita llega al bar y se encuentra con el grupo de Jets al completo. En este momento, ellos comienzan a burlarse de ella y a empujarla. La escena se vuelve cada vez más grotesca y desagradable, llegando a parecer por momentos que lo que se está presenciando es el comienzo de una violación grupal por la forma en la que hacen amagos de desvestir a la joven. La intervención de Doc hace que finalmente no se pueda cometer esta tropelía en caso de que fuese esa la intención (lo que se deja a la libre interpretación del público). Mientras todo esto va sucediendo puede escucharse de fondo la melodía de “Mambo!”, totalmente cambiada y de una forma distinta que apunta directamente a la mofa por parte de los Jets a Anita y a lo que representa ese tema musical, es decir, a su cultura y sus costumbres y tradiciones.

6.3.2. Motivos melódicos

Aunque relacionadas, incluso desde el punto de vista de la inspiración, la literatura y la música son autónomas en la facultad de interpretar emociones de una u otra, una interpretación (no una representación o traducción literal) porque tienen códigos diferentes:

Porque la música tiene un privilegio sobre su compañera que puede inspirar al novelista hasta el punto de inspirarle y que había conducido a Schopenhauer a colocarla en la cima de la jerarquía de las artes: la música tiene la posibilidad de escuchar la evocación de profundidades afectivas y metafísicas sin pasar por las contingencias de la representación, sino con un sentido específico y único de la construcción formal que tiene su razón de ser y que se desarrolla en el tiempo (Alonso, 2002: 147).

Y la música se inspira en la interpretación de otras literarias en la propia música. Para la composición de los diversos temas musicales presentes en *West Side Story*, Bernstein se inspiró sobre todo en otros dos compositores: Igor Stravinsky y Aaron Copland. Fue en el aspecto rítmico de sus composiciones en lo que encontró una mayor inspiración.

Lo cierto es que la labor de Bernstein como compositor guarda uno de sus méritos principales en la condensación de ideas y en la capacidad para crear una obra

tan larga con las mismas bases melódicas sin que resulte aburrida o monótona. En la introducción orquestal se presentan la mayoría de motivos musicales que se irán desarrollando a lo largo del musical. Como ya hemos dicho, partiendo de pocas células musicales, Bernstein va ampliando motivos, cambiando tonalidades y añadiendo notas e instrumentos a unos motivos ya presentados, de forma que el espectador no reconoce o aprecia de igual forma el nuevo giro que el tema ya presentado adquiere en el nuevo episodio. Además, hay que destacar que el estilo que este compositor de origen judío utilizó fue el de otros grandes directores de ópera que, como Wagner, elaboraban creaciones en las que la música se adelantaba al desarrollo de la propia trama. Este fenómeno lo veremos a continuación a través de dos formas melódicas que se repiten de forma continua, a veces de modo anticipatorio. Algunas de los rasgos más característicos de la música de Bernstein son el dodecafonismo (la igualdad de todas las notas de la tonalidad, sin presentar la nota tónica como la más importante de la escala en cuestión), los ritmos con grandes cambios agógicos (cambios bruscos en la velocidad de las piezas musicales), la técnica del contrapunto (evaluación por separado de dos o más voces que son en la práctica independientes con el fin de obtener cierto equilibrio en la línea armónica) o la intercalación de un gran repertorio de intervalos variados en las melodías.

El prólogo orquestal comienza introduciendo todos los motivos que se irán repitiendo con variaciones a lo largo de toda la película. Encontramos el primer motivo melódico en tres acordes seguidos tritoniales en las trompetas en si bemol. El primero consta de un intervalo de tercera menor (fa sostenido- la natural), mientras que el segundo es un intervalo de segunda menor (mi sostenido- fa sostenido). Esta fórmula se repite en los siguientes compases variando las notas pero no la distancia entre ellas. En el bajo se presenta la misma forma pero en notas distanciadas que entran a tiempo en el compás de 6/8: do-la-sol. Además, la presencia de diversos *clusters* (acordes musicales compuestos de al menos tres semitonos cromáticos) son otra característica propia de este prólogo instrumental.



Imagen 7¹⁰

Sin embargo, todas estas características formales no dejan de ser conocimientos técnicos acerca de la creación musical. En el prólogo uno de los motivos más importantes que se presenta es el denominado “tritono” o intervalo de cuarta aumentada/quinta disminuida. Este tritono va a ser uno de los fundamentos en los que se va a basar la obra de Bernstein, tanto para desarrollar la trama bélica como la amorosa, aunque este concepto pueda resultar sorprendente en un primer momento. Es necesario hacer una breve introducción a este peculiar intervalo.

El tritono se compone de tres tonos enteros, produciéndose frecuentemente entre el cuarto y el séptimo grado de la tonalidad correspondiente. Este intervalo es disonante, por lo que cuando se comenzó a usar en la Edad Media se le consideraba un intervalo prohibido creado por el diablo, visto como algo siniestro y antinatural. De hecho, recibió el nombre de “diabolus in música” durante este período. Bernstein, por el contrario, hace de este motivo musical su mayor marca de identidad en este musical. En el prólogo se presenta esta idea que será recogida por el inmediato tema “Jet’s song”.

En el prólogo se observa además, entre las notas “la-re sostenido”, un intervalo descendente (puesto que los motivos musicales descendentes son otro de los rasgos característicos de este compositor). Este tritono no se resuelve, adelantando así otro de los rasgos fundamentales de la música de la película. El carácter premonitorio de la tragedia se ve por tanto desde este prólogo, carácter que se irá manteniendo a lo largo de toda la obra llegando la música a ser un elemento de anticipación y de cohesión entre

¹⁰ Imagen que muestra unos compases interpretados por las trompetas en el prólogo. Imagen escaneada y perteneciente a la partitura creada por Bernstein.

diferentes escenas. Un ejemplo de este carácter de anticipación de la música (sin contar el prólogo) es, por ejemplo, el momento en el que, en el baile, comienza a sonar débilmente la canción de “María”, que no se presentará de forma completa hasta unas secuencias más adelante.

Volviendo al aspecto del tritono, este sostiene, por tanto, gran parte de la trama argumental. Su no resolución en el prólogo continúa en “Jet’s song” entre las notas “fa natural- si natural”. Esto ayuda a identificar la melodía con un tema de guerra, anticipatorio del conflicto y del fatal desenlace. Pero este no es el único motivo que ofrece continuidad al relato. Sonidos como los silbidos que se escuchan desde la primera escena son otros elementos musicales de los que Bernstein se sirve para dotar de suspense y cohesión al relato. Así, estos silbidos volverán a aparecer en uno de los momentos en los que se pelean los Jets y los Sharks, que acabará con la muerte de Riff y Bernardo. Los chasquidos también forman parte de la música, dotando de mayor agresividad no verbal a los miembros de los Jets. Por todo esto, elementos propios de la melodía como los tritonos no resueltos o los chasquidos o silbidos actúan todos ellos como elementos premonitorios o anticipadores de la tragedia que se cierne sobre las dos pandillas. Si en *Romeo y Julieta* los astros y la interpretación que hacían de ellos los enamorados eran los elementos que el espectador poseía para vaticinar el final, en *West Side Story* es la música la que alerta al espectador del fatal desenlace.

Se ha hecho mención de la aparición del tritono como indicador de la trama bélica en dos ocasiones, pero es necesario señalar una tercera: el tritono es el eje principal de una pieza musical: la fuga “Cool”. En esta se hace uso del dodecafonismo (uso de los siete sonidos naturales, más los cinco alterados en una misma obra). Estos sonidos se ordenan de una forma concreta en la primera aparición, pero posteriormente se va cambiando la nota de referencia aumentando determinado número de semitonos, por lo que cambia la melodía utilizando los mismos sonidos en distinto orden.

Cada una de las entradas del sujeto lo hace transportada una 3ª menor por encima de la anterior: Es decir, la primera entrada lo hace desde Do, la segunda desde Re#, la tercera desde Fa# y la cuarta desde La [...] Usando la terminología dodecafónica, diríamos que las entradas del sujeto lo hacen utilizando las transposiciones denominadas P0 (original), P3, P6 y P9 (los subíndices indican la altura relativa en semitonos de diferencia). (Fernández de Larrinoa, 2015)

Todo el ritmo de la canción tiene grandes reminiscencias del jazz, puesto que es parte del repertorio de los Jets, como ya hemos señalado en el apartado correspondiente al conflicto racial.

En el caso de la canción “The Rumble” o “La pelea” el tritono vuelve a aparecer con esta función de indicador de enfrentamiento. Además, se recogen gran parte de los motivos presentados en el prólogo. Este es el momento del clímax de la temática del conflicto de las dos bandas callejeras, por lo que el prólogo ya anticipaba al espectador uno de los momentos clave del filme. La percusión y el uso de toda la orquesta en una dinámica *forte* (al igual que en otras adaptaciones de *Romeo y Julieta*, como en la sinfonía dramática de Berlioz) vuelven a aparecer para recrear una situación de gran agitación y alboroto.

Pero el tritono no sólo servirá como herramienta para anticipar la tragedia y crear un clima de tensión continua. Algunas de las canciones con un mensaje más esperanzador también contienen este tipo de intervalo dentro de su melodía, solo que de una forma completamente distinta. El mejor ejemplo (y por otro lado el más estudiado) es el de la canción “María”, una de las canciones más recordadas de todo el musical por su fuerza expresiva y su potente mensaje en la que podría parecer que un intervalo de estas características no tendría cabida, pero Bernstein sabe cómo ingeniárselas para darle la vuelta al concepto. Así, en tan sólo dos compases de la canción “María” este compositor logra presentar los dos temas de la obra, por lo que con apenas tres notas se podría hacer un simple resumen de los temas comunes en Shakespeare y *West Side Story* (como se explicará a continuación). El tritono en este caso se presenta entre las notas “mi bemol- la natural”. Se trata de un compás anacrúsico que empieza con una corchea de “mi bemol” que cae sobre la tónica del siguiente compás también en otra corchea, en este caso en la nota “la” natural.

Siguiendo la línea melódica antes expuesta, se esperaría que este tritono no se resolviese y que se dejase la tensión en el ambiente, sin embargo, en este caso el tritono se resuelve en un “si bemol”. Las dos primeras notas se corresponden con las dos primeras sílabas del nombre María (Ma-rí), mientras que la resolución de la disonancia se produce en la última sílaba (-a). Por tanto, se resuelve en una quinta justa. Las

quintas y las cuartas justas¹¹ son frecuentes en esta pieza musical, por lo que la melodía va a ser percibida por el público como una música mucho más agradable y suave que las anteriores. Este es uno de los momentos clave del filme.

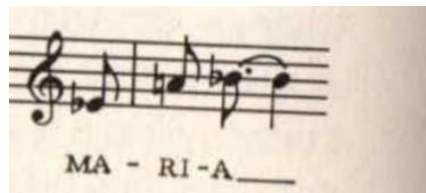


Imagen 8¹²

En apenas dos compases se abren tres direcciones temáticas: con la primera disonancia, la alerta continua de que algo arruinará la historia de amor; con la resolución del intervalo, la esperanza de los enamorados, o en otras palabras, la victoria del amor frente al mundo corrupto; por último, la tercera línea se abre gracias a la letra de la pieza. El amor se personifica en un nombre: María. Ella es la representación del amor, y su nombre es el indicador de esto. Pero esta bella imagen no es del todo propia de Wise y Robbins (ni de Lehman), sino que Shakespeare ya introdujo esta relación entre el amor y el nombre del amado o amada. En el caso de la obra teatral inglesa es Julieta la que reflexiona acerca del poder y simbología del nombre de Romeo, pasaje que recuerda claramente a la idea en torno a la que gira “María”:

JULIETA.- ¡Oh, Romeo, Romeo! ¿Por qué eres Romeo? Renuncia a tu padre, abjura tu nombre; o, si no quieres esto, jura solamente amarme y ceso de ser una Capuleto.

ROMEO.- (*aparte.*) ¿Debo oír más o contestar a lo dicho?

JULIETA.- Sólo tu nombre es mi enemigo. [Tú eres tú propio, no un Montague pues.] ¿Un Montague? ¿Qué es esto? Ni es piano, ni pie, ni brazo, ni rostro, ni otro [algún varonil] componente. [¡Oh! ¡Sé otro nombre cualquiera!] ¿Qué hay en un nombre? Eso que llamamos rosa, lo mismo perfumaría con otra designación. Del mismo modo, Romeo, aunque no se llamase Romeo, conservaría, al perder este nombre, las caras perfecciones que tiene. -Mi bien, abandona este nombre, que no forma parte de ti mismo y toma todo lo mío en cambio de él.

ROMEO.- Te cojo por la palabra. Llámame tan sólo tu amante y recibiré un segundo bautismo: De aquí en adelante no seré más Romeo.

¹¹ En la cuarta justa, ambas notas están a una distancia de dos tonos y medio, mientras que en una quinta justa lo están a tres tonos y medio.

¹² Imagen que muestra la partitura en la que se aprecia la resolución de este tritono en la canción “María” (Gradenwitz, 1986:224).

(De Velasco, 1872)

En este caso el nombre simboliza lo contrario al amor: el odio. Sus nombres son lo que les ata a la vida, y por tanto, a su injusta posición social que no les permite vivir su amor como ellos querrían. El nombre representa sus cadenas, porque les recuerda que pertenecen a familias diferentes por lo que su relación es algo prohibido. Tanto en *West Side Story* como en *Romeo y Julieta*, el nombre no se percibe igual por los enamorados tras conocerse siendo, en un caso, una representación del amor y, en el otro, una evidencia de la enemistad y odio entre familias.

El tritono no se muestra en otras escenas en las que la esperanza y el amor se erigen como temas principales. Este es el caso del dueto amoroso “Tonight” o “Esta noche”, también conocida como la escena del balcón, porque es justo este famoso encuentro entre Romeo y Julieta el que se emula con este número. De esta forma, dentro de la línea melódica de esta canción se recogen numerosas veces motivos ya presentados en la canción de María pero con variaciones. Predominan, sobre todo, los intervalos de cuarta y de quinta, recurso ya empleado anteriormente para representar ese ensueño o momento de perfección cuando los dos enamorados están juntos. Tampoco lo hace en otros momentos en los que el optimismo oculta los malos sentimientos e ideas. En “I feel pretty”/ “Me siento guapa” así como en “Un chico así/Tengo un amor” no hay casi rastro del tritono (salvo en esta última, que vuelve a aparecer como elemento anticipatorio).

“Somewhere”/“En algún lugar”, considerada una de las cien mejores canciones del cine estadounidense, es otra de las partes musicales en las que parece que el amor puede vencer al odio. Finaliza así la serie de las cuatro canciones de amor presentes en el musical: “something 's coming”, “María”, “Tonight” y “Somewhere”. Estos cuatro temas además representan los cuatro momentos por los que pasan los dos amantes tanto en la creación de Wise y Robbins como en la de Shakespeare: la premonición; el flechazo y pasión; el encuentro, y el fin de la relación con una esperanza puesta en el horizonte.

Por su papel de canción que transmite un mensaje de amor final, se puede señalar cómo “Somewhere” representa todo el mensaje de la historia amorosa que

quiere representar la película. Incluye al principio un pequeño fragmento del “Concierto para piano N.º 5 de Beethoven”, así como otra pequeña parte del tema principal de “El lago de los cisnes” de Pyotr Tchaikovsky. Toda la pasión se manifiesta en este último dueto entre Tony y María que les unirá para siempre, sea cual sea el resultado de su efímera historia.

Con anterioridad ya se había producido algún adelanto de esta melodía, como el momento en el que se produce la boda ficticia en el taller de costura. La idea principal de “Somewhere” se basa en un sueño, en un mundo ideal en el que tal vez su amor pueda llegar a buen puerto. Para crear una atmósfera de ensoñación, Bernstein se sirve del intervalo de séptima menor, intervalo que presenta una gran distancia entre sus dos notas y que musicalmente se ha empleado en numerosas ocasiones con esta finalidad. Entre las notas “si-la” se produce, por tanto, esta séptima. Estando en la tonalidad de Mi mayor, la melodía va modulando a medida que avanza, a pesar de que siempre acaba volviendo a la tonalidad inicial.

La segunda idea característica de esta pieza se observa en el ritmo, al incorporar en numerosas ocasiones un grupo de corchea con puntillo y semicorchea ligada esta última a una negra. De esta forma, la alternancia entre una figura rápida y una lenta es constante. Pero la interpretación de esta pieza musical no está libre de debate. El intervalo de séptima es claramente un indicador de la ensoñación y lo ideal, pero también puede tener una connotación más misteriosa, que se puede relacionar directamente con la anticipación (recuérdese que este rasgo es uno de los más característicos de la música del filme) de un trágico final. Lo cierto es que la escena puede tener ambas interpretaciones (o incluso las dos a la vez), pero la música no resuelve de manera definitiva esta cuestión.

Por último, nos hallamos ante la escena final. Tony agoniza en los brazos de María, quien comienza a cantar el tema “Somewhere” (muestra esperanzas de que sobreviva, de tener un futuro juntos algún día). María deja de cantar rápidamente, y comienza a sonar el tema en la orquesta. La orquesta también es silenciada rápidamente para dejar lugar al monólogo de María, en el que esta reflexiona sobre la necesidad que había de llegar a esa situación de violencia extrema, señalando a ambos bandos, y dejando en el aire una reflexión que, de haberse producido en el momento adecuado,

seguramente habría hecho reflexionar tanto a los Jets como a los Sharks. En este tema “finale” se juntan los dos motivos que se han ido analizando por separado en estas páginas: el tritono, en este caso visto como una muestra del odio por su no resolución, y el motivo musical de “Somewhere”. Al mezclar estos dos elementos, la intención es clara: el odio se ha mezclado con el amor y como resultado Tony ha muerto.

Ahora sólo queda una duda por despejar: ¿podrá haber todavía una débil esperanza para el amor? ¿o es el odio el que ha ganado y lo ha destrozado todo? Es trabajo del espectador resolver esa duda aunque parezca clara una posible reconciliación entre las dos bandas por su procesión con el cuerpo de Tony (compárese esto con la reconciliación entre los Capuleto y los Montesco). Sin embargo, en la música puede hallarse algún indicio que aclare de una forma más precisa cuál es realmente el mensaje final. El tritono esta vez entre “do- fa sostenido” se repite varias veces. Por encima, se encuentra el motivo rítmico de “Somewhere” (véase el párrafo anterior).

Según la partitura que se maneje la nota final cambia. El acorde final es el acorde de tónica de Do mayor, por lo que esta tonalidad cerraría de una forma clásica la obra, quedando el final cerrado. Así, esta perfección indicaría casi con total seguridad que el amor ha triunfado. La reconciliación entre las dos bandas es una muestra; de igual forma que aún queda una ventana abierta a que los dos enamorados puedan en algún momento volver a encontrarse y poder retomar su apasionada historia. Sin embargo, en otras versiones la nota “fa sostenido” del tritono es la que se escucha y con la que se cierra la obra. Este final, en contraposición con el anterior, no puede indicar otra cosa que la victoria del odio, odio que ya había sido manifestado en ese tritono desde el “Prólogo” de la obra.

El propio Bernstein cambió su versión, decantándose primero por la primera opción y cambiando en ediciones posteriores el final añadiendo esta última nota disonante. El espectador u oyente tiene por tanto una labor activa en este final, que al presentar dos opciones variables queda totalmente libre para la interpretación del final. En Shakespeare no parece que los amantes tengan la misma suerte, pero Bernstein parece que quiso añadirle a su música ese toque esperanzador que tantas personas han ansiado en la obra teatral inglesa.

A pesar de esta aparición musical melódica en el “Finale”, *West Side Story* ha sorprendido en numerosas ocasiones por no presentar un número musical final como acostumbraban a tener ese tipo de producciones en la época. Bernstein ha defendido que el silencio es lo más apropiado. Sólo de esta forma se deja que el espectador saque sus propias conclusiones y que la magia de esa escena y del monólogo de María no se vea alterado por ningún factor externo. “Después de la muerte de tu amado no dices nada” defiende Bernstein, mensaje que sin duda se transmite en esa procesión final y el gesto de dolor de María. El silencio de los amados, aunque de otra forma, queda patente también en *Romeo y Julieta*. En este caso es la muerte la que se encarga de silenciarlos, pero el gran interrogante se cierne sobre las dos obras, interrogante que sin lugar a dudas ha sido objeto de debate a lo largo de toda la humanidad: ¿Podrá el amor vencer a la muerte o será esta la que haga que este sentimiento quede enterrado para siempre?

Este análisis ha puesto de manifiesto la gran versatilidad de la que goza la obra de Bernstein. De esta forma, los ritmos latinos se mezclan con los tradicionales americanos jazzísticos en una perfecta armonía que ha permitido crear una atmósfera en la que la rivalidad de los dos grupos, sin que ninguno pierda su personalidad, ha formado un complejo repertorio lleno de matices y simbología. Además, la música y danza se revelan como unos personajes principales más del musical, que consiguen trasladar la esencia de *Romeo y Julieta* a la partitura a través de todos los elementos ya mencionados a lo largo de este punto del trabajo. El propio Bernstein reconoció el miedo que le dio en un primer momento enfrentarse a este proyecto, pero afirmó que tras ver el resultado estaba convencido de la obra maestra que habían sido capaces de crear:

At the beginning of this project I was not all that secure about what was going to happen. It was an extraordinary idea. I thought in mind of one thing seem dated, it's 50's music, and what I found, out of all insecurity, is a tremendous feeling of security. This poetic language of Jets and Sharks that was created by Arthur Laurents is something truly poetic in the sense that it lasts the way the poem lasts. I feel than in this piece that it is in it's funny, little, crazy way a classic¹³.

¹³ Palabras pronunciadas por el propio Bernstein en el documental *The making of West Side Story* (Swann, 1984).

7. Conclusiones

La respuesta a la primera pregunta que se planteaba en la introducción resulta ahora mucho más evidente: es factible adaptar un relato literario a otro medio distinto de aquel en que fue creado conservando sus principales características. Para esto, ha bastado con observar un largo listado de las principales adaptaciones del drama de Shakespeare en las diferentes artes. Cada una en su estilo conserva algún rasgo que transporta al público inmediatamente a la tradicional historia romántica.

En el ámbito musical, este tipo de adaptaciones también tiene cabida, pudiendo utilizarse dos métodos distintos: música junto con un texto lleno de contenido o música descriptiva junto con un texto que sólo sirve como un mero soporte. En este sentido, se ha podido apreciar como *Romeo y Julieta* ha sido adaptada en numerosas ocasiones a lo largo de la historia siguiendo estos dos modelos. Se han ejemplificado estos dos modelos en la ópera *Romeo et Juliette* de Gounod y en la sinfonía dramática de Berlioz, ejemplos del primer y el segundo método respectivamente.

El mejor ejemplo de intermedialidad lo encontramos en el cine, concretamente en la película *West Side Story*. La convergencia de diferentes artes como la música, la danza, la actuación teatral y el propio cine hacen que esta adaptación haya resultado sumamente atractiva en cuanto a recursos transmediales. De esta forma, nos hemos servido de herramientas como los diferentes planos cinematográficos, los gestos de los actores, su vestimenta o los decorados para observar cómo se puede adaptar un relato literario a un formato tan distinto al original. Tras señalar alguno de estos aspectos, hemos centrado el estudio de literatura comparada en la relación entre el musical cinematográfico y la tragedia shakesperiana (música y literatura). Para este laborioso proyecto ha sido necesario recurrir a algunos conocimientos adquiridos en las clases de análisis musical. Esta ha sido la tarea más complicada de todo el trabajo puesto que, cómo se ha mencionado, es escasa la bibliografía que analiza cuáles son las potencialidades de la música para representar un relato literario y viceversa.

La realización de este trabajo, a pesar de todo, ha resultado una tarea muy satisfactoria. Uno de los mayores logros se ha conseguido en el análisis melódico de

West Side Story. Se ha podido observar a través de recursos musicales como el uso de tritonos no resueltos o el empleo de las quintas y cuartas justas constituyen la manera en la que la melodía esconde los dos temas principales de la tragedia shakesperiana: el amor y el odio. Además, se han descubierto otras potencialidades musicales a lo largo de este complejo análisis, sobre todas ellas, el carácter anticipatorio de la tragedia en la melodía, de análoga manera en que, en *Romeo y Julieta*, aquel carácter premonitorio se hallaba en la interpretación que los amantes veroneses hacían de los astros.

La idea de la que partíamos era la de observar la potencialidad que tenía la tragedia de Shakespeare para ser trasladada a los diferentes medios artísticos, así como analizar alguna de estas actualizaciones. A medida que hemos ido desarrollando esta tarea, no solo ha quedado probada la teoría inicial —esa marcada potencialidad de la obra de Shakespeare—, sino que cada vez se han ido desvelando más cualidades de esa vía potencial en las operaciones de transmedialidad y en el empleo de recursos que permiten relacionar las dos obras en cuestión con un resultado intermedial: *Romeo y Julieta* y *West Side Story* en un nuevo género dramático y musical al mismo tiempo. Así, los objetivos marcados en la introducción se han cumplido satisfactoriamente, especialmente en lo que concierne a la relación entre música y literatura y a sus relaciones transmediales e intermediales.

Algo que goza de gran visibilidad en nuestra época está presente también en *West Side Story*, a diferencia de lo observado en la obra de Shakespeare: la interculturalidad y el papel que la fricción entre culturas diversas puede desempeñar en un drama contemporáneo, especialmente completo este con el musical, formato teatral contemporáneo en que la relación interartística de literatura, música y danza nos hace regresar a los comienzos de la poesía oral, tal como recoge Aristóteles en el primer capítulo de la *Poética*.

8. Bibliografía

ALONSO, S. (coord.) (2002). *Música y Literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco Libros.

ALONSO, S. (2013). *Música literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BARBIER, J. y CARRÉ, M. (2011). *Faust Opéra En Cinq Actes Par Jules Barbier Et Michel Carré: Musique De Charles Gounod*. Paris: Nabu Press.

BESADA VERGARA, S. (2003). De "Romeo y Julieta" a "West Side Story". *Lecturas, imágenes: revista de poética del cine*, 2, 183-192.

CONEJERO, M. A. (ed.) (2019). *Romeo y Julieta* (22ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.

CROCE, B. (1921). *Ariosto, Shakespeare And Corneille (collected works)*. Londres: Routledge.

DAVIS, A.Y. (1998). *Blues Legacies and Black Feminism*. New York: Vintage Book

FLOWER, C. (ed.) (1992). *Romeo and Juliet*. Singapore: Pearson Education Limited.

GAUDREULT, A. (1999). *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris: Nota Bene Editions

GNISCI, A. (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

GRADENWITZ, P. (1986). *Leonard Bernstein*. Madrid: Espasa Calpe.

PEÑA- ARDID, C. (1996). *Literatura y cine* (2ª ed.). Madrid: Cátedra.

POYO, L. (2021). *Musicales. Los 50 mejores musicales de la historia*. Madrid: Editorial Planeta.

SCHMIDGALL, G. (1990). *Shakespeare and opera*. New York: Oxford University Press.

SZONDI, P. (2011). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Editorial Dykinson

9. Webgrafía

DE VELASCO Y ROJAS, D. M. (1872). *Julieta y Romeo*. Recuperado el 13 de mayo de 2021 de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/julieta-y-romeo--0/html/ff0366ae-82b1-11df-acc7-002185ce6064_138.html#l_1

FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, R. (23 de octubre de 2015). *bustena.wordpress.com*. Recuperado el 8 de abril de 2021 de <https://bustena.wordpress.com/2015/10/23/leonard-bernstein-cool-fugue-analisis/>

INSIDE THE SCORE (11 de enero de 2018). *West Side Story: How Music Creates Tension*. Recuperado el 8 de abril de 2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=1PWpP8priKo>

KATTENBELT, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Cultura, Lenguaje Y Representación*, 6, p.19-29. Recuperado de <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/30>

RUIZA, M., FERNÁNDEZ, T. y TAMARO, E. (2004). *Biografiasyvidas.com*. Recuperado el 14 de junio de 2021 de <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/obra.htm>

SWANN, C. (Dirección). (1984). *The making of West Side Story*. [vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=j3SEW63LsaM>

TORREGROSA, R. (2002). *Roméo et Juliette*. Recuperado el 13 de abril de 2021 de <http://www.kareol.es/obras/romeoyjulieta/acto5.htm>

10. Recopilación de imágenes

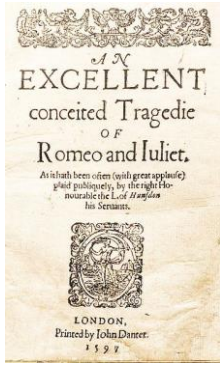


Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

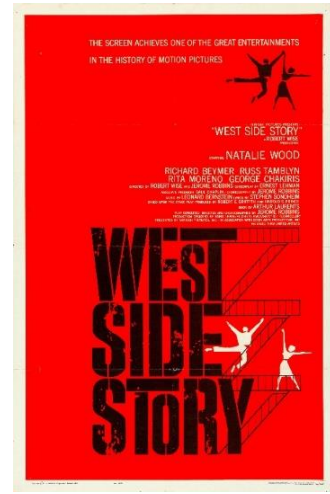


Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7

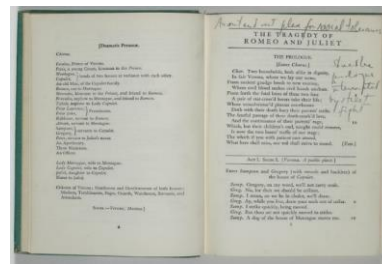


Imagen 8

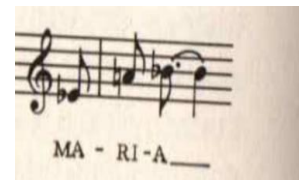


Imagen 9

Imagen 1: Imagen de la primera edición de Romeo y Julieta publicada en el año 1597. Recuperada de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Romeoandjuliet1597.jpg> (Licencia Creative Commons).

Imagen 2: Imagen del cuadro Romeo and Juliet de Frank Dusee (1853-1928). Localización del original en: “Southampton City Art Gallery”. Recuperada de <http://www.odysseetheater.com/romeojulia/romeojulia.htm> (licencia de dominio público).

Imagen 3: En la imagen se muestra una fotografía de la primera representación de la ópera Roméo et Juliette en París en el año 1867. Imagen escaneada de: Sadie, S. (ed). (1992). *The New Grove Dictionary of Opera*, 1: 1196. Londres: Macmillan. Recuperado de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12100341> (autor desconocido) (licencia creative commons).

Imagen 4: Imagen en la que se muestra el cartel publicitario de la película *West Side Story* estrenada en 1961. (Carrof, J. 1960, United Artists Corporation). Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:West_Side_Story_1961_film_poster.jpg Licencia Creative Commons.

Imagen 5: Fotograma de la película *West Side Story*. Recuperado de <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/west-side-story-leonard-bernstein/33049>.

Imagen 6: Imagen de una representación teatral de Roméo et Juliette (Brescia/Amisano). Recuperado de <https://www.nytimes.com/2016/12/29/arts/music/metropolitan-opera-bartlett-sher-gounod-romeo-et-juliette.html>.

Imagen 7: Imagen que muestra unos compases interpretados por las trompetas en el prólogo. Imagen escaneada y perteneciente a la partitura creada por Bernstein.

Imagen 8: Imagen en la que se muestra la obra teatral *Romeo y Julieta* con anotaciones hechas a mano para la representación de *West Side Story* por el propio Bernstein. (Leonard Bernstein Office, Bernstein’s Annotated Copy of Romeo and Juliet, 1940. Library of Congress). Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/bernstein%E2%80%99s-annotated-copy-of-romeo-and-juliet-william-shakespeare/-wGgM3GI0rEwAQ>.

Imagen 9: Imagen que muestra la partitura en la que se aprecia la resolución de este tritono en la canción “María” (Gradenwitz, 1986:224).

