

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



La representación del conflicto social en la estructura  
dramático-musical de una obra de teatro musical:

El caso de *West Side Story*.

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Artes

Escénicas que presenta:

***Francisco Antonio Victor Holguín Girón***

Asesor:

***Cesar Humberto Vega Zavala***

Lima, 2022

**Resumen:**

El teatro musical es una de las manifestaciones escénicas más populares y con mayor éxito comercial. Sobre todo, desde 1920 (circa) hasta la actualidad, en el caso del musical norteamericano. A menudo ha sido considerado “poco serio” o “superficial”, y no asociado a la idea de obra de arte compleja que sí tienen y han tenido otras manifestaciones escénicas y teatrales a lo largo de la historia.

La obra *West Side Story* fue escrita y estrenada a fines de la década de 1950. Los autores: el libretista Arthur Laurents, el compositor musical Leonard Bernstein y el, para entonces, letrista Stephen Sondheim decidieron emprender la adaptación musical llevada al contexto moderno de una de las más populares obras de William Shakespeare, a raíz de una iniciativa del notable director y coreógrafo estadounidense Jerome Robbins. Luego de su estreno, *West Side Story* se convirtió en un hito debido a su propuesta, que desafiaba la manera en que, para entonces, se entendía el teatro musical, plasmando en su trama y estructura musical-dramática una situación específica de conflicto social, y un punto de vista anti-violencia. *West Side Story*, de este modo, sentó un precedente en la historia de la composición del teatro musical, y puso en evidencia, hasta nuestros días, la factibilidad de desarrollar proyectos escénicos complejos y, a la vez, masivamente exitosos.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el texto y la música de *West Side Story*, y la manera en que ambos se conjugan para generar un planteamiento poético acerca de la connotación social implícita en la violencia entre pandillas en Nueva York, durante la década de 1950.

## **AGRADECIMIENTOS:**

A mis padres, Oswaldo y María Esther, por su amor, apoyo incondicional y consejos.

A Estefanía, mi esposa, por su amor, compañía fiel y comprensión en las buenas y en las malas.

A César Vega Zavala, mi asesor, por su claridad y su guía.

A Jorge Chiarella Krüger, inspiración en las artes y la calidad humana.

Al teatro y la música, por darme un lugar en el que encontrarme a mí mismo.



## ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| Capítulo 1 – Aspectos formales.....   | 6   |
| 1.1. Planteamiento y justificación del tema .....   | 6   |
| 1.2. Preguntas de investigación.....  | 8   |
| 1.3. Objetivos de investigación.....  | 9   |
| 1.4. Estado de la cuestión .....  | 9   |
| Capítulo 2 - Marco teórico .....  | 14  |
| 2.1. Definición de “identidad social” y “conflicto identitario-social” .....                  | 14  |
| 2.2. Definición de dramaturgia.....   | 15  |
| 2.3. Conceptos teóricos de análisis de texto dramático.....                                   | 17  |
| 2.4. Dramaturgia y música.....  | 21  |
| 2.5. Conceptos teóricos de análisis musical .....   | 23  |
| Capítulo 3 – Análisis de la dramaturgia de <i>West Side Story</i> .....                       | 31  |
| 3.1. La obra como adaptación .....  | 32  |
| 3.2. <i>Carácter</i> identitario-social de los Jets y Sharks .....                            | 37  |
| 3.3. Protagonista, deuteragonista y acción dramática.....                                     | 49  |
| Capítulo 4 – Análisis de la composición musical de <i>West Side Story</i> .....               | 56  |
| 4.1. Notas sobre la utilización de música centroamericana en la composición de la obra.....   | 57  |
| 4.2. Desarrollo musical del contexto: “ <i>Prologue</i> ”.....                                | 59  |
| 4.3. Significado del tritono.....   | 71  |
| 4.4. Elementos importantes en el desarrollo musical-dramático de Tony y María ...             | 74  |
| 4.5. Planteamiento identitario de los Jets y Sharks en “ <i>Dance at the Gym</i> ” .....      | 84  |
| 4.5.1. “ <i>Blues</i> ” .....   | 85  |
| 4.5.2. “ <i>Mambo</i> ” y “ <i>Cha-Cha</i> ”.....   | 88  |
| 4.6. Desarrollo musical del <i>carácter</i> de los Sharks a partir del personaje de Anita ... | 92  |
| 4.7. “ <i>Tonight (Ensemble)</i> ” .....  | 97  |
| 4.8. Características musicales y significado dramático de “ <i>The Rumble</i> ”.....          | 102 |

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| Capítulo 5: Conclusiones ..... | 106 |
| Bibliografía .....             | 110 |



## 1. ASPECTOS FORMALES

La dramaturgia y la música de la obra *West Side Story* representan un conflicto social, vinculado a la identificación y sentido de pertenencia en relación con el grupo humano y el espacio ocupado, entre pandillas de jóvenes de distinta procedencia en los Estados Unidos a finales de los años cincuenta.

### 1.1. Planteamiento y justificación:

La obra de teatro musical *West Side Story* es una adaptación del clásico de Shakespeare *Romeo y Julieta*, en el contexto de finales de los años 50. A través de la dramaturgia y la música de esta obra, el libretista Arthur Laurents, el compositor Leonard Bernstein y el letrista Stephen Sondheim, plantean una crítica hacia el uso de la violencia por parte de pandillas formadas por jóvenes de distinta procedencia en los Estados Unidos.

Con el propósito de establecer con claridad los parámetros y el contexto sobre los que se desarrolla esta investigación, dejaré en claro, en primer lugar, lo que entendemos como “teatro musical”:

La característica central que distingue el teatro musical de otras manifestaciones teatrales es la trascendencia que cumple la música para la profundidad de la trama. De hecho, dicha trascendencia es tal, que los diálogos sin música pasan a un plano secundario o inexistente. En algunos musicales como *Les Misérables*, *The Phantom of the Opera* o el que ocupa esta investigación, prácticamente no hay diálogos no musicales. Esto lo destaca John Kenrick en la definición que da del género: “Musical (noun): a stage, television, or film production utilizing popular style songs to either tell a story or to showcase the talents of writers and/or performers, with dialogue optional” (2008, pág. 14).

En el teatro musical, la música se plantea como un elemento que da sentido o profundidad a las situaciones y personajes de la obra, y forma parte fundamental de la línea o líneas de acción durante la trama:

[...] En el teatro musical la presencia de la música está planteada como un elemento dramático que forma parte de la narración, no como un recurso estético dentro del montaje. Esta característica es la principal diferenciación del teatro musical de aquellos espectáculos teatrales que hacen uso de la música en la *mise en scène*. [...] En el musical, los personajes cantan *injustificadamente*, lo cual rompe con las pretensiones realistas del arte dramático tradicional (Castellanos, 2013, pág. 113).

Es verdad que esta característica es algo que el musical tiene en común con otras variantes teatral-musicales, tales como la ópera. No obstante, es importante aclarar que la denominación de “musical” o “teatro musical” que usaremos en este trabajo hace referencia al musical norteamericano, denominado popularmente (por la orientación humorística y ligera que tuvo en un inicio) “comedia musical”, el cual tiene sus orígenes en el *vodevil* y la opereta francesa. John Kenrick lo define de la siguiente manera:

The musical as we know it has some of its roots in the french and viennese Operettas of the 1800s. [...] While the contemporary Broadway musical took its form from operetta, it got its comic soul from the variety entertainments that delighted America from the mid-1800s onward. Crude American Variety and Minstrel Shows eventually gave way to the more refined pleasures of Vaudeville -- and the rowdy spirit of Burlesque (Kenrick, 1996-2003).

El teatro musical constituye una poderosa herramienta de comunicación, ya que combina al teatro, la música y la danza, tres disciplinas en las que emoción y razón se combinan para impactar en el espectador. En palabras del compositor español Alejandro Román:

Las características temporales de la música engarzan perfectamente con los contenidos de la narración: los diálogos, las cadencias argumentales, los puntos climáticos, los puntos tensivos, etcétera, de modo que el total musical sirve como “hilo conductor” o “marcador” de los puntos estructurales de la narración (2008, p.223).

En este marco, *West Side Story* no solo es una obra que presenta una compleja integración de música y acción dramática, sino que también, a través de su estructura, adopta un punto de vista analizable respecto a la violencia por causas vinculadas a la identidad, en relación ésta con el plano social, implícita en los conflictos callejeros de pandillas, en este caso específico, enmarcados temporal y espacialmente durante la década de 1950, en Nueva York. Dicha violencia representada en la obra involucra temáticas como la discriminación y la rivalidad territorial: Al respecto, Foulkes (2016), comenta: “Laurents wrote up a three-act scenario in which discrimination and prejudice were shown to warp the innocence of love and shape the relation between an individual and a group” (pág. 57).

Por tal motivo, *West Side Story* asume además el propósito de generar una reflexión en el espectador a través de su complejidad estética, premisa que se ajusta, por ejemplo, al

postulado de Camus (1957) respecto a la función que adopta el arte en su relación con la historia y las sociedades:

El arte no es a mis ojos un gozo solitario. Es un medio para conmover al mayor número posible de hombres ofreciéndoles una imagen privilegiada de los sufrimientos y las alegrías comunes [...] El papel del escritor, por consiguiente, no se separa de deberes difíciles. Por definición, hoy no puede ponerse al servicio de los que hacen la Historia: está al servicio de los que la sufren. (Díaz, 2010, pág. 10)

El objetivo de este trabajo de investigación es analizar cómo el texto dramático y la composición musical interactúan para comunicar un punto de vista específico frente a la violencia identitario-social en el contexto de la ciudad de Nueva York a finales de los años 50.

Por último, considero importante realizar esta investigación debido a su aporte al plano de la investigación académica, en un contexto en el que la carencia de trabajos investigativos a profundidad sobre el teatro musical es alta, sobre todo en idioma castellano.

## **1.2. Preguntas de investigación:**

### Pregunta general

En la obra *WSS*, ¿cómo se representa, a través de la dramaturgia y la composición musical, el conflicto identitario-social entre grupos humanos de distinta procedencia a mediados del siglo XX en Manhattan?

### Preguntas específicas

- ¿Cómo se representa el conflicto identitario-social entre grupos humanos de distinta procedencia en el texto dramático de *West Side Story*?
- ¿Cómo se representa dicho conflicto, a través de la composición musical de la obra?
- ¿De qué manera el texto dramático y la composición musical generan un lenguaje estético común para expresar el punto de vista de los autores?

### **1.3. Objetivos de investigación:**

#### Objetivo central:

El objetivo de este trabajo de investigación es analizar cómo se representa el conflicto social entre pandillas en la obra de teatro musical *West Side Story*, a través de la comunión entre el texto dramático y la composición musical.

#### Objetivos específicos:

- A través del texto dramático, analizar la acción dramática, los personajes y el contexto, a nivel de tiempo y espacio, en que se dan los hechos de la trama.
- Analizar la composición musical de la obra, en tanto que constituye un lenguaje estético estructurado al servicio de la dramaturgia.
- Generar una conclusión, determinando cuál es el punto de vista de los autores con respecto a la temática planteada en la comunión poética de dramaturgia y música implícita en la obra.

Buscamos la correspondencia entre hipótesis y verificación, haciendo no obstante la salvedad, aunque parezca innecesario decirlo, que no por esto es la intención de esta investigación realizar una búsqueda de comprensión científicista o enmarcada en parámetros cuantitativos, debido al carácter subjetivo *per sé* de las disciplinas artísticas involucradas (música y teatro):

Lo que el análisis tenga de “científico” habrá que entenderlo en términos de rigor metodológico y de coherencia interna en el camino de ida y vuelta entre hipótesis interpretativa y verificación analítica, no desde luego como empleo de los mismos procedimientos que las ciencias experimentales o exactas; y lo que tenga de no científico no puede equivaler a una libertad de interpretación que ampare el puro capricho o la arbitrariedad (García Barrientos, 2017, pág. 20).

### **1.4. Estado de la cuestión:**

A diferencia de lo que sucede en idioma castellano, en inglés sí existe abundante material en forma de tesis, ensayos y publicaciones vinculadas al musical, a la obra que nos ocupa y a sus autores. Por ejemplo: *Creating West Side Story: An Investigation of the Sociopolitical Backgrounds and Collaborative Relationships of Jerome Robbins, Arthur Laurents, Leonard Bernstein and Stephen Sondheim in the Creation of the Original*

*Broadway Production of West Side Story*, tesis realizada por Nathan Stith para la Universidad de Colorado el año 2011. El enfoque de este trabajo parte del universo psicológico-social de los autores y cómo éste influyó en la composición de la obra

The focus of this thesis is twofold: primarily, this investigation is focused on illustrating the sociopolitical similarities of Jerome Robbins, Arthur Laurents, Leonard Bernstein and Stephen Sondheim and to discern any possible influence those similarities had on the collaboration and the creation of the original production of *West Side Story* (2011; 3).

Respecto a la gestación de la obra y los motivos que llevaron a la misma, las fuentes coinciden en que la premisa de adaptar contemporáneamente *Romeo y Julieta* partió de Robbins, el cual se la planteó a la vez a Bernstein y Laurents. Foulkes (2016) dice que Robbins ya conocía a Bernstein por haber trabajado con él anteriormente en un musical denominado *On the Town*:

Robbins called upon the young composer Leonard Bernstein. Their first collaboration, *Fancy Free*, had created a splash for both of them and was followed by the musical *On the Town* (1944). With Bernstein on board, Robbins enlisted playwright Arthur Laurents, best known for the play *Home of the Brave*, which depicted how the army was ensnared in the underlying anti-Semitism of the era. (Foulkes, 2016, pág. 15)

Llevar a cabo una adaptación al cine, televisión o al teatro de *Romeo y Julieta*, a pesar de parecer repetitivo o “cliché”, es, con frecuencia, exitoso a nivel de audiencias. Cabe decir que la historia del amor imposible terminado en tragedia no es exclusividad de Shakespeare, sino que constituye una constante, muy anterior incluso a la obra del dramaturgo isabelino:

[...] Si consideramos toda la trayectoria de La tragedia de *Romeo y Julieta* de Shakespeare desde su conocido antiquísimo origen en la leyenda de Píramo y Tisbe, que procede de la cuna griega oriental de la cultura humana, podemos designar, sin vacilaciones, los nombres *Romeo y Julieta* como uno de los grandes significantes de dicha cultura. Un significante en el que trasciende el vínculo inconsciente entre el amor y la muerte [...] (Espinoza, 2017, pág. 94)

Herrera (2012) explica que inicialmente, la idea era hacer la adaptación en un contexto que colocara a católicos contra judíos : “As the legend comes to us, the genesis of *West Side Story* occurred eight years prior to the musical's 1957 premiere, in the first weeks of January 1949.<sup>15</sup> Robbins hit upon an idea to set Shakespeare's *Romeo and Juliet* in contemporary New York City "at the coincidence of Easter-Passover celebrations," when feelings would be running "high" between Jews and Catholics” (pág. 234).

La misma fuente acota que años después, tanto Laurents como Bernstein acordaron, en un contexto en que las noticias sobre pandillas de inmigrantes eran frecuentes, que plasmar esto último en la obra la haría más contemporánea, cosa con la que posteriormente estuvo de acuerdo Jerome Robbins:

Laurents and Bernstein agreed that the gang warfare in Los Angeles's Mexican American neighborhoods could make the updated *Romeo* story work. Laurents, however, was loath to drop the New York setting, fearing he might write what he called "movie" Mexicans. "But New York and Harlem," Laurents later recalled, "I knew firsthand, and Puerto Ricans and Negroes and immigrants who had become Americans."<sup>19</sup> Robbins loved the new racial spin on the gang idea,<sup>20</sup> and the working title changed from *East Side Story* to *Gangway*.<sup>21</sup> (Herrera, 2012, pág. 235)

Resulta también sumamente significativo, para el análisis que nos ocupa, que el conflicto, tal cual está planteado por los autores, no sea únicamente de “nativos” (Jets) contra colonizadores (Sharks), sino que ambos bandos llevan a cuestras el “estigma” del migrante, lo cual constituye una toma de postura mucho más precisa por parte de los autores:

Su tema [el de la obra] trata de las generaciones de inmigrantes europeos, establemente radicados en la zona, que han generado una población autóctona americana con sus hijos y nietos, quienes ven alarmados un nuevo contingente humano de portorriqueños, que llegan desde su problemática isla a Manhattan, imbuidos del sueño americano. Los jóvenes blancos que se consideran nativos y ven esta llegada como invasión perturbadora, también son jóvenes pobres, que se sienten dueños de sus calles, porque ahí pasan la mayor parte de su tiempo. La llegada de los jóvenes hispanos supone, pues, una amenaza (Espinoza, 2017, pág. 102).

Respecto a la estética y estilo del musical, creo significativo citar a Lovensheimer (2012) cuando habla de la intención de Bernstein y Laurents de “rescatar” el género del teatro musical de su consideración contemporánea de “comedia ligera”, con una obra de características próximas a la de una “ópera americana”, por su seriedad y características estructurales:

Stempel, in one of the few missteps in his book, declares that playwright Arthur Laurents, lyricist Stephen Sondheim, director-choreographer Jerome Robbins, and composer Bernstein “created a Broadway opera,” because “such seriousness of subject (as that in *West Side Story*) demanded a seriousness of form that seemed well beyond musical comedy’s reach.” That seriousness, however, was not beyond the reach of a musical play. (pág. 285)

La misma afirmación por parte de Herrera (2012): “[...] At every juncture in the collaborative process over the eight years during which they developed the musical, these theatre-makers [Bernstein, Laurents, Sondheim] hoped - even planned - for *West Side Story* to become a benchmark of the American musical as an artistic form”. (pág. 233)

Hay que tomar en cuenta en este punto que, si bien Bernstein tuvo una formación clásica y destaca por la composición de sinfonías y piezas para concierto, la influencia del jazz y los ritmos populares se observa durante casi toda su carrera desde el inicio:

Many of Bernstein’s work have jazz influences and rhythms. “Prelude, fugue and Riffs” (1949) was a clarinet solo and jazz ensemble composition commissioned by Woody Herman’s jazz band. Bernstein’s Symphony N°2: *The Age of Anxiety* was written for jazz and piano percussion. [...] In *West Side Story*, Bernstein utilized many minor chords and the lowered third and seventh scale degrees, characteristic of jazz and blues music” (Mason, 2018, pág. 20).

Para Baber (2019), el significado que Bernstein encontró en el jazz fue, no solo semióticamente musical, sino también social: “Bernstein valued jazz for its recognisably American character; like Gershwin, he found jazz’s multiplicity of styles a way to generate unity through diversity.” (pág. 376).

Respecto a los otros dos autores, si bien existe abundancia de material bibliográfico académico acerca de Sondheim, no pasa lo mismo con Laurents. Los trabajos académicos

sobre él son bastante minoritarios, a pesar de que su labor no fue escasa ni ocasional, sobre todo en el ámbito del cine, la radio y el teatro musical. En palabras de Adler (2019): “Although primarily a playwright and author of librettos for several musicals, Arthur Laurents also wrote for both radio and the movies. [...] Shortly after his first Broadway success, he began writing screenplays as well, producing eight over the next thirty years [...]” (pág. 10).

Por último, respecto a una estructura o patrón musical vinculados a una dramaturgia que se complemente indivisiblemente con una partitura musical, un trabajo interesante y con analogías al que nos ocupa fue el siguiente: *Musicalising theatre, theatricalising music: writing and performing intermediality in Composed Theatre*, de David Megarrity (2015):

[...] in themselves they (musical forms) play no important practical role which would overshadow their semantic function; they are readily distinguished, remembered, repeated; and finally they have a remarkable tendency to modify each other’s character in combination, as words do, by all serving each as a context. The purely structural requirements for a symbolism are satisfied by the peculiar tonal phenomenon we call “music” (pág. 27).

## 2. MARCO TEÓRICO

Para poder realizar un análisis de la obra que comprende el contraste de dos disciplinas como el teatro y la música, es necesario definir brevemente algunos conceptos que utilizaremos como herramientas y como base teórica para sostener los postulados de esta investigación.

### 2.1. Definición de “identidad social” y “conflicto identitario-social”

Es importante, para fines de esta investigación, precisar lo que entendemos por “identidad social” y “conflicto social”. Para ello, y respecto a la primera, recurrimos a la definición de Henri Tajfel (1981), cuando dice que la identidad social es “el conocimiento que posee un individuo de que pertenece a determinados grupos sociales junto a la significación emocional y de valor que tiene para él/ella dicha pertenencia” (Scandroglio, López , & San José, 2008, pág. 81). En otras palabras, el grupo humano se vuelve, para el individuo, un elemento vinculado directamente al juicio de valor que tiene de sí mismo, convirtiéndose, por tanto, en una prolongación del “yo”:

[...] el individuo se define como miembro del grupo, que el grupo forma parte del «yo» y que la identidad social es compartida [...] La identidad compartida significa el conocimiento de normas y valores compartidos, la interpretación compartida del endogrupo y de los exogrupos<sup>1</sup>, y la percepción compartida de los cambios sociales en curso y de sus causas (Viladot Presas, 2008, págs. 45-46).

Partiendo de esto, cuando el grupo humano que comparte una identidad social se asocia a un territorio específico, se desarrollan vínculos de pertenencia con el mismo que contribuyen también en la formación y fortalecimiento de dicha identidad social. Al respecto, Flores (2007), citando a Brunet (1990), dice lo siguiente:

[...] se percibe el territorio construido como un espacio de relaciones sociales, donde existe un sentimiento de pertenencia de los actores locales respecto a la identidad construida y asociada al espacio de acción colectiva y de apropiación, donde son creados lazos de solidaridad entre los actores (pág. 37)

---

<sup>1</sup> Siendo “endogrupo” aquel al que el individuo pertenece y con el que se identifica, y “exogrupo” aquel con el que no (Rodríguez Caamaño, 2001, pág. 186) Por ejemplo, en *West Side Story*, para Riff el endogrupo serían los Jets y los Sharks el exogrupo, mientras que para Bernardo sería a la inversa.

Es decir, el territorio no solo constituye una pertenencia, si no también un lugar en el que se desarrollan y fortalecen vínculos entre los miembros del grupo: “[...] el ejercicio de dar significado a los espacios los convierte en «nuestros»” (Sánchez González & Domínguez Moreno, 2014, pág. 152). Por tanto, defenderlo constituye una consigna de vital trascendencia para el individuo perteneciente al grupo social. En el caso específico de las pandillas, a menudo la única manera de defenderlo es la confrontación directa y violenta:

Los varones jóvenes a menudo recurren a la violencia para defenderse a sí mismos -por ejemplo, contra otras pandillas que han “invadido” su territorio. [...] La vida es una jungla en la que solamente sobreviven los más fuertes. Tienen que defender su territorio de las incursiones de otros (J. Seidler, 2006, pág. 159) .

En este sentido, y en el contexto de esta investigación, entendemos el término “conflicto identitario-social” a la confrontación entre grupos sociales, con fuertes vínculos de pertenencia e identidad grupal, alrededor de un elemento vinculado directamente a la configuración de dicha identidad, como por ejemplo el territorio ocupado.

## **2.2. Definición de dramaturgia**

La obra de arte, y específicamente el teatro, expresa una serie de puntos de vista desde el enfoque del artista. El escritor y periodista argentino Blas Matamoro escribe al respecto:

Lo que el artista hace en la obra de arte no es dar un equivalente o un sucedáneo de las cosas, sino una cifra de las mismas. Cuando el novelista describe el mercado, o el pintor el campo crepuscular, no está dando al receptor de su mensaje un mercado y un campo para evitarle el trabajo de conocerlos por sí mismo. Este conocimiento es de otra índole, e intransferible, y es el contenido de inmanencia corporal que el artista experimenta al producir [...]” (1988, pág. 185)

Aristóteles utiliza para esto el concepto de *Mimesis*, o imitación: Imitación de la realidad a través del filtro subjetivo del creador. En este sentido, Díaz Ortiz (2010) plantea específicamente la tragedia como ejemplo para referirse al rol que adopta el teatro frente a los conflictos sociales:

En general, los momentos más importantes de la historia teatral reflejan siempre una honda problemática existencial. [...] Desde la tragicomedia del católico Claudel, pasando por el teatro existencialista de Sartre y Camus, hasta el teatro del absurdo de Bécquet y Ionesco, el hombre y la angustia metafísica del mundo contemporáneo, son los temas alrededor de los cuales gira todo este teatro (pág. 20).

De esta manera, los períodos de crisis en la historia de la humanidad constituyen puntos clave para la evolución de las artes y su relación con las sociedades y su cultura. La reflexión derivada, o punto de vista del artista, es uno de los elementos que desembocan, en el caso de las artes teatrales, en la creación de la obra, cuyo componente *poético*<sup>2</sup> o expresivo-estético se encuentra plasmado en la “dramaturgia”. En palabras de Dubatti, dicho término no tiene ya una única definición, puesto que involucra a cada participante del proceso creativo teatral y la estructura del consiguiente resultado:

El fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos: entre otras distinciones, la de dramaturgia de autor, de director, de actor y de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de “dramaturgia de escena”. Se reconoce como “dramaturgia de autor” la producida por “escritores de teatro”, es decir, “dramaturgos propiamente dichos” en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. (2009, pág. 8)

En otras palabras, el término “dramaturgia” ha cambiado con respecto a su definición clásica, la cual aludía al texto dramático exclusivamente, haciéndose hoy extensiva a otros planos de la creación escénica, tales como la interpretación y la dirección (“dramaturgia del actor”, “dramaturgia del director”, etc). Del mismo modo, esta concepción se vincula fuertemente al concepto de “teatro posdramático”, término acuñado por Hans-Thies Lehmann, que otorga un fuerte peso a la capacidad creativa del artista escénico, superando la noción del autor del texto teatral como centro, o base, de la puesta en escena:

---

<sup>2</sup> En el sentido aristotélico del término, y vinculado directamente al concepto de *Mimesis*, en la medida que este se aplique al lenguaje: “Los distintos tipos de poesía [...] coinciden en ser imitaciones” (García Barrientos, 2017, pág. 208).

En las formas posdramáticas, el texto utilizado en escena (si se utiliza) es considerado como un elemento más entre otros y al mismo nivel en una composición gestual, musical, visual, etc. La escisión entre el discurso del texto y el del teatro puede abrirse hasta alcanzar una clara discrepancia e incluso una disminución del vínculo existente (Lehmann, 2013 , pág. 81).

Para fines de esta investigación, tomaremos la definición referente al concepto de “dramaturgia de autor”; es decir, aquella que se enfoca específicamente en los parámetros y criterios involucrados en la construcción del texto teatral. Al respecto, Pavis (1987) lo define de la siguiente manera:

[...] técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone la existencia de un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente (pág. 274).

Desprendiéndonos de esto, al decir “estructura dramática” nos referimos al conjunto integrador de forma y fondo de la obra como unidad artística, y además como herramienta expresiva. En este contexto, García Barrientos (2017) propone dos maneras de construcción dramática: cerrada y abierta. La cerrada se sostiene en cánones clásicos fuertemente vinculados a los criterios aristotélicos de unidad de acción, tiempo y espacio: “[...] los mínimos cambios de lugar (y mejor ninguno), el menor número de elipsis temporales y lo menos amplias posibles [...], y, sobre todo, una línea de acción dramática única o “principal” con estricta subordinación de las accesorias” (pág. 65). La abierta busca más bien romper con los esquematismos, quebrando “los principios de unidad, integridad y jerarquía, con tendencia a la acumulación y relativa autonomía de las partes y preferencia por unidades menores, como el cuadro, frente al acto” (García Barrientos, 2017, pág. 66).

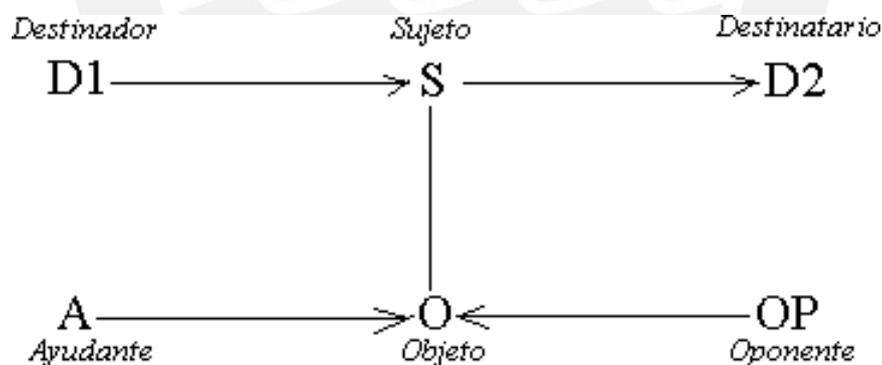
### **2.3. Conceptos teóricos de análisis de texto dramático**

Una herramienta valiosa en el análisis del texto dramático es el *Modelo Actancial*, herencia de la Semiología, específicamente de la Teoría de Función Sintáctica de Algirdas Greimas (1966 - 1970) postula que “todas las creaciones o representaciones de mundos ficticios -narrativas, dramáticas u otras- subyacen unas estructuras comunes,

determinadas formas narrativas ‘universales’ [...] que, combinadas entre sí, darían lugar a la infinita variedad de relatos existentes posibles” (García Barrientos, 2017, pág. 60). Cada una de estas formas, o categorías, que cumple un rol dentro del relato es denominado *Actante*. Greimas define seis actantes que derivan en tres oposiciones binarias:

El sujeto (S), quien emprende una acción para obtener lo que se propone, y el objeto (O), aquello que pretende conseguir S; el destinador (D1), la persona o ente abstracto que impone la tarea a S, y el destinatario (D2), quien se beneficia de la acción de S (y frecuentemente coincide con él); el ayudante (A), que facilita a S la consecución del O, y el oponente (Op), que representa los obstáculos que tiene que superar S (García Barrientos, 2017, pág. 60).

Por consiguiente, un Actante no es solamente el personaje, sino que también puede el objetivo que este persiga. En palabras de Ubersfeld (1989): “Un actante puede ser una abstracción (La Ciudad, Eros, Dios, la Libertad), o un personaje colectivo (el coro antiguo, los soldados de un ejército), o una agrupación de personajes (por ejemplo, los oponentes del sujeto y de su acción)” (pág. 48). Gráficamente, el Modelo Actancial podría representarse de la siguiente manera:



Hemos mencionado a la acción como acto realizado por el Sujeto para conseguir el Objeto deseado. No obstante, la *Poética* de Aristóteles desarrolla mucho más el término, derivando en otro concepto, base de toda la trama o línea argumental de la obra: La *acción dramática* se vincula directamente a la concatenación de sucesos de la obra, poniendo su atención en los actos que realizan uno o más personajes en la búsqueda de un objetivo final determinado, que generalmente constituye un asunto de trascendental importancia para los personajes en cuestión, y que conduce al desenlace. Respecto a lo que es fundamental en la *acción dramática*, García Barrientos (2017) dice lo siguiente:

[...] la acción debe cumplir dos exigencias fundamentales: *unidad*, es decir, que la acción sea una sola (o bien una principal a la que se subordinan otras secundarias); e *integridad*, esto es, que se trate de una acción entera o acabada, que tenga principio, medio y fin. De ahí resulta la estructura de la acción dramática o simplemente del drama en tres partes: *prótesis* (antecedentes, ambientación, introducción en el conflicto); *epítasis* (tensión conflictiva, acción que rompe el equilibrio o altera la situación) y *catástrofe* (solución, feliz o desgraciada, del conflicto, que restaura el equilibrio) (pág. 63)

Generalmente todo esto se resume en *planteamiento, nudo y desenlace*: Cada acto y situación en la trama tiene una consecuencia en el siguiente accionar. La consecución de “pero”-“por tanto” equivale a los términos denominados “peripecia” (*Peripateia*) y “reconocimiento” (*Anagnorisis*):

La peripecia es un cambio de un estado de las cosas a su opuesto, el cual concuerda con la probabilidad o necesidad de los acontecimientos [...] El reconocimiento es, como la misma palabra indica, un cambio de la ignorancia al conocimiento, y así lleva al amor o al odio en los personajes signados por la buena o la mala fortuna (Aristóteles, s.f./2004, págs. 59-60).

Es importante no confundir los conceptos de *acción dramática* y *acción*. A pesar de sus semejanzas, son diferentes, puesto que, mientras que la primera alude a la sucesión de situaciones que conforman la trama, la segunda refiere a los actos de un determinado personaje (puede ser el protagonista o no) que generan consecuencias o cambios en la trama. García Barrientos (2017) dice al respecto:

La “acción” [Acción Dramática], en el sentido restrictivo que ahora le damos, se define por la siguiente estructura simple: 1) una situación inicial; 2) la modificación intencionada de dicha situación por la actuación del personaje; y 3) la situación final modificada. (Son “acciones” en esta acepción el primer crimen de Macbeth o el del comendador a manos de los villanos de Fuente Ovejuna, la violación por el capitán de la hija de Pedro Crespo en El alcalde de Zalamea o la decisión de Antígona de enterrar a su hermano, por ejemplo) (pág. 62)

Por tanto, mientras que la *acción dramática* solo puede ser una sola a lo largo de la obra, las *acciones* pueden ser varias, formando, al mismo tiempo, líneas o secuencias ligadas entre sí en mayor o menor medida y, al mismo tiempo, subordinadas a la acción principal, influyendo en ella o derivando de algún modo:

Cuando las distintas acciones (o mejor: líneas de acción, que constituyen el drama) presentan una organización jerárquica más o menos estricta, será posible y útil para el análisis distinguir la acción principal de las acciones secundarias y estudiar las relaciones (de paralelismo, de contraste, de distracción, etc) que contraen entre sí (García Barrientos, 2017, pág. 63).

En cuanto al tiempo y el espacio en que se desarrolla la ficción, hay un consenso de los autores respecto a que pueden considerarse tres planos diferentes:

Plano diegético: Entendiendo *diégesis* como “universo imaginario del relato” (García Barrientos, 2004, pág. 67).<sup>3</sup> Cubre el total de los sucesos ficticios, tanto los que se representan ante el público como los previos y referidos, que además configuran el contexto en que se desarrollan los hechos escenificados. “[...] es el plano temporal que abarca la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud, tanto de los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio, incluida la mera significación lingüística” (García Barrientos, 2017, pág. 70). Respecto al espacio, abarca la totalidad de lugares que intervienen en la historia, incluyendo la parte de la fábula. “El plano diegético se nos presenta como el conjunto de todos los elementos (mostrados, referidos o implícitos) que constituyen el universo de una historia” (Cruz, 2016). El análisis del plano diegético, además, configura el contexto que da forma al *carácter* de los personajes, entendiendo este término como “mundo interno” o “manera de ser” de los mismos:

Entenderemos por carácter el conjunto de atributos que constituyen el “contenido” o la “forma de ser” del personaje; en términos aristotélicos, «aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales». [...] Así, además de subrayar el matiz de artificio, la caracterización remite a una operación que se despliega en el tiempo -en efecto, el personaje se va

---

<sup>3</sup> El término viene de la dualidad platónica de *diégesis* y *mimesis*. Respecto a la segunda: “No cuenta los hechos sino que los reproduce directamente como si estuvieran ocurriendo en ese momento. [...] La *diégesis* (por otra parte) reproduce los hechos del pasado contándolos mediante la palabra o la escritura, o sea, a través de la narración” (Trancón, 2006, pág. 112)

“haciendo”, cargándose de atributos a lo largo de la obra- y que no se completa hasta su última intervención o la última referencia a él (García Barrientos, 2017, pág. 139).

Plano escénico: Aquí se encuentra el tiempo que dura el montaje de la obra, desde su inicio hasta su desenlace y conclusión; así como el espacio específico sobre el que se lleva a cabo la interpretación. “Es una suerte de contenedor, un nivel habitado por actores y espectadores que revela, en una continuidad sin fisuras, el presente absoluto de la ceremonia teatral. Sus dimensiones [...] suelen imponerse a los creadores” (Cruz, 2016)

Plano dramático: Aquí se encuentra el tiempo total de los hechos escenificados en la ficción desde el inicio hasta el final de la obra, incluyendo los intervalos no mostrados. “Cuenta con una duración paradójica, que combina las de la fábula y de la escenificación -diferentes entre sí-; admite un desarrollo discontinuo, con saltos y detenciones; y puede desplegarse en orden no cronológico” (García Barrientos, 2017, pág. 71). Respecto al espacio, involucra los lugares representados en que sucede la trama de la obra.

#### **2.4. Dramaturgia y música**

Es importante observar que los elementos considerados por la dramaturgia funcionan estrictamente dentro del ámbito de algo que se escribe para representarse frente a un público. Se puede también hablar de “dramaturgia” al referirnos a la estructura argumental de una pieza de ballet o una ópera, ya que ambos géneros están pensados para narrar una historia mediante la representación. Y es esto último lo que diferencia el género dramático del narrativo, el cual no está hecho para actuarse, sino para ser leído o escuchado. Desde esta perspectiva, la idea de que el teatro esté cimentado en la acción y que el espectador viva la experiencia de ver a “alguien intentando conseguir algo”, es una de las cosas que hacen del teatro un arte particular:

El (género) narrativo es el modo “mediato”, con la voz del narrador o el ojo de la cámara como instancias mediadoras constituyentes. El dramático es el modo “in-mediato”, sin mediación: el mundo ficticio se presenta –en presencia y en presente- ante los ojos del espectador. La dramaturgia [...] puede definirse así con precisión como la práctica del modo de representación teatral. Y el dramaturgo, como el hacedor de dramas, o sea el responsable de la dramaturgia (García Barrientos, 2004, pág. 11)

Este aspecto lo comparte con la música, puesto que, como bien señalara Wagner en su concepción del “*Music Drama*”, tanto la música como la danza y palabra solo cumplen plenamente su rol cuando se dicen en escena, y no únicamente en el plano escrito:

Wagner also refers to actual stage movement rather than written stage directions; poetry refers to the spoken or sung word rather than the written word; and music is realized for the listener, not simply recorded on paper. According to Wagner these elements make up the “Drama” or “Music Drama”, which is designed to be viewed by an audience (Calderazzo, 2005, pág. 22)

*Music Drama*, para Wagner, alude directamente a la poética de la obra, es decir al lenguaje, que es lo que conduce la línea dramática. En otras palabras, el *Music Drama* constituye la estructuración total de la música al servicio de la dramaturgia, y no a la inversa, como sucedía a menudo en la ópera, y hacia lo que Wagner era sumamente crítico. Menéndez Torrellas (2013) cita un fragmento suyo de *Ópera y drama* (1850): “[...] el error en el género artístico de la ópera consistió en que un medio de la expresión (la música) se ha convertido en el fin, y que el fin de la expresión (el drama) se ha convertido en el medio” (pág. 303).

A diferencia del texto teatral, la música carece de literalidad explícita, siendo su lenguaje siempre descriptivo-sensorial o evocador: “En música, el nivel de la historia contada suele existir únicamente como meta-texto. Más que una anécdota, se trata de un constructo que en sí mismo, siempre será un análisis, crítica o reflexión sobre otra cosa” (Lopez, 2020, pág. 309).

Al unirse a la dramaturgia, canaliza con mayor fuerza expresiva la línea de acción dramática, desnudando a la vez el universo interno de los personajes y situaciones, así como generando un lenguaje poético en el transcurso del tiempo dramático:

La música actúa flexibilizando los tiempos de la narración, alargando o acortándolos en función de la relación que el director quiere establecer entre el “Tiempo de la historia” y su plasmación en el “Tiempo del relato” [...] Las características temporales de la música engarzan perfectamente con los contenidos de la narración: los diálogos, las cadencias argumentales, los puntos climáticos, los puntos tensivos, etcétera, de modo

que el total musical sirve como de “hilo conductor” o “marcador” de los puntos estructurales de la narración (Román, 2004, pág. 223)

La música apela directamente a la sensorialidad del espectador, construyendo además una convención particular en la que las sensaciones, emociones y puntos de conflicto adquieren una forma determinada y estética, profundamente compenetrada con la representación. Rozenvaig (2010) dice lo siguiente: “La música tiene el rol de estimular al intérprete a descubrir en su interior una razón para ponerse en movimiento, por fuera de los modelos de conducta cotidianos. Y la técnica debe estar al servicio del teatro antes de ponerse al servicio de la música” (pág. 171).

De esta forma, en la dramaturgia musical, la música constituye un complemento inseparable de la palabra hablada: No es posible analizar una obra de teatro musical excluyendo alguno de ambos componentes, debido a la función nuclear que tiene la música como herramienta expresiva para la transmisión del contenido implícito en el texto dramático:

The distinguishing and all-important difference between a play and a musical is that in the latter, music is a concomitant of the spoken word. It is integrated so as to share an equal importance with the other principal elements. When it is sung, the music (with lyrics) can become functional as a plot element, an emotional heightener (for both humor and pathos), and a foundation for dancing. A well-made integrated musical show cannot be performed without music, whereas it is barely conceivable that play with music might (Engel, 2006, pág. 29)

A pesar de esta indisolubilidad “música-dramaturgia” en el caso del teatro musical, no podemos dejar de observar que se trata de lenguajes estéticos distintos. Por tal motivo, es importante comprender las herramientas a utilizarse para el análisis de cada uno por separado.

## **2.5. Conceptos teóricos de análisis musical**

El análisis musical tiene como principal función entender y explicar los elementos que constituyen el lenguaje musical, a fin de ponerlos en práctica: “[...] La concepción más habitual lleva a incluir la interpretación de las estructuras musicales, junto a su resolución en elementos constituyentes más simples, y la investigación de las funciones relevantes de estos elementos” (Roca D. , 2012, pág. 6)

Para realizar este proceso se debe, en principio, revisar con minuciosidad la relación existente entre la sucesión y organización de sonidos dentro de la melodía; luego, la ordenación del ritmo y la duración de los sonidos, y finalmente la estructura armónica sobre la que se construye la composición (Lorenzo & Lorenzo, 2004, pág. 13) Este primer acercamiento se denomina “Análisis formal”, el cual es el más amplio de los tipos de análisis musical. Consiste en el “estudio de la obra musical en sus aspectos más generales, describiendo las distintas partes de que consta y sus relaciones” (Roca & Molina, 2005).

La pieza musical está constituida por tres componentes principales: El ritmo, la melodía y la armonía. La melodía es la sucesión de sonidos en un orden característico y con una sonoridad particular:

La melodía es una sucesión de sonidos ordenados con una intencionalidad expresiva, es decir, debe tener sentido de unidad y se han de poder expresar a través de ella ideas musicales. Su fuerte personalidad la convierte en la principal protagonista del discurso musical (Lorenzo & Lorenzo, 2004, pág. 13).

Cada una de las melodías de una obra está dotada de características en su forma que las hace reconocibles, o específicamente evocadoras de algún tipo de sensación o emoción, asociadas a su vez a determinado escenario, personaje o situación de la obra. Este proceso se denomina “elaboración de temas”, y tiene especial importancia en la relación música-drama. En palabras de Wagner: “No se le podía permitir (a la melodía) atraer la atracción por sí misma, como mera melodía, sino solo en la medida que fuera el vehículo más expresivo de una emoción ya esbozada claramente por las palabras” (Pereyra, 2020, pág. 9).

Un tema, por tanto, es una melodía sencilla y de fácil recordación, vinculada a un elemento específico de la obra en cuestión. En base a esto, se realiza un análisis temático, que busca precisamente identificar el tema (o temas) principal en una obra y el carácter temático presente en cada una de las partes de la misma, así como entender las relaciones establecidas entre ellas.

El ritmo, por su parte, está asociado al tiempo y a la velocidad:

[...] El ritmo musical es la ordenación de los sonidos en el tiempo y viene determinado por la acentuación. El ritmo se caracteriza, por tanto, por la secuenciación de acentos fuertes y débiles. La métrica es la medida del

movimiento, esto es, la agrupación del ritmo en unidades standard que llamamos compases (Lorenzo & Lorenzo, 2004, pág. 47)

La acentuación siempre es mayor en la primera figura de cada compás. Cuando todas las líneas melódicas en la obra musical tienen un mismo ritmo, se dice que dicha composición es homorrítmica. Por su parte, cuando los acentos rítmicos de las diferentes líneas melódicas varían entre sí, se denomina a la composición como polirrítmica.

Finalmente, el estudio de la armonía se enfoca en la sonoridad de dos o más sonidos a la vez. Respecto a ella, Arnold Schoenberg define su aprendizaje de la siguiente manera: “Enseñanza de los sonidos simultáneos (acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores arquitectónicos, melódicos y rítmicos, y sus relaciones de equilibrio” (Schoenberg, 1922, pág. 7).

Un análisis armónico busca revisar las combinaciones melódicas en una composición, poniendo especial atención a las relaciones tonales establecidas en base a distintas combinaciones alrededor de una nota fundamental. En otras palabras, “el fundamento armónico consiste en dotar a una nota básica ("fundamental") de atributos (notas del acorde) que le confieren una funcionalidad dentro de una escala determinada. La Armonía jerarquiza todas las notas de una escala y las relativiza en función de si constituyen la nota fundamental de un acorde (su origen/principio) o no” (Lorenzo & Lorenzo, 2004, pág. 83). Incluso cuando no se tienen dos o más líneas melódicas en simultáneo, existe armonía, debido al ordenamiento de sonidos ya establecidos en una melodía: “Pueden existir "acordes", funciones acordales, relaciones armónicas, modulaciones, cadencias y todo aquello que es subsidiario de la Armonía, aun cuando no estén dispuestos los sonidos con la apariencia de bloques sonoros simultáneos (lo que llamamos acordes o masas acordales)” (Lorenzo & Lorenzo, 2004, pág. 84).

Esta noción es ampliamente desarrollada en la técnica de la atonalidad, que surge como alternativa o “superación” del sistema tonal, según el cual las notas musicales están estructuradas bajo una jerarquía determinada: en grados, la tónica -primer grado- es la más importante, y establece la función de las demás notas. La dominante -el quinto grado- sirve para reafirmar a la tónica y su influencia. Estos dos elementos, junto con la tercera mayor, forma la tríada, o acorde de tres notas:

El acorde más sencillo, pues, es aquel que imita los efectos más simples y evidentes del sonido, es decir, la tríada mayor constituida por la

fundamental, la tercera mayor y la quinta justa. Este acorde imita la armonía del sonido reforzando los armónicos más próximos y dejando fuera los más lejanos (Schoenberg, 1922, pág. 24)

En el campo de la Armonía y el estudio de las estructuras armónicas destaca el “Contrapunto”, una técnica de composición musical derivada de la *polifonía*<sup>4</sup>, muy utilizada en la música occidental: “[...] la armonía, que es un ingrediente importante de la música occidental, consiste en secuencias de acordes que se van modificando o en el entretejido de melodías de contrapunto” (Sharma, 2006, pág. 48). Implica la combinación de dos o más líneas melódicas diferentes, las que a su vez se denominan “partes reales” (Torre Bertucci, 1947, pág. 5) o “voces”. De estas partes hay una que es primigenia, y a la que “responden” las demás conforme van apareciendo en la composición: “[...] se aplica el nombre de contrapunto especialmente a las partes añadidas sobre un tema dado [*cantus firmus*], tomado ordinariamente del canto llano” (Rousseau, 2007, pág. 149).

La composición de *West Side Story* consiste, en gran medida, en estructuras contrapuntísticas de motivos temáticos, o *leitmotives*, denominados también “motivos conductores”. El *leitmotiv* es una melodía, o acorde, que sirve para representar a algún actante de la obra, ya sea personaje, situación o tema particular: “[...] Se trata de un tema o motivo musical que reaparece en numerosas ocasiones a lo largo de una ópera y que caracteriza una persona, una idea o un objeto” (Menéndez Torrellas, 2013, pág. 510). La obra de Richard Wagner es quizá el referente paradigmático de la utilización de *leitmotives*. González B (2013) define el término en el prólogo de *Ópera y drama* de la siguiente manera: “Los *leitmotives*, células breves, descriptivas (reminiscencias), asociados a personajes, objetos, emociones o conceptos, “devienen en cierto modo para nosotros, gracias a la orquesta, guías de sentimiento, a través del laberíntico edificio del drama” (pág. 28).

Con el paso del tiempo, el término ha pasado de la ópera a ser utilizado en otras formas de dramaturgia musical y en cine, convirtiéndose en uno de los recursos emotivo-estéticos más utilizados: “El concepto de *leitmotiv* se utilizó en la música de cine con Steiner, en *King Kong* (1933), por primera vez, dando al personaje o situación específica su propia

---

<sup>4</sup>Técnica de composición surgida en la Edad Media, consistente en “varias líneas melódicas con similar importancia (que) se producen simultáneamente, engarzándose entre sí” (Lorenzo & Lorenzo, 2004, pág. 180).

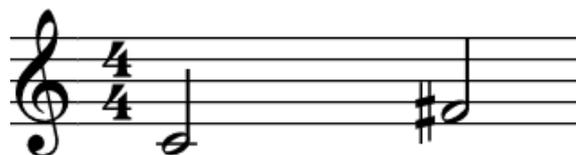
melodía o una textura recurrente” (Encabo, 2021). Constituye, además, un recurso estrechamente vinculado al plano dramático, debido a su carácter narrativo-poético:

Los *leitmotives*, precisamente por causa de las reminiscencias asociadas a ellos, cumplen la función dramatúrgica de una «realización de la intención poética relativa al sentimiento», cuyo sentido se reconoce, por otra parte, cuando se es consciente de la concepción wagneriana del «presente» dramático [...] Por lo tanto, precisamente porque el *Leitmotiv* aislado, la expresión musical de un instante dramático, constituye al mismo tiempo un punto nodal en la red de los *leitmotives*, es capaz de hacer perceptible el «presente» para Wagner: Un lugar en el tiempo cuya substancia no consiste en otra cosa que en iluminar el sentido de un fragmento de historia (Dahlhaus, 2014, págs. 190-191).

En otras palabras, el *leitmotiv* tiene la función de “darle vida” al momento dramático (que puede, o no, hacer alusión al tiempo y/o espacio diegético), siendo la suya una función de conexión emotiva con el espectador. Del mismo modo, los *leitmotives* se conectan entre sí, a lo largo de la obra dramática, formando una red que sostiene la noción wagneriana de “presente dramático”: Un momento particularizado por lo sensorial-expresivo. Este proceso de relatar a través de la estructuración de *leitmotives* se denomina “desarrollo motivico” o temático: “Decía De Bussy con respecto al desarrollo motivico: “[...] llegaré a una música desprendida del motivo, o formada de un solo motivo continuo, que nada interrumpa y que nunca incida en lo mismo. Entonces habrá desarrollo lógico, cerrado, deductivo...” (Gil & Serrano, 2003, pág. 225).

En *West Side Story*, los *leitmotives* cumplen este rol fundamental al entrelazar la música con el texto, identificando a los personajes y trayéndolos al “presente”, aun cuando ellos no aparezcan en la escena. Gran parte de nuestro análisis y respectivas conclusiones partirán de los desarrollos motivicos que encontremos.

Otro elemento importante en la composición musical de la obra que ocupa esta investigación es el tritono. Se trata de un tipo especial de intervalo de cuarta, en el que la distancia total entre las notas que lo componen son tres tonos enteros. Se le denomina también intervalo de cuarta aumentada, o de quinta disminuida. Veamos el siguiente ejemplo:



Tenemos, dentro de este intervalo: Do – Re – Mi – Fa#: De Do a Re hay un tono; de Re a Mi hay otro tono. De Mi a Fa solo hay un semitono. Por tanto, para que el intervalo se convierta en un tritono, habría que aumentarle un semitono a Fa. De esta forma, ya no sería Mi-Fa, sino Mi-Fa#.

Llamado durante el Medioevo *Diabolus in musica* (El diablo en la música), debido a su sonoridad “inestable” o “irresoluta”, esto producto de que no llega a “completar” la quinta justa y, además, se aleja por el mismo rango de la cuarta (intervalos ambos propios del sistema tonal), el tritono se ha asociado durante mucho tiempo a lo siniestro y diabólico, siendo incluso prohibida su utilización en las composiciones medievales por la Iglesia Católica:

In the Middle Ages and the Renaissance, the tritone – *diabolus in musica* – was treated as an unwanted interval both vertically and horizontally. The use of the tritone (as an augmented fourth or a diminished fifth) in ecclesiastical music was strictly forbidden, and in the strict style it was forbidden to follow the sequence of two major thirds one by one (f–a, g–h), because of the tritone which turns up between the encompassing pitches of the sequence (Čiurlionienė, 2019, pág. 52)

Con el paso de los siglos y la pérdida de influencia en las artes por parte de la Iglesia, la utilización del tritono se hizo común, aunque siempre asociado a lo trágico o lo ambiguo. En el Renacimiento y el Barroco, por ejemplo, con el advenimiento de la utilización de la música como disciplina poética (*Mimesis*<sup>5</sup>, en el sentido aristotélico del término), se asociaba a la muerte y a la tristeza:

In the music of Renaissance or Baroque, it is common to use musical rhetoric or otherwise called *musica poetica*, which defined the connection between music and poetic text. Tritone in this theory is associated with

---

<sup>5</sup> Cabe mencionar la semejanza con el concepto de *Retórica* que lleva implícita esta consideración: “Esta música poética es una disciplina análoga a la retórica en cuanto a que ambas regulan la creación de discursos, órganos comunicativos con un fin conativo, a saber, influir en el oyente para que sienta o actúe conforme a los designios del músico u orador” (Páez, 2016, pág. 53).

tragic, sad death, and is used to enhance the psychophysical effect by invoking emotions, conveying meaning to the listener (Čiurlionienė, 2019, pág. 55).

En esta etapa surge el término de *Saltus duriusculus*, o “salto de tristeza” para denominarlo:

Aleksandra Pister (2005) defines *saltus duriusculus* as a “disposable jump that is used in the melody“ (Pister 2005: 31). In Bach’s cantata *The Passion according to Saint Matthew* BWV 244, the tritone is used when it comes to lies, death and murder to emphasize the tragedy of the situation (Čiurlionienė, 2019, pág. 55).

Actualmente, el tritono se asocia al suspenso o a la ambigüedad, debido a la sensación de tensión que produce: “In theoretical and practical systems, the tritone is increasingly associated with harmonic/melodic intensity or tensión” (Čiurlionienė, 2019, pág. 56). Esto se debe a que su último tono (cuarta#) se encuentra a un semitono de la dominante (la quinta justa, que compone, así mismo, el tercer grado del acorde), la cual es una de las dos notas principales de la escala, junto con la tónica (primer grado de la escala).

Por último, dentro del campo del análisis armónico, la atonalidad propone eliminar la jerarquía en el sistema tonal. Es decir, anular la subordinación de otras notas en la tríada a una fundamental, de tal manera que todos los sonidos tengan la misma importancia. Quien introdujo el concepto y lo llevó a la práctica fue Arnold Schoenberg. En su “Tratado de Armonía” (1922) expone que, si bien consideraba el sistema tonal como una herramienta importante, no era partidario de tomarlo como base fundamental y única para la composición. En palabras suyas:

No sostengo lo que, al parecer, han sostenido hasta ahora todos los teóricos que me han precedido, es decir, que la tonalidad sea una ley eterna, una ley natural de la música, aun cuando esta ley corresponda a las condiciones más sencillas del modelo natural, del sonido y del acorde fundamental (Schoenberg, 1922, pág. 26).

El resultado sonoro de la composición atonal es una melodía que suena “extraña” al oído, acostumbrado al sistema tonal. Comúnmente a este tipo de combinación se le llama también “disonancia”, puesto que escapa de la búsqueda de consonancias, propuesta por la tonalidad:

Dentro de una definición bastante amplia, la atonalidad podría entenderse como una forma especial de la tonalidad. La diferencia entre ambas consistiría en que, en lugar de la relación jerárquica entre los grados diatónicos de la escala -con algún que otro cromatismo- en la atonalidad serían válidas todas las relaciones, combinaciones y grados de parentesco imaginables dentro de la escala cromática (Dibelius, 1998, pág. 269)

Entre los estilos de composición, la politonalidad consiste en utilizar de manera simultánea figuras musicales en distintas tonalidades, de tal manera que la combinación implique la asociación de acordes diversos y distanciados entre sí (Adorno, 2011, pág. 88). Politonalidad significa básicamente: “Superposición de diferentes modos o tonalidades”.

Según Persichetti (1961), la Politonalidad es un tipo particular de organización tonal en el que cada grupo de voces presenta funciones acórdicas dentro de los confines de una escala. Para la máxima claridad en la proyección de las diferentes tonalidades, usualmente se introduce una tonalidad a la que, una vez bien establecida, se agrega una nueva tonalidad. Este procedimiento se basa en que la politonalidad es efectiva cuando cada plano tonal se presenta de forma clara e independiente (Malbrán, 2007, pág. 130)

Por último, la polirritmia constituye una forma musical compleja, cuya definición es la siguiente:

Randel (1997) define la polirritmia como la emisión simultánea de diferentes ritmos, bien respondiendo a un mismo compás, como ritmos que se complementan o bien respondiendo a la superposición de diferentes compases, es decir, la ejecución simultánea de dos o más elementos, frases o esquemas rítmicos (Bartolomé, 2018, pág. 135)

### 3. ANÁLISIS DE LA DRAMATURGIA DE *WEST SIDE STORY*

Enfocaremos el análisis dramático en tres sub-temas que nos permitan profundizar en ambos campos de la investigación (dramaturgia y música), involucrando de manera uniforme las tres unidades del estudio de la dramaturgia clásica, derivada de la *Poética* de Aristóteles, las cuales son: Acción, tiempo y espacio: “El tiempo [...] se concreta a partir de la espacialización de la acción, con la simultaneidad escénica que determina el espacio múltiple. La funcionalidad del espacio crea el tiempo escénico” (Brizuela, 2000, pág. 28). Estos tres sub-temas son los siguientes:

- **La obra como adaptación**, lo que abarca directamente los elementos incorporados a raíz de la recontextualización espacio-temporal de la obra y cómo estos establecen las circunstancias sociales que otorgan contexto a los sucesos de la trama.
- **Carácter identitario-social de los personajes en el plano diegético**, que involucra el tiempo y el espacio ficticios en los que suceden los hechos representados. Esto nos permitirá profundizar en la manera cómo los factores que contextualizan los hechos, producto de la adaptación del texto original, actúan como detonante del accionar de los personajes.
- **Determinación del protagonista, deuteragonista y la acción dramática**, o sucesión de acciones y consecuencias producto de las decisiones de los personajes a lo largo de la trama de la obra.

Para realizar esta parte del análisis, recurrimos a los trabajos de José Luis García Barrientos, ya que su comprensión y tratamiento de los parámetros para el análisis dramático nos permiten un acercamiento metodológico a los elementos que observamos en la obra, desde los tres sub-temas enumerados anteriormente. Es importante observar que García Barrientos emplea herramientas de análisis y hace referencias a otros autores y otras disciplinas, tales como la semiótica, la narrativa y la retórica, alimentándose de estas:

[...] El análisis, tal como lo entendemos, no puede aceptar sus pretensiones de exclusividad -una única y difícil interpretación “literal” determinada por el contexto de gestación y las intenciones del autor-, pero debe estimar la contrastada solidez y eficacia de sus métodos [...] y, desde luego, no

ignorar sino tomar en consideración sus conclusiones (García Barrientos, 2017, pág. 20)

Hemos mencionado y tratado también en el marco teórico los tres diferentes planos que existen en el análisis dramaturgico con respecto al espacio y tiempo: diegético, dramático y escénico. Nuestro análisis se centrará principalmente en los dos primeros, debido a la mayor cantidad de conceptos, ideas e información contenidas en ambos, y que nos servirán para la investigación, enfocada en el texto de la obra, tanto dramaturgico como compositivo-musical. Respecto al plano escénico, si bien lo hemos tocado en el marco teórico, se encuentra directamente vinculado a la duración del montaje y no contiene, por lo menos en este punto, mayores herramientas que puedan servirnos.

Si tenemos en cuenta, por último, la complejidad semiótica del teatro, la diversidad de códigos o de signos que intervienen en su producción significativa, puede precisarse la oposición entre los dos tiempos del contenido teatral en términos de tiempo representado (el del drama) y tiempo significado (el de la fábula) (García Barrientos, 1988, pág. 58)

Cabe aquí esclarecer el significado de “fábula” en el contexto teatral: No hablamos de hechos ocurridos en el pasado y que no se muestran, sino que abarca la totalidad del argumento: “Lo que podemos (en el sentido de los formalistas rusos, no en el de Aristóteles), historia o sencillamente argumento” (García Barrientos, 2017, pág. 26). Por consiguiente, entra también en el contexto diegético del relato.

### **3.1. La obra como adaptación**

Hasta el día de hoy es significativo el caso de *Romeo y Julieta* y sus adaptaciones al teatro, televisión o cine. No solo por la variedad, sino porque vincula dos elementos que la cultura popular asocia directamente con el clímax del amor romántico: El amor imposible y el suicidio pasional.

[...] Este mito es el de la pareja de enamorados, unidos hasta la muerte y en la fidelidad por un vínculo indisoluble, vínculo que no solamente es la promesa mutua de los amantes apasionados, sino también su consagración gracias al matrimonio: una pareja fiel, pero, al mismo tiempo, una pareja legal. La obra de teatro de Shakespeare *Romeo y Julieta* señala el apogeo del mito occidental del amor entre dos. Supone la culminación de otras

avanzadas bastante famosas de nuestra civilización en la exploración del amor y del matrimonio, de sus idilios y sus dificultades (Chahin, 2017).

De este modo, la obra apela directamente a la emocionalidad del espectador, en base al mito antiguo del amor eterno e indisoluble:

El *pathos*<sup>6</sup> del drama de Shakespeare *Romeo y Julieta* constituye la idea del amor; y por eso, como olas de fuego brillantes con la viva luz de las estrellas, fluyen de los labios de los amantes oraciones *patéticas*... Es el *pathos* del amor porque en los monólogos líricos de *Romeo y Julieta* no se ve solo la mutua admiración sino una solemne, orgullosa y llena de embriaguez declaración de amor como el sentimiento divino (Valles & Davidenko, 2000, pág. 107)

Respecto a esto, Freud postula, tomando precisamente el caso de *Romeo y Julieta*, que los conceptos de amor sexual y muerte están fuertemente vinculados en tanto que la última le otorga una trascendencia particularmente significativa a ojos del mundo:

Freud, como apasionado lector de Shakespeare hubiera podido citar lo que su *Romeo y Julieta* muestra: la sombra de la muerte recae sobre la sexualidad y la transforma en erotismo trascendente que nos afecta a todos, desde cualquier variante en que nos llegue la leyenda [...] (Espinoza, 2017, pág. 94).

Según el postulado freudiano, la cultura mantiene vivos una serie de significantes o símbolos a los que denomina “ideas universales”, los cuales se sostienen en el imaginario y convencionalismo popular de una cultura a través del tiempo y le permiten entender el mundo. De ahí su profundo arraigo y la razón de su trascendencia en la cultura popular hasta el día de hoy: “Es un trabajo de las representaciones en el psiquismo inconsciente-consciente del que proceden, según nuestro entender, los significantes que dan cuenta simultáneamente de lo particular y de lo general y nos permiten pensarnos y pensar el mundo” (Espinoza, 2017, pág. 94) Estos significantes pueden ser de diferente tipo: palabras, ideas, conceptos, historias, etc. Partiendo de esto, la historia de *Romeo y Julieta* constituye un signifiante directo del amor pasional y esta es la razón de su trascendencia hasta el día de hoy. Por consiguiente, es también la razón de que el relato de los amantes

---

<sup>6</sup> En literatura, el término *pathos* refiere a la utilización de recursos diversos destinados a emocionar intensamente al receptor – <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>

de Verona haya sido tan versionado desde la antigüedad. De hecho, el mito griego de Píramo y Tisbe, al cual Ovidio (43 a.C – 17 d.C) dio forma literaria en su obra *Las metamorfosis*, constituye el génesis (hasta donde se sabe) de esta historia que, a lo largo del tiempo, se ha versionado y adaptado de diferentes maneras.

Luis de Góngora y Argote, escribió un largo romance de la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618). Théophile de Viau escribió una tragedia sobre el tema, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1621), muy apreciada en su tiempo. Y Edmond Rostand adaptó el cuento de Romeo y Julieta, haciendo que los padres de los amantes conspiraran con la pretensión de prohibir su amor en *Les Romanesques*. Otros franceses escribieron tragedias con el mismo nombre en el siglo XVIII. [...] El musical *West Side Story*, de Bernestein, basado en *Romeo y Julieta* y *The Fantasticks*, por lo tanto, tiene el mismo origen (Espinoza, 2017, pág. 96)

*Romeo y Julieta* es, pues, la adaptación más popular de un relato mucho más antiguo, y quizá una de las obras más conocidas y referenciales del género de la tragedia. Si bien en el ámbito de la ópera, lo trágico era sumamente frecuente, en el teatro musical no había ocurrido lo mismo hasta entonces. En 1948, Jerome Robbins, coreógrafo y director teatral, se acercó a Leonard Bernstein y Arthur Laurents con la idea de realizar la “primera obra trágica de teatro musical”:

Both Bernstein and Robbins had worked on musical comedies before. They knew the form of the organic musical from their earliest venture, *On the Town* (1944) [...] Now they sought to expand the genre to tragedy, although no example of musical tragedy existed (Dash, 2010, pág. 78)

El público de entonces, creyó Robbins, recibiría de buen grado la adaptación de una historia paradigmática, enfocada en el tema del amor romántico, al conflictivo contexto de la década de 1950, debido entre otras cosas a la necesidad por parte de la población neoyorquina de dispersión en medio de un contexto social complicado y, al mismo tiempo, de sentirse identificados con la situación y conflictos de los personajes. Sus trabajos anteriores, en esa orientación, ya habían dado un buen fruto:

Just a few years earlier, Robbins had burst onto the choreographic scene with *Fancy Free* (1944), a saucy tale of three sailors on leave that mixed pirouettes with bravado fist-pumps and competitive camaraderie. The

piece captured the desperate need for relief in a war-weary city and revived ballet by featuring everyday movement and scenarios that could be seen right outside the stage door. The challenge of enlivening *Romeo and Juliet* thus called on Robbins's strengths. He specialized in taking the ordinary and making it newly relevant (Foulkes, 2016, pág. 15)

En un inicio, Robbins recibió la sugerencia por parte del actor de Hollywood Montgomery Clift de plantear a un Romeo “con mayor fuerza”, puesto que, en el original de Shakespeare, el personaje se percibía extrañamente pasivo: “Puzzling over the passive aspects of the character of Romeo, Clift asked Robbins if there might be any way to make the role more vital” (Barrios, 2020, pág. 10). Esto probablemente debido a la sujeción del personaje a la voluntad o veredicto final de su familia.

De este modo, al cambiar, por ejemplo, a las familias nobles por pandillas y llevar la trama a los años 50 en Nueva York, el personaje cambiaba profundamente, puesto que ya no sería una institución superior y sacro-santa quien dictaminase irrevocablemente las decisiones que el personaje luchaba por rebatir, sino que surgía la presión social de sus iguales, la pandilla, cumpliendo dicho rol. De hecho, a diferencia de la pieza de Shakespeare, en *West Side Story* resulta significativa la ausencia de personajes adultos. Los únicos son el “Doc”, el Sargento Shrank y el Oficial Krupkee. El primero hace las veces de figura paterna empática con los jóvenes (los Jets, sobre todo) y el segundo y tercero son policías que casi siempre aparecen para vigilarlos y amonestarlos. En el mundo de *West Side Story*, los adultos prácticamente no tienen injerencia en el destino del grupo de jóvenes, que casi se encuentran abandonados a su suerte en las violentas calles del Upper West Side de Manhattan. El crítico teatral Henry Hewes escribió para el *Saturday Review* en octubre de 1957:

The Cool Generation”, [...], grew up in a vacuum of policy that ignored housing problems and family disintegration. Why wouldn't teenagers fill that vacuum with “cool and fierce bravado,” the kind modeled for them by the United States and the Soviet Union on the international stage” (Foulkes, 2016, pág. 132).

Una situación reforzada de manera literal y contundente en el texto dramático, por los mismos autores de la obra, en forma de acotación en la parte final de la última escena:

*(She kisses him gently. Music starts as the two Jets and two Sharks lift up Tony's body and start to carry him out. The others, boys and girls, fall in behind to make a procession, the same procession they made in the dream ballet, as Baby John comes forward to pick up Maria's shawl and put it over her head. She sits quietly, like a woman in mourning, as the music builds, the lights start to come up and the procession makes its way across the stage. At last, she gets up and, despite the tears on her face, lifts her head proudly, and triumphantly turns to follow the others. The adults -Doc, Schrank, Krukpe, Glad Hand -are left bowed, alone, useless.)* The Curtain Falls.

(Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, pág. 224)

Los adultos, en este mundo ficticio, no resuelven nada para bien (pero sí para mal, como veremos más adelante). La reconciliación de los adolescentes Jets y Sharks (equivalentes a Montescos y Capuletos) se da por la reflexión de ellos mismos en torno a las consecuencias nefastas de sus acciones. Encontramos de este modo, en el contexto que enmarca los sucesos de la obra, la gran diferencia entre *West Side Story* y *Romeo y Julieta*, y la principal premisa implícita en la recontextualización espacio/temporal de la historia: Ya no se trata de dos familias nobles enemistadas ancestralmente sin un motivo claro, sino que se tiene un contexto en el que dos grupos de adolescentes, aparentemente dejados de lado por su sociedad, se enfrentan con la finalidad de ganar la supremacía sobre la calle: el espacio al que sienten que pertenecen:

Once here, establishing a sense of belonging -and gaining recognition of the attendant rights- has often remained a battle in the face of prejudice. The contest is often an oppositional one: the Jets versus the Sharks. And the fight becomes more material and clear when it is about belonging somewhere, taking up and possessing a particular space. *West Side Story* reveals this more fractured tale, in which prejudice mangles opportunity, pierces communities, and dooms love in the bustling, diverse, dense, and often bruising conditions of New York. The story exposes the cost of the struggle played out every day on city streets, rooftops, and playgrounds (Foulkes, 2016, pág. 18)

En otras palabras, la obra gana en profundidad al adaptarse a un contexto que involucra problemáticas sociales complejas, tales como la segregación, el espacio habitado y el sentimiento de pertenencia, y cómo dichos conceptos influyen en la creación de conflictos entre grupos humanos a causa de las oportunidades de superación resultantes de ganar la hegemonía sobre el otro en un entorno de pobreza y limitación. A esto se añade la condición de migrante: Los Sharks puertorriqueños deben ganar un espacio ocupado por los Jets, más asentados. La condición de recién llegados constituye, de por sí, una posición débil de los primeros frente a los segundos, los cuales ven a aquellos invasores:

This ethnic tensión, made at times more explicitly racial in *West Side Story* (thus hinting at America's black-white divide) adds a layer to the musical that is a new departure from Shakespeare. *Romeo and Juliet* are from rival families, but both are assumed equal in status. Neither family is the newcomer, the outsider to an already established social order, as the Puerto Rican Sharks are to the mostly "white" Jets (Wells, 2011, pág. 144).

Con respecto a la sucesión de hechos y a los personajes, las analogías entre *West Side Story* y *Romeo y Julieta* son bastante más grandes: Tony y María equivalen a Romeo y Julieta, respectivamente, mientras que el papel de Bernardo, el hermano de María, es análogo a Teobaldo, el primo de Julieta que odia profundamente a los Montesco. Chino, con quien Bernardo ha comprometido a su hermana, equivale al conde Paris; por su parte Riff, el mejor amigo de Tony, tiene su equivalente en Mercucio. Doc, el tendero, cumple el rol de fray Lorenzo, y Anita, la mejor amiga de María, tiene varios paralelismos situacionales con el personaje del Aya de Julieta.

### **3.2. Carácter identitario-social de los Jets y Sharks**

En el plano diegético está comprendida, en principio, la etapa de migración de los padres (y posiblemente abuelos) de, por lo menos, una parte de los Jets, y en especial de Tony: Migrantes polacos, italianos, entre otros, venidos, quizá, durante la época de post-guerra: [...] The Jets -perhaps more notable in the dancing in their opening number, "The Jet Song"- seems to match well with the group's identity as a multi-ethnic gang that includes members of Italian, Polish and presumably other European descents (Perone, 2020, pág. 169), situación aludida directamente en el caso de Tony, por Bernardo, como polaco. Como dato significativo, la página de Internet Movie Data Base (IMDB), dice lo siguiente, como parte de la sinopsis de la adaptación fílmica de 1961 de *West Side Story*,

co-dirigida por el mismo Jerome Robbins: “On the west side of New York City, the Jets and the Sharks are Polish and Puerto Rican gangs respectively who hate each other and who battle each other for territory in their neighborhood” ( Internet Movie Database, s.f.). Lo cual tiene correspondencia con la situación documentada de las pandillas en las calles de Nueva York entre las décadas de 1950 y 1960: “[...] Oral histories and print media from the 1950 and 1960 also documented ethnic rivalries, tensions, and even violence between Puerto Rican migrants and other immigrant groups, such as the Italian and the Polish” (Pérez, 2001, pág. 48).

Esta situación específica nos permite encontrar una primera conexión con el profundo odio de los Jets hacia los Sharks: Es posible que los primeros identifiquen en los segundos un fuerte recuerdo de lo que ellos mismos, o sus padres, experimentaron en su momento, debido a la condición de migrantes. Un artículo web en español del 2020, acerca de un remontaje reciente de la obra, dice lo siguiente:

Los Sharks son latinos de todos los orígenes, mientras que los Jets ya no pueden ser solo blancos. [...] Aunque, de nuevo, esa tensión ya estuviera presente en la obra original, donde no se tardaba en descubrir que los blancos tenían origen polaco o italiano, siendo hijos de la anterior oleada de inmigración (Vicente, 2020).

Esta condición de los Jets es puesta en evidencia en el libreto, en la Escena 5 del Primer Acto, cuando Bernardo habla con Anita y Chino con respecto a la familia de Tony:

BERNARDO

Si! And Chino makes half what the Polack makes -the Polack is American!

ANITA

Ai! Here comes the whole comercial! [*A burlesque oration in mock Puerto Rican accent. Bernardo starts the first line with her.*] The mother of Tony was born in Poland; the father still goes to night school. Tony was born in America, so that makes him an American. Bu tus? Foreigners!

(Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, pág. 165)

Este punto del plano diegético de la obra tiene relación directa con *carácter* de los Jets, ya que los vincula con la discriminación, pobreza y dificultades para establecerse de los migrantes en los Estados Unidos. Ahora, los Jets ven en los “nuevos” una potencial amenaza de perder el territorio ganado:

The Jets rule one part of the Street, this may be a sign of having established a position. They are against newcomers. This is shown by the Jet's of foreigners, here: the Puerto Ricans, which they have inherited from their parents. Action adopts his father's opinión that the Puerto Ricans are responsible for the father's unemployment: “Them PRs're the reason my old man got bust” [...] (Bauch, 2003, pág. 82)

Esto se puede observar en lo que Riff, el líder Jet, dice a sus compañeros en la primera escena de la obra:

RIFF

The road, little lady, the road. [*In a moment of bravado, just before she goes, Anybodys spits -but cautiously.*] Round out! [*This is Riff's summoning of the gang, and they surround him.*] We fought hard for this territory and it's ours. But with those cops servin' as cover, the PRs can move in right under our noses and take it away. *Unless* we speed fast and clean' em in one all-out fight!

ACTION [*eagerly*]

A rumble! [*A jabbing gesture.*] Chung! Chung!

(Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, pág. 141)

El tiempo diegético comprende también la época de infancia y etapa de crecimiento de estos jóvenes, que involucra su contexto familiar, faceta mencionada en “Gee, Officer Krupkee”, (Segunda Escena del Segundo), donde se nos describe en un diálogo lleno de sarcasmo el entorno familiar de los Jets y los conflictos ocurridos en dicho entorno, situación en la que ellos encuentran justificación para su vida callejera y actos delictivos:

SNOWBOY (*Imitating Krupke*)

Hey, you!

ACTION

Me, Officer Krupke?

SNOWBOY

Yeah, you! Gimme one Good reason for not draggin' ya down the station house, ya punk.

ACTION (*sings*)

Dear kindly Sergeant Krupke, You gotta understand- It's just our bringin' upke that gets us out of hand. Our mothers all are junkies, Our fathers all are drunks.

[...]

SNOWBOY (*imitating Krupkee*)

Just tell it to the judge.

ACTION (*to Diesel*)

Dear kindly Judge, your Honor. My parents treat me rough. With all their marijuana, they won't give me a puff. They didn't wanna have me, [...]

(Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, pág. 206)

En este contexto familiar, con tantas carencias implícitas, la pandilla se transforma en una especie de “familia sustituta”:

RIFF

No? Without a gang you're an orphan. With a gang you walk in two's, three's, four's. And when your gang is the best, when you're a Jet, buddy boy, you're out in the sun and home free home!

(Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, pág. 147)

Situación que tiene base en el estudio del sociólogo Frederick M. Thrasher (1927-1936) respecto a las pandillas en Chicago, veinte años antes del estreno de la obra, viéndose reflejada en lo siguiente:

The family deficiencies which may make ganging possible are of a great variety of types -poverty; immigrant maladjustments; disintegrations; and ignorant, unsympathetic, immoral, or greedy adults, but their general effect is the same: the family fails to hold the boy's interest, neglects him, or actually forces him into the Street (M. Trasher, 1936, pág. 492).

Sufrir la derrota o perder la confrontación frente a los Sharks no solo constituye entonces la pérdida de hegemonía sobre el territorio ganado, sino que además es un golpe directo a la familia sustituta.

Por otro lado, el tiempo diegético también comprende la etapa de migración de los Sharks, puertorriqueños, y su establecimiento en el Upper West Side, en Manhattan, generando bandas juveniles que chocan directamente con los Jets ya establecidos, por el control del territorio:

RIFF

We challenge you to a rumble. All out, once for all. Accept?

BERNARDO

On what terms?

RIFF

Whatever terms you're callin', buddy boy. You crossed the line once too often.

BERNARDO

You started it.

RIFF

Who jumped A-rab this afternoon?

BERNARDO

Who jumped me the first day I moved here?

ACTION

Who asked you to move here?

PEPE

Who asked you?

(Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, pág. 175)

La reacción violenta de los Sharks tiene su antecedente directo en la hostilidad que reciben por parte de la población ya establecida. Esto suscita en ellos la manifestación de un “instinto de supervivencia” en un contexto de grandes cambios demográficos: “Gangs combined the long-term troubles of continued segregation and inequality with the new trends of changing migration and demographics and the beginning of the postwar baby boom” (Foulkes, 2016, pág. 63).

A diferencia de los Jets, el texto indica la presencia de la familia biológica en el caso de los Sharks, como sucede específicamente con María, y por consiguiente con Bernardo. Esto se observa en los diálogos de los personajes durante la Tercera y Quinta Escena del Primer Acto:

MARIA

[...] What happens when you look at Bernardo?

ANITA

It's when I don't look when it happens.

MARIA

I think I will tell Mama and Papa about you and 'Nardo in the balcony of the movies.

(Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, págs. 150-151)

[...]

TONY

Then I'm coming up.

WOMAN'S VOICE (*from the offstage apartment*)

María!

MARIA

*Momentito, Mama...*

TONY (*climbing up*)

Maria, Maria-

[...]

MAN'S VOICE (*From the unseen apartment*)

Maruca!

MARIA

*Sí, ya vengo, Papa.*

TONY

Maruca?

MARIA

His pet name for me.

TONY

I like him. He will like me.

MARIA

No. He's like Bernardo: afraid. (*Suddenly laughing*) Imagine being afraid of you!

(Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, págs. 160-161)

Por otro lado, las motivaciones para entrar en conflicto son distintas por parte de Jets y Sharks. Mientras que los primeros han encontrado en la pandilla y la vida delictiva un sustituto de familia, los Sharks (por lo menos algunos de ellos, como Bernardo) mantienen en aparente armonía sus vínculos familiares. Hemos visto también que el rol de familia sustituta de la pandilla en el caso de los Jets implica el barrio como hogar sustituto. En otras palabras, si pierden el territorio lo pierden todo:

Hay una dinámica de intercambios violentos generada por la territorialidad de las pandillas y la delincuencia. Los parches y pandillas se apropian de su territorio y establecen con él una relación de profundo afecto que

incluso opera como referente de identidad (Britto, Ordóñez, & Díaz, 2006, pág. 106)

Los Sharks, por otro lado, no pueden renunciar al espacio ocupado debido a la necesidad que tienen de un lugar donde establecerse. A diferencia de los Jets, no han optado por el pandillaje como un modo de vida. De hecho, la obra muestra a los migrantes puertorriqueños con una alta expectativa de prosperidad material en el nuevo país:

BERNARDO

I am going back with a Cadillac!

CHINO

Air-conditioned!

BERNARDO

Built-in bar!

CHINO

Telephone!

BERNARDO

Television!

CHINO

Compatible color!

(Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, pág. 166)

Los Sharks son conscientes de que los Jets los consideran invasores, y se ven a sí mismos obligados a competir por el espacio con una población ya establecida y hostil. Ante esta situación, deciden afrontarla de diferentes maneras: Algunos pocos, como Rosalía, añoran la tierra de nacimiento y expresan vagas intenciones de volver; otros, como Anita, desean quedarse, alentados por las expectativas de mejores condiciones para vivir, aunque con la convicción de que ser considerados “iguales” sea, probablemente, imposible, como lo deja entrever en su diálogo con Maria durante la Tercera escena del Segundo Acto:

ANITA (*savagely*)

And you still don't know: *Tony is one of them!*

*(She sings bitterly)*

A boy like that who'd kill your brother,

Forget that boy and find another!

One of your own kind-

Stick to your own kind!

A boy like that will give sorrow-

You'll meet another boy tomorrow!

One of your own kind,

Stick to your own kind!

(Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, pág. 212)

Bernardo y los Sharks, por su parte, piensan imponerse a fuerza de puño y navaja. La gran barrera a derribar es, no solo los ocupantes ya establecidos que los apremian a irse por donde vinieron, sino una población “nativa” que los considera inferiores, y ante la que no piensan ceder. Esto, desde ya, hace su lucha algo mucho más grande que simplemente un enfrentamiento territorial:

Bernardo fights to be seen as an equal, not to be an American exactly but to be a Puerto Rican in America: “I belong here.” While Robbin’s notes suggest how well he knew this kind of burning defiance, he also calls Bernardo an “overly sensitive P.R.R” with a “chip on shoulder,” “full of hatred,” “very bigoted,” “proud/satiric-bitter.” Anita, in contrast, accepts “position society has placed her in -it’s better than where she was she thinks – feels she’s a part of America” (Foulkes, 2016, pág. 69)

Unido a esto está el hecho de que Puerto Rico fuera un “estado no incorporado” de los Estados Unidos desde 1898, con una constitución propia recién desde 1952<sup>7</sup>. Esto

---

<sup>7</sup> El Estado Libre Asociado comenzó a gestarse en e1 1950 [...] Luego, la Asamblea Legislativa de Puerto Rico aprobó un referéndum, que se llevó a cabo el 4 de junio de 1951. Ese día, los electores puertorriqueños aceptaron con sus votos redactar su propia Constitución [...] La Asamblea Constituyente redactó la Constitución, y el 3 de marzo de 1952 [...] El 25 de julio de 1952 es proclamada la vigencia del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, en ceremonia presidida por su creador, don Luis Muñoz Marín (Portal Oficial del Gobierno de Puerto Rico, 2003).

constituye un aliciente más a la efervescencia de los Sharks por establecerse en un territorio que también creen tener derecho a ocupar:

Since Puerto Rico is part of the United States, the Sharks do not understand why they are treated as foreigners, or why they do not have a right to be in New York, in the neighborhood. And they use their rivalry with the Jets as a release for the anger, the bitterness inside them.” Sondheim, in particular, picked up on these contradictions. His early lyrics for the song “America” recognized the tense issue of citizenship and statehood: “Soon or later America / Makes us a state in America / When we’re a state in America / Then we migrate to America!” Although this specific reference was excised, the final lyrics pointedly declare that “Puerto Rico is in America now” (Foulkes, 2016, pág. 75).

La letra cargada de ironía y sarcasmo de “America”, el número musical de la obra en el que las mujeres Sharks discuten con respecto a qué lugar es mejor para vivir (Puerto Rico o Manhattan), es uno de los principales referentes a la manera cómo afrontan los personajes puertorriqueños de la obra su situación de migrantes, encarnado esto en el personaje de Anita:

Anita makes explicit criticisms of Puerto Rico, taunting Rosalia, who declares that she likes “the city of San Juan.” “I know a boat you can get on,” Anita responds. The lyrics play out aspirations of consumerism in the colonial relationship between the United States and Puerto Rico (Foulkes, 2016, pág. 79)

“America” refleja los conflictos de pertenencia con los que deben lidiar los Sharks, como la alienación, producto del consumismo y las dificultades implícitas en su condición de migrantes: “Already, though, the creators were backtracking from the idea that they had set out to solve the problem of youth rebellion. Instead, they wanted to show the discrimination and alienation that put violence in motion” (Foulkes, 2016, pág. 111). Dicha alienación y deseo de ser parte del nuevo espacio ocupado se observa en la letra de “America”, como por ejemplo en el siguiente fragmento:

ANITA (*sings sarcastically*)

Puerto Rico...

You ugly island...

Island of tropic diseases.  
Always the hurricans blowing,  
Always the population growing...  
And the money owing,  
And the babies crying,  
And the bullets flying.  
I like the island Manhattan-  
Smoke on your pipe and put that in!

[...]

ANITA

Autmobile in America,  
Chromium steel in America,  
Wire-spoke Wheel in America-  
Very big deal in America!

ROSALIA

I'll drive a Buick through San Juan-

ANITA

If there's a road you can drive on.

ROSALIA

I'll give my cousins a free ride-

ANITA

How you geta ll of them inside?

*(All, except Rosalia):*

Immigrants goes to America,  
Many hellos in America;  
Nobody knows in America

## Puerto Rico's in America.

(Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, págs. 167-168)

Tenemos entonces que se suscita un conflicto producido por la necesidad de pertenencia que actúa como desencadenante de los hechos del plano dramático (que veremos a continuación), y que tiene sus antecedentes directos en el plano diegético. Este punto del contexto diegético es sumamente importante puesto que, además, será uno de los temas vinculantes de la dramaturgia textual con la musical, y se muestra de la siguiente manera: Jets y Sharks compiten por la supremacía sobre el territorio. Los segundos son migrantes de primer grado, mientras que los primeros son en gran medida hijos, o posiblemente nietos, de migrantes. Por tal motivo, se consideran legítimos dueños al haber llegado primero. Sin embargo, la vehemente necesidad de expulsar a “los nuevos” a toda costa revela un temor grande por perder el espacio ganado. Es decir, revelan la inestabilidad con la que se auto-perciben como dueños del lugar. Los Sharks, por otro lado, son migrantes de primera generación. Buscan un lugar nuevo para establecerse y prosperar. Saben que dicho lugar ha sido tomado ya por los Jets, y que estos no están dispuestos a compartirlo, a pesar de que ellos mismos, procedentes del “Estado no incorporado de Puerto Rico”, también tendrían derecho a ocuparlo. En esta situación, los Sharks optan por imponerse a la fuerza. Saben, además, que el rechazo hacia ellos tiene también discriminación implícita, y esto se observa en los diálogos de Bernardo, el líder Shark, que denuncia que Tony, a pesar de ser “polaco”, sí puede llamarse “americano” y él no:

The gangs claimed turf in the city as part of their dogged fight to be full citizens, to be embraced as worthy individuals, to define the world they wanted rather than accept the one they were given. Fights over whose block, whose city, and whose nation molded the fevered dancing, discordant sounds, and escalating conflict. (Foulkes, 2016, pág. 17)

Algo significativo es que dicho prejuicio se observa también por parte de las autoridades policiales, como el Sargento Shrank. Foulkes (2016) cita un texto de dicho personaje presente en uno de los primeros borradores del libreto, en una escena con los Jets<sup>8</sup>:

---

<sup>8</sup> Como dato anecdótico, este texto, no presente en la versión final estrenada en 1957 ni en la película de 1961, se recuperó para la adaptación filmica dirigida por Steven Spielberg y estrenada en 2021.

One speech in particular became the focus of the creators' efforts to show the prevalence of prejudice. [...] As he pulls out a cigarette to light, Schrank says, "I always make it a rule to smoke in the can. And what's a room with half-breeds in it, eh, Riff?" It's innaresting how they can carry their smell with 'em, and still leave enough behind to stink up a whole building . . . a neighborhood . . . A whole city if you don't stop 'em—and clear 'em out. Right, Action? Clear out, Spics. And don't, don't tell me how it's a free country and I ain't got the right. It's a country with laws. I ain't got the right. But I got the uniform and you got the skin. It's tough all over. Beat it! (pág. 77)

Aunque la versión final del libreto disminuyó bastante este carácter sumamente racista de Schrank, conservó rasgos sugerentes en el personaje, en parlamentos como los siguientes:

SCHRANK

Boy, what you Puerto Ricans have done to this neighborhood.

[...]

SCHRANK

All right, Bernardo, get your trash outta here. [...]

(Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, págs. 138-139)

Por tanto, al tener en contra tanto a la población local como a la autoridad policial, los Sharks concluyen que la única vía de supervivencia es el uso de la fuerza bruta.

### **3.3. Protagonista, deuteragonista y acción dramática**

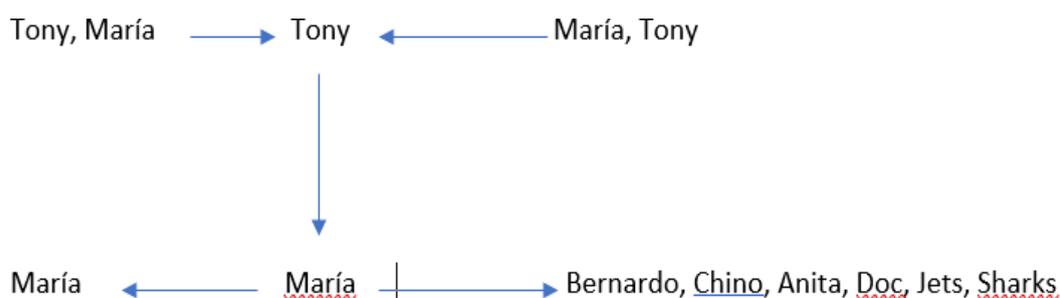
*West Side Story* tiene una estructura dramática cerrada, con una acción principal y varias otras subordinadas a ella, con una jerarquía de personajes muy clara: "La jerarquía se advierte con mayor nitidez en las estructuras dramáticas más cerradas o regidas por el principio de unidad y, consiguientemente, de jerarquía" (García Barrientos, 2017, pág. 155). Al igual que sucede en *Romeo y Julieta*, la pareja de enamorados constituye los personajes principales, puesto que todos los sucesos los afectan directamente y la acción dramática es, así mismo, conducida por las acciones de ambos: "[...] principales, o "protagonistas", que ocupan el centro de la acción y los conflictos y pueden ordenarse a su vez en primero o principal (protagonista), segundo (deuteragonista), tercero

(tritagonista) [...]” (García Barrientos, 2017, pág. 154). Del mismo modo, la cadena de situaciones es muy análoga a aquella presente en *Romeo y Julieta*:

- 3.3.1. En ambas obras se presenta al inicio una situación de conflicto que enmarca los hechos. En *Romeo y Julieta* es la de los Montesco/Capuleto, mientras que en *West Side Story* es la de los Jets/Sharks. Ambas obras inician con una pelea callejera que pone de manifiesto esta situación.
- 3.3.2. En ambas obras, los dos personajes principales (Romeo y Julieta/Tony y María), tras conocerse en una fiesta, se enamoran a primera vista.
- 3.3.3. En ambas obras el punto de conflicto es la muerte de uno de los miembros de cada bando. Una de dichas muertes la produce Romeo/Tony, movido por la ira, asesinando a Teobaldo/Bernardo, después de que éste matase a Mercucio/Riff. Esto, automáticamente, lo convierte en un fugitivo.
- 3.3.4. En ambas obras se produce un malentendido que lleva al desenlace fatal. Mientras que Romeo se suicida al pensar que Julieta está muerta porque el mensaje de Fray Lorenzo se pierde en el camino, Tony busca a Chino para que este lo mate después de que el Doc le da un mensaje falso sobre la muerte de María.

No obstante, si bien Tony y María son personajes centrales, existe una jerarquía entre ellos, resultando entonces que uno solo es el Protagonista, y el otro el Deuteragonista. Esto en base a sus acciones.

Revisemos específicamente el caso de Tony, empleando el Modelo Actancial de Greimas con el objetivo de analizar la dirección de las acciones y objetivos, además de verificar cuánta influencia tiene con respecto al argumento y los demás personajes. Tomaremos el objetivo que motiva las acciones de Tony a lo largo de toda la obra: Poder entablar una relación amorosa con María.



Tenemos, según este esquema, la siguiente secuencia:

Tony (Sujeto) se enamora de María y desea iniciar una relación con ella (Objeto). El Destinador es, en principio, él mismo, ya que las tareas que realiza las hace movido por sus propios deseos: “Un personaje puede asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes” (Ubersfeld, 1989, pág. 48). María también constituye un Destinador ya que, al corresponder a los sentimientos de Tony, lo impulsa también a alcanzar el Objeto.

Los Destinatarios del Objeto son Tony y María.

María es, además, el Ayudante que envía a Tony a detener la pelea entre pandillas, con el objetivo de poder lograr un contexto adecuado para relacionarse. Por otro lado, si bien el Doc y Anita inicialmente acceden a ayudarlos a él y a María, sus acciones posteriores terminan conduciendo al desenlace fatal.

Los Oponentes son Bernardo, líder de los Sharks y enemigos “naturales” de los Jets y, por tanto, de Tony; Riff, que no está dispuesto a detener la pelea y, al morir, desencadena la ira de Tony y la consecuente muerte de Bernardo; Chino, quien finalmente mata a Tony para vengar a Bernardo. Ambas pandillas, Jets y Sharks, actúan también como oponentes al objetivo del protagonista. Por último, Anita y el Doc se convierten también en oponentes, este último de manera involuntaria: “[...] el ayudante puede, en ciertas etapas del proceso, convertirse de repente en oponente, o convertirse, por una ruptura de su funcionamiento, en ayudante y oponente e un tiempo” (Ubersfeld, 1989, pág. 51).

La línea de acciones de Tony, y la búsqueda de su objetivo, involucra no solo a María, sino que se vincula directamente a las acciones de los demás personajes, tanto en el rol de causa como el de consecuencia. De esta manera, Tony acude a pacificar a las pandillas debido a que su conflicto constituye un obstáculo a su objetivo. A partir de la *epítasis* (la muerte de Riff y Bernardo), todos los eventos que siguen y la consecuente *catástrofe* se producen debido también a las acciones de Tony: la tentativa de fuga, el retraso de María y el incidente de Anita con los Jets, y finalmente su muerte a manos de Chino: “Los análisis del relato permiten articular toda la historia en torno al eje desequilibrio/equilibrio o transgresión/mediación, potencialidad/realización (no realización). El paso de un estadio al otro, de una situación de partida a una situación de llegada, describe exactamente el recorrido de cada acción” (Pavis, 1987, pág. 31).

María es un personaje más pasivo que Tony, en la medida que realiza menos acciones a lo largo de la obra. Esto, podríamos decir, le resta posibilidades ser protagonista. En palabras de Ubersfeld (1989):

La determinación del Sujeto solo puede hacerse en relación con la acción y en correlación con el objeto. Hablando con propiedad, no existe un Sujeto autónomo en el texto sino más bien un eje sujeto-objeto. Diremos, entonces, que es sujeto de un texto literario aquello o aquel en torno a cuyo deseo se organiza la acción, es decir, el modelo actancial (pág. 56).

Por su parte, García Barrientos (2017) coincide al señalar lo siguiente:

En términos más amplios, la contraposición se puede plantear como una dialéctica entre el personaje y la acción en cuanto a principio subordinante de la estructura dramática. [...] Sabida es la posición de Aristóteles en favor de la supremacía de las acciones, de la “fábula” o composición de los hechos, cuya representación es el fin primordial de la tragedia (el drama) y a la que deben subordinarse rotundamente los personajes, que asumen un carácter en función de la fábula, al servicio de ella (García Barrientos, 2017, pág. 154).

Esta premisa, además, añade otra noción sumamente importante, la cual infiere que en una estructura dramática cerrada, la obra existe en tanto que se produzcan acciones individuales que conduzcan la acción dramática. En palabras de Pavis (1987), esto se denomina “concepción existencial” de la acción: “La acción se considera como el motor de la fábula, los personajes solo se definen en función de ella” (Pavis, 1987, pág. 35).

Desde este enfoque, María se convierte en el deuteragonista ya que, si bien personajes como Bernardo y Riff parecen tener una mayor proactividad, María se ubica además como Destinador, Destinatario y Ayudante en el Modelo Actancial del Protagonista. Es decir, María como personaje es causa, receptor y colaborador de sus acciones, realizando además la acción que desencadena en el punto de conflicto: Enviar a Tony a detener la pelea entre bandas. Todas las demás acciones de los otros personajes están subordinadas a la acción central, puesta en marcha por Tony y María.

De esta manera, por ejemplo, si bien Riff y Bernardo tienen objetivos alejados del de Tony, la pelea entre ambos y su consiguiente muerte determina los hechos que el protagonista realiza a continuación; lo mismo sucede en el caso de Anita que, al acceder

a ayudar a María, resulta violentada por los miembros del bando de Tony, y eso la lleva a decir la mentira que conduce al desenlace. De este modo, tenemos una línea argumental principal (la de Tony y María) estrechamente entrelazada con otra línea de acción secundaria que, sin embargo, influye permanentemente en la primera: La de la rivalidad entre Jets y Sharks y su enfrentamiento.

Este aspecto es importante, ya que nos permitirá enfocar el análisis musical desde estas dos direcciones, en sintonía con lo hallado para el ámbito dramático.

Para terminar este apartado, determinaremos de manera esquemática, las tres situaciones que demarcan la acción dramática (fábula o drama), uniendo las acciones de los personajes principales con las situaciones y el contexto:

a) Prótesis (Situación inicial)

Comprende casi todo el Primer Acto de la obra. Se presentan los personajes y las situaciones de cada uno con respecto a sus respectivos contextos. Abarca la siguiente sucesión:

5:00 pm: Se produce la primera confrontación callejera entre Jets y Sharks, detenida por la policía. Los Jets planean desafiar a una pelea decisiva a los Sharks y para ello acuerdan llamar a Tony para que se una.

5:30 pm: Fachada de la farmacia de Doc. Riff convence al renuente Tony de que asista a una fiesta aquella misma noche, lugar en el que se dará el desafío a los Sharks.

6:00 pm: Costurería. Anita prepara un vestido de fiesta para María mientras ella le habla de su renuencia a casarse con Chino, con quien su hermano Bernardo (líder de los Sharks) la ha comprometido.

10:00 pm: Un gimnasio convertido en salón de baile donde han acudido varios jóvenes, entre ellos los Jets y los Sharks. Se produce el primer encuentro entre Tony y María, que se enamoran instantáneamente. Este momento constituye, si bien no el principal punto de conflicto de la obra, sí un momento importante de *Anagnorisis/Peripeteia* (reconocimiento/cambio al opuesto), que pone en marcha las acciones del Protagonista y del Deuteragonista. En medio de esta situación, Bernardo confronta a Tony. Riff interviene, y Jets y Sharks acuerdan verse a las 11:30 pm en la farmacia de Doc para llevar a cabo el desafío.

11:00 pm: Callejón bajo el balcón del departamento donde viven María y su familia. Tony la visita a escondidas y acuerdan verse al día siguiente en la costurería. Abajo, en la calle, Bernardo y Anita, junto con los chicos y chicas Sharks intercambian opiniones sobre si Estados Unidos es o no mejor que Puerto Rico.

12:00 am: Farmacia del Doc. Los Jets y Sharks se reúnen para llevar a cabo el desafío.

5:30 pm del día siguiente: Costurería. Tony visita a María. Ella lo convence de detener el duelo entre Jets y Sharks. Ambos fantasean con casarse.

6:00 pm: Diferentes lugares del vecindario en simultáneo. María, Tony, Anita, los Jets y los Sharks expresan su deseo de que llegue la noche.

b) Epítasis (Modificación intencionada)

Comprende la última escena del Primera Acto.

9:00 pm: Bajo un puente. Los Jets y Sharks se reúnen para llevar a cabo su duelo. Tony intenta detenerlos. En medio de la refriega, Bernardo mata a Riff. Tony, llevado por la ira, mata a Bernardo. Todos huyen de la escena mientras empiezan a sonar las sirenas de los patrulleros. Se produce el segundo momento de *Anagnorisis/Peripeteia*, y el más importante de la obra.

c) Catástrofe (Situación final modificada):

Abarca todo el Segundo Acto hasta el Desenlace. Involucra todos los sucesos que son, así mismo, consecuencia del asesinato de Bernardo por parte de Tony.

9:15 pm: Habitación de María. Chino le informa que Tony ha matado a Bernardo. Momentos después, cuando Chino se ha marchado, llega Tony y le expresa a María su intención de entregarse a la policía. Ella lo convence de no hacerlo. Se disponen a pasar la noche juntos.

10:00 pm: Un callejón. Los Jets logran evadir al oficial de policía Krupkee. Anybodys, una de ellos, les informa que Chino ha jurado vengarse de Tony. Los Jets acuerdan buscarlo para protegerlo.

11:30 pm: Habitación de María. Se ha producido un tercer momento de *Anagnorisis/Peripeteia*: Tony desiste de entregarse a la policía, y él y María deciden fugarse. Para ello, acuerdan reunirse esa misma noche en la Farmacia de Doc. Tony se marcha justo cuando llega Anita, a quien María convence de cubrir su huida. Llega el

Sargento Schrank para interrogar a María y la retiene. Ella envía a Anita a la farmacia para que comunique a Tony la razón de su retraso.

11:40 pm: La Farmacia. Anita llega a dar el mensaje a Tony, que está siendo resguardado por los Jets. Ellos le impiden el paso, la agreden físicamente e intentan violarla. El Doc los detiene. Anita, encolerizada, les miente diciéndoles que Chino mató a María.

11:50 pm: Bodega de la Farmacia. El Doc le da a Tony el mensaje de Anita. Se produce el cuarto y último momento de *Anagnorisis/Peripeteia*: Desesperado por la noticia, Tony sale a la calle en busca de Chino.

12:00 am: La calle. Tony, mientras busca a Chino, se encuentra finalmente con María. No obstante, antes de que pueda alcanzarla, Chino llega y le dispara a sangre fría. Tony muere en los brazos de María. Ante este desenlace, los Jets y los Sharks deciden, finalmente, hacer las paces.

Del análisis podemos extraer que existen dos situaciones que conducen la línea argumental o acción dramática: La rivalidad entre Jets y Sharks y el romance entre Tony y María. Ambas situaciones dramáticas están estrechamente vinculadas e influyen entre sí: Por un lado, Tony y María, cuyo objetivo es lograr una situación que les permita consolidar su relación amorosa, encuentran su principal obstáculo en la rivalidad entre Jets y Sharks. Por el otro, la confrontación entre ambos bandos se ve trascendentalmente afectada por la intervención de Tony que, al matar a Bernardo, desencadena la venganza de Chino, y el consiguiente desenlace.

#### 4. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL DE *WEST SIDE STORY*

En esta parte de la investigación analizaremos determinados aspectos de la composición musical de *West Side Story*, teniendo la finalidad de encontrar elementos que muestren la configuración del *carácter* de los personajes y las situaciones de la trama: “The score to *West Side Story* can be divided into different soundscapes that tend to be dominated by various combinations of instruments, each contributing to characterization and plot development” (Laird, 2022, pág. 82). Para esto, nuestro análisis se enfocará principalmente en las partes de la composición que realcen el *carácter* identitario de los bandos a los que pertenecen los personajes de la obra, así como aquellas destinadas a complementar, desde la poética musical, la acción dramática, y cómo esta se asocia con el contexto. En tal sentido, el propósito de este capítulo no es realizar un análisis que cubra la totalidad de los detalles en la partitura de la obra, sino enfocarnos en momentos musicales específicos que reflejen, en sus características melódicas, rítmicas y/o armónicas, el conflicto que contextualiza los hechos representados, así como las consecuencias directas que éste tiene en la acción dramática, generando un discurso poético a través de la composición musical al servicio de la dramaturgia:

El propósito poético, tal como quiere realizarse en el drama, condiciona la más alta y más variada expresión del gesto, sí, exige su variedad, fuerza, finura y vivacidad en un grado que ellas pueden mostrar necesariamente tan sólo en el drama y en ninguna otra parte, y en consecuencia han de ser inventadas para este drama con una peculiaridad del todo singular (Wagner, 2013, pág. 512).

Utilizaremos para esta parte del análisis, principalmente, la partitura para voz y piano, puesto que constituye una síntesis de la partitura orquestal. Hemos optado por esto, debido a que contiene, en su mayor parte, los elementos necesarios para realizar el análisis que nos ocupa. Con respecto a la partitura de orquesta, solo la citaremos para referencias precisas y cuando sea absolutamente necesario.

Hemos podido encontrar en el análisis del texto que la acción dramática está conducida por Tony, como protagonista, y María como deuteragonista. Sus acciones se ven profundamente influidas por el conflicto entre Jets y Sharks. Por tal motivo, nuestro análisis musical estará enfocado en estas dos situaciones, de la siguiente manera:

Revisaremos, en primer lugar, el desarrollo temático-musical vinculado a los Jets y a los Sharks como grupos con características identitarias particulares, con el propósito de identificar los elementos poéticos que representan sus conflictos, los cuales no solo involucran su confrontación mutua, sino su propia autopercepción en relación al espacio ocupado y al contexto social en que se desenvuelven, y cómo éste conduce sus acciones.

En segundo lugar, analizaremos el desarrollo temático-musical en la acción dramática, conducida por las acciones del protagonista y deuteragonista, enfocándonos en los tres momentos de esta: *Prótasis*, *epítasis* y *catástrofe*.

#### **4.1. Notas sobre la utilización de música centroamericana en la composición de la obra**

La época en que se escribió *West Side Story* no estuvo marcada por un desarrollo significativo del des-centralismo cultural de Occidente, tendencia ésta última más bien reciente: “En los últimos años, bajo la influencia de las Ciencias Sociales y la sensibilidad democrática, esta elaboración ha sido muy criticada. [...] En concreto, se señala su elitismo, su desdén por lo impulsivo y, finalmente, su materialismo” (Portocarrero, 2004, pág. 291). Esta situación de “soberbia cultural” ha estado involucrada en la escasa atención por parte de Estados Unidos a las diferencias de los distintos pueblos latinoamericanos: “[...] esa misma imprecisión en la que se engloba en un mismo concepto tanta variedad de culturas y nacionalidades, es característico de la estereotipada y distorsionante visión de América Latina “made in USA” (Féres Jr., 2008, pág. ii).

Si bien la carencia de música estrictamente nativa de Puerto Rico en *West Side Story* podría tener que ver con lo anterior, es también muy posible que las razones de este aspecto en la obra estuvieran relacionadas con el contexto musical puertorriqueño de aquel entonces. Esto se sustenta en testimonios sobre visitas de Bernstein a Puerto Rico con el objetivo de encontrar referencias musicales nativas. “Bernstein himself took one of those flights to do some primary research on Puerto Rican music” (Wells, 2011, pág. 101). Entre dichos testimonios figura un encuentro con el notable compositor puertorriqueño Héctor Campos Parsi (1922-1998) quien, según el maestro de orquesta venezolano Felipe Izcaray, era amigo de Bernstein y lo aconsejó de la siguiente manera:

"Si me permites una sugerencia, hay un ritmo, más bien un género que, si bien no es exclusivo de Puerto Rico, es muy antillano y muy latinoamericano. En un festival en Caracas comentábamos varios

compositores la similitud del patrón rítmico que alterna el compás de 6/8 con el de 3/4. En Puerto Rico y Cuba lo llamamos Goajira, en México es el Huapango, en Venezuela lo llaman Galerón y en Argentina el Malambo. [...] Si usas ese patrón, la canción le va a gustar no sólo a los puertorriqueños, sino que le va a encantar a todos los latinos y a los italianos y españoles" [...] "*America*" con sus acentos en goajira/huapango/galerón/malambo [...] se convirtió en uno de los números más exitosos de la moderna versión de *Romeo y Julieta* (Izcaray, 2022).

La visita de Bernstein a Puerto Rico y su "trabajo de campo" también queda documentada en el testimonio de Cherín Sanromá, hijo del notable pianista puertorriqueño Jesús María Sanromá, quien narra la siguiente anécdota:

As an adolescent, I also met Leonard Bernstein when he came to Puerto Rico to learn more about the island's rhythms and music while he was working on his *West Side Story*. [...] Little did I realize that right after we danced the mambo in the living room, he began composing the famous "mambo" on my father's piano [...] Another composer I remember with special affection was the talented Hector Campos-Parsi, who lived near our house (Hernández, 2008, pág. X)

La mención a Campos Parsi al final del texto unifica ambos testimonios en tiempo y espacio. También hay coincidencia en ambos respecto a referencias dadas por parte de los compositores a Bernstein sobre variantes musicales cubanas, o no netamente puertorriqueñas. El texto de Hernández, por su parte, asocia el mambo a los "ritmos y música de la isla". Esto tiene sentido, de hecho, debido a la tendencia en Puerto Rico y otros países centroamericanos, durante la década de 1950, de configurar una identidad musical popular, partiendo, por ejemplo, del paradigma cubano, como lo documenta Rondón (2017) en la siguiente cita:

En la década de los cincuenta, Cuba seguía siendo el centro de la música caribeña; es cierto que Nueva York, a partir de los inteligentes matrimonios jazzísticos, se había apartado un poco de la primera influencia cubana, pero también es cierto que el toque último seguía proviniendo de la isla. Puerto Rico y Venezuela, con las respectivas

particularidades de cada caso, serían un buen ejemplo de ello: el norte único era emular el sonido y el sabor cubanos y la meta definitiva superarlos. Cualquier otra alternativa se descartaba de antemano (pág. 73).

Premisa también documentada por Vega (2020), que además refiere la influencia producida por la interacción entre géneros musicales de origen centro-americano en los mismos escenarios, en especial Nueva York, Puerto Rico y Cuba, lo que, a su vez, produce la aparición de otros nuevos, tales como la salsa:

Richard A. Peterson and Andy Bennett also indicate that some music scenes tend to share many resemblances with others. This is particularly the case when the same music genres are performed within the scenes (Straw 1991, 379), as it was—for the most part—the case in New York, Cuba and Puerto Rico. We should also notice that these three scenes were not only similar but were also in constant communication with each other (pág. 7).

Es entonces, más que probable, que la carencia de música netamente puertorriqueña en *West Side Story* se deba a una influencia directa hacia Bernstein por parte de los músicos puertorriqueños, en un contexto de búsqueda identitario-musical en los países caribeños, algo que recuerda también al *carácter* de los Sharks, divididos en su deseo de pertenencia, como se observa, sobre todo, en el número musical “*America*”, que revisaremos más adelante.

#### **4.2. Desarrollo musical del contexto: “Prologue”**

Entre los muchos estilos musicales que Bernstein utiliza para desarrollar las situaciones y los personajes, el jazz es uno de los predominantes, vinculado estrechamente al desarrollo argumental/musical de los Jets. Al respecto, Laird (2002) dice lo siguiente:

The soundscape here mostly describes the Jets based on various jazz tropes. [...] Various types of jazz were associated with urban America in the 1950s, especially bop and cool, and these tend to be the basis for Bernstein’s sonic approach to the Jets as the “American” gang (Laird, 2022, pág. 110).

En la primera parte del *Prólogo*, dichos elementos jazzísticos otorgan el contexto urbano-grupal requerido para la escenificación, directamente asociado al carácter de pandilla de

los Jets, en base a compases de predominancia rítmica acompañados de chasquidos de dedos, un rasgo este último que se vuelve característico a lo largo de la obra. Al respecto, Oja & Tick (2005) acotan: [...] While also evoking cool jazz (particularly the Modern Jazz Quartet) and, in the finger snaps produced by the Jets themselves, the embodied sound of the urban outsider in the form of “beat” as well as gang culture (pág. 40)

El *Prólogo*, que es la primera escena de la obra, constituye una pieza fundamental para esta parte del análisis, puesto que establece con claridad el contexto dramático en que se desarrollan los hechos, y las implicancias sociales de las que se encuentra teñido dicho contexto, todo esto en base a *leitmotifs* y diversas variaciones. Del mismo modo, traza el perfil de los Jets y los Sharks y grafica detalladamente los detalles de su rivalidad. En el *Prólogo*, Bernstein presenta el desarrollo temático-musical vinculado a cada uno de los bandos, y su confrontación mutua, a través de la introducción en incisos, o células musicales, de los *leitmotiv* correspondientes a Jets como a Sharks. Veamos la entrada de la primera parte del *leitmotiv* de los Jets:



Se puede observar en estos primeros compases, del 1 al 4, el predominio de una estructura rítmica: Cada compás inicia con silencios de negra y de corchea, terminando en una corchea que da lugar a otra en el siguiente. Esta secuencia rítmica podría ser análoga a la imagen de personas caminando por la calle y deteniéndose con cautela. Esto, junto con la tensión a punto de romperse y el código callejero-grupal se reflejan con mayor fuerza en el chasquido de dedos entre los compases 9 y 11: “*West Side Story*’s finger snapping pulse is unlike any other city. Set in the west section of Manhattan Island, home of competing Puerto Rican gangs, the music gives one a mental image of jagged tensión of an inner-city drama” (Knight, 2006, pág. 90). Dicha característica dramática (el chasquido de dedos), vinculada a la tensión y al carácter callejero, refleja además, en conjunción con la secuencia escénica dancística, la territorialidad característica de los Jets:

Accompanied by broad sweeping movements, high leaps and long spacious swings of the extremities, the finger-snapping establishes, as Deborah Jowitt explains of this opening sequence of *West Side Story*, a

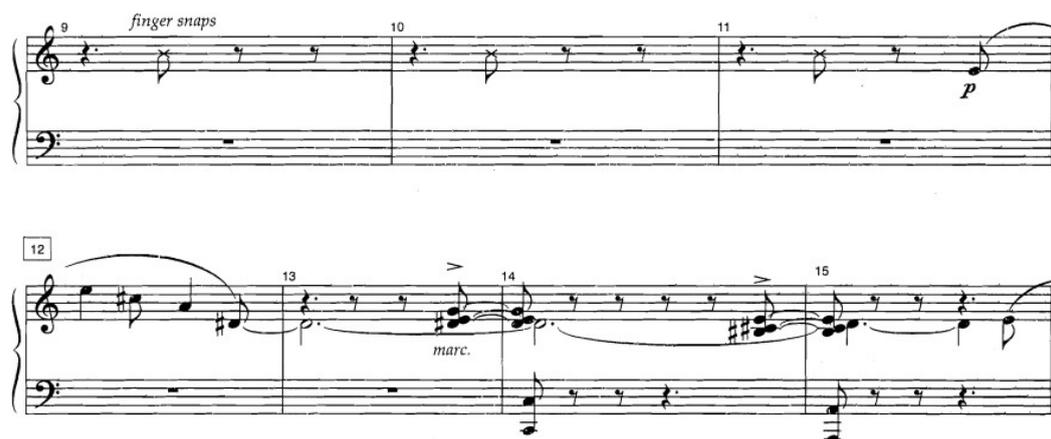
contained yet expanding sense of territoriality. This territorial sense that consequently claims material-physical space is produced by the sonorous clicks and snaps that become an ‘effective glue’ to establish firmly the Jets’ spatial identity through acoustic space (Cheng Chye Tan, 2020, pág. 46)

Hay que recordar que la música, en el teatro musical y aún con un lenguaje propio, está siempre vinculada a lo que ocurre en escena: “I think it is essential here to consider what music can suggest on its own -that is, music without words, accompanying explanation, scenery, movement, or any of the other visual elements” (Engel, 2006, págs. 148-149). Sabemos, por tanto, que este inciso forma parte del *leitmotiv* de los Jets, porque se escucha asociado a ellos en el momento escénico, y luego se repite cada vez que adquieren determinado protagonismo:

Cuando un determinado intervalo se repite a lo largo de la melodía y aparece en lugares estratégicos de la misma reiteradamente, como por ejemplo en comienzos de semifrases, períodos, secciones, coincidiendo con el punto culminante de la melodía o lugares especialmente expresivos, ya sea por el texto al que acompañan (si lo hay) o por razones tímbricas, inflexiones, etc., se convierte en un auténtico *Leitmotiv* melódico, responsable en gran parte de la unidad estructural y expresividad de la melodía (Lorenzo & Lorenzo, 2004, pág. 17)

Además, nos plantea un primer elemento sonoro identitario que, una vez más, relaciona a los Jets con el jazz: “As soon as the Jets snap their fingers along the Manhattan streets, you know you’re in for a hip, jazzy ride” (Uytdewilligen, 2016, pág. 67).

El inciso de salto de corchea al final del compás 1, y que se repite constantemente en el primer sistema, se desarrolla más en la segunda parte del *leitmotiv* de los Jets, que suena en el alzar del compás 12.



Se observa, a partir del compás 11, una estructura melódica que abre con un característico salto de octava. Esta vez, la corchea del final del compás da lugar a una negra en el siguiente. La última parte de este segmento es un tritono descendente de La-Re# en la unión entre los compases 12 y 13. Mientras ocurre este segmento, la primera parte del *leitmotiv*, caracterizada por su predominancia rítmica con corcheas y silencios, continúa. Se puede observar con mejor claridad en el compás 13:



Este desarrollo temático musical presenta a los Jets no solo como un grupo humano con códigos de comunicación determinados, sino además cercanamente asociado a lo que la cultura popular de entonces identificaba con lo urbano afrodescendiente, esto último especialmente reflejado en las variantes musicales utilizadas en la composición: “Various types of jazz were associated with urban America in the 1950s, especially bop and cool, and these tend to be the basis for Bernstein’s sonic approach to the Jets as the “American” gang” (Laird, 2022, pág. 110).

Cabe decir que el jazz constituye un referente del mestizaje implícito en la cultura estadounidense.

Jazz is not a single, homogeneous style of music in all times and places. Its history is relatively brief, but the sum total of innovation and stylistic change across that period has been enormous. As well as following a developmental curve, the music has received all the inflections that

locality, ethnicity and individuality have brought to it (Townsend, 2000, pág. 2).

No hay que olvidar que se trata de un género musical de origen afroamericano y, por tanto, unido al prejuicio y a la idea de marginalidad, ambas barreras culturales arrastradas a lo largo de su historia, más allá incluso de mediados del siglo XX. Gioia (2012) dice lo siguiente con respecto a esto durante los primeros años de difusión del jazz: “Recordemos que esta música no sólo era vista con desconfianza por gran parte de la clase dominante, sino que a veces era menospreciada y ridiculizada incluso dentro de la propia sociedad negra” (pág. 380). O más adelante, durante los años cuarenta y cincuenta, época de división del género en variantes como el “bebop” y, posteriormente, el “cool jazz”. Estas variantes tuvieron un impacto determinado en audiencias de diferente procedencia étnico-social. Dicho impacto, a su vez, estuvo enmarcado en conflictos raciales y sociales: “Pero todos ellos sufrieron también por el hecho de ser afroamericanos y estar comprometidos con un sonido bop más agresivo en una época en la que el cool jazz que tocaban los músicos blancos era el estilo que predominaba en la costa oeste” (Gioia, 2012, pág. 547).

En este sentido, los Jets, siendo blancos de origen europeo, se convierten a través de los códigos musicales de origen afro-americano que los representan, en una referencia hacia lo marginal y callejero, así como en una representación del mestizaje cultural surgido en el estrato más bajo de la sociedad estadounidense: Un estrato constantemente víctima de la estigmatización racial: “African Americans were the embodiment of cool in the city, projecting a practised nonchalance in the face of continuing discrimination and provocation. West Side Story’s versión appropriated that attitude [...]” (Foulkes, 2016, pág. 132).

De este modo, los elementos musicales en el desarrollo temático de los Jets se caracterizan por presentar, por ejemplo, compases compuestos, con predominancia de instrumentos característicos del jazz y el blues, tales como el saxofón y el vibráfono. Al respecto, Laird (2022) señala lo siguiente, con respecto al proceso de orquestación de la obra: “Three of the reed books also include one or more saxophones, which sound extensively in the jazzy soundscape associated with the Jets [...]” (pág. 82).

Regresando al *Prólogo*, en el alzar del compás 16 se desarrolla una tercera parte del *leitmotiv* Jet:

Nuevamente un salto de corchea a negra en octava. Esta vez el Re# no prolonga, si no que vuelve a subir a La, formando nuevamente un tritono, y posteriormente a Do, el cual se prolonga en una ligadura de corchea y negra con puntillo.

La segunda vez que aparece el *leitmotiv* de los Jets, en el compás 20, ya no hace un salto de octava, sino que incorpora un semi-tono para realizar un salto de novena. Esta pequeña variación implica un cambio en el estado de la escena o de los personajes, constituyendo un punto de inflexión:

Son puntos de inflexión en los cuales se apoya la melodía hasta llegar al punto culminante hacia donde convergen todos los elementos expresivos del discurso, enfatizándolo y convirtiéndose así en el lugar de destino de todo el devenir melódico. Estos puntos de inflexión se caracterizan por presentar saltos interválicos de interés, tales como saltos de séptima, octava u otros de mayor ámbito, así como intervalos aumentados y disminuidos, que aportan dinamismo y expresividad al perfil melódico (Lorenzo & Lorenzo, 2004, pág. 19).

El punto culminante de este segmento del *Prólogo* se produce en el compás 22. A partir de aquí, la armonía se hace más compleja, con distintas variaciones del *leitmotiv* Jet armonizando en un gran *desarrollo motivico*.

Slightly faster

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system contains measures 21, 22, 23, and 24. The second system contains measures 25, 26, 27, 28, and 29. The third system contains measures 30, 31, 32, and 33. The tempo is marked 'Slightly faster' above measure 21. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a *p sub.* marking at the end of measure 33.

Es decir, aparecen nuevos elementos musicales vinculados, o derivados, del *leitmotiv* original, formando una red, y construyendo una estructura narrativa:

La orquesta realiza aportes constantes a esta red de motivos, llevándola en varias direcciones, clarificando. La compleja red de motivos asegura unidad de expresión, recordando y resumiendo continuamente el contenido de acuerdo con el contexto, al tiempo que resuelve el problema de la unidad espacio-temporal. Y ha de ser así, «pues lo no presente lo concibe sólo el pensamiento, mientras que lo presente lo concibe sólo el sentimiento» (González B, 2013 (ed), pág. 29)

Esta añadidura de líneas melódicas armonizadas hace también cada vez más visible la supremacía de los Jets: Debido a que cada vez son más numerosos, se sienten más confiados y ello se refleja en una mayor soltura en la rítmica y la melodía, además de un brillo mayor. Esto queda indicado cuando la partitura indica mayor velocidad (Slightly faster, sobre el compás 22): “From 0’07” to 0’43” the Jets are in their element, dominating their neighborhood, moving confidently and snapping their fingers, jazz-like on off-beats” (Laird, 2022, pág. 110).

De este modo, los Jets se reúnen, toman el barrio mientras se llaman unos a otros, entrando a escena en pequeños grupos. La música, por su parte, va de cautelosa a grandilocuente, conforme la confianza de los personajes sobre el espacio aumenta. Y cada pequeña

variación del *leitmotiv* se corresponde con un personaje o grupo de personajes, hasta la culminación en el compás 34, momento en que la orquesta toca las tres partes completas del *leitmotiv* de los Jets:

34

35

36

37

*mf*

(Bernardo enters.)

38

39

40

2

41

*pp*

Finalmente, los Jets se han reunido y toman posesión total de la escena. Esto se interrumpe abruptamente en el compás 41, momento en que Bernardo, el líder los Sharks, entra en escena, acompañado del *leitmotiv* de los Sharks:

(Bernardo enters.)

38

39

40

2

41

*pp*

(Two Jets taunt Bernardo)

42

43

44

45

46

47

*p*

Drums (with 4 pitches)

48

49

50

51

52

*cresc.*

(jets exit.)

53

54

55

56

*p*

Hay elementos en común con el *leitmotiv* de los Jets, puesto que el primer inciso (alzar del compás 42) es nuevamente una corchea que da un salto ascendente en intervalo de cuarta justa a una figura más grande, en este caso una blanca con puntillo, la cual presenta una ligadura que la vincula a dos negras en la misma nota, una de ellas con puntillo. Esta figura en forma de “nota alargada” produce un efecto de tensión y suspenso que será explotado posteriormente en varias ocasiones. Finalmente, la música da otro salto ascendente de cuarta aumentada, formando nuevamente un tritono. Lo que sigue es una secuencia percusiva (ver la acotación “drums” sobre el compás 43), y finalmente la última parte del *leitmotiv* de los Sharks en la línea de bajo del compás 49: Una secuencia de Fa-Fa# y Mi. Ésta última nota, al igual que con el caso anterior, está prolongada en una secuencia ligada de negra-negra con puntillo, luego seis blancas con puntillo y finalmente una negra.

Sabemos que se trata de un motivo musical relacionado a los Sharks porque coincide con la entrada de Bernardo, y además porque se repetirá en adelante a lo largo del Prólogo cada vez que los Sharks cobren protagonismo escénico. Pero también porque va acompañado de un elemento identitario: la utilización de trombones. Si bien la partitura vocal/piano no lo señala, la del ensamble orquestal sí:



A pesar de la entrada en escena de los Sharks, la hegemonía de los Jets en este momento es notoria: El desempeño musical siguiente tiene una gran predominancia del *leitmotiv* Jet; hay entradas puntuales y cortas del *leitmotiv* Shark, que son rápidamente silenciadas por los Jets:

The orchestration in this second section depicts the “American” gang’s confidence as they harass the first Puerto Ricans, the most prominent motives being the “shofar call”<sup>9</sup> in a variety of instruments and material

<sup>9</sup> Simeone (2009) señala las semejanzas entre la primera parte del *leitmotiv* Shark en el *Prólogo* y el “llamado de shofar”, un instrumento tradicional judío utilizado en las sinagogas; quizá un elemento remanente de la idea inicial de Bernstein, Laurents y Robbins de ambientar la obra entre un conflicto entre judíos y católicos en el East Side: “Gottlieb demonstrates the similarity between a traditional shofar call and the three-note ‘shofar’ figure in *West Side Story* [...] In Jewish scripture, the shofar – an instrument

later heard in the “Jet Song,” with an extension in syncopated duplets in violins and high woodwinds against the prevailing 6/8 meter (Laird, 2022, pág. 110)

La música lo narra a la vez, con elementos burlescos como glissandos en instrumentos como los trombones y las cuerdas, una notoria connotación burlesca: “A glissando sounds quite different on different instruments: [...] On the trombone, it has a comic effect and the pitches are indistinct” (Ammer, 2004, pág. 162). Estos glissandos se observan, por ejemplo, en el compás 70:



O en el compás 83:



La situación cambia abruptamente a partir del compás 134, en el que entra con fuerza y completo el *leitmotiv* Shark. Del mismo modo, a partir del 134, los compases pasan de ser compuestos, una característica del jazz y el blues, a simples, tipo este último propio de los ritmos latinos, tales como el mambo y la salsa. La acotación sobre el sistema indica “Bernardo and Sharks enter”.

---

usually made from a ram’s horn – is blown to announce holidays, to accompany processions, and, more tellingly, as a musical proclamation of hostilities, a signal for battle to begin” (pág. 82).

Musical score for piano and drums, measures 131-139. The piano part features arpeggiated chords with slurs and accents, marked *ff*. The drum part features triplet patterns, marked *ff cresc. molto*. Measure 139 includes a *long* note and *sfz* marking.

A partir del compás 153, no obstante, la composición aborda el jazz:

Drum notation for *Ride CYM* and *BD* (Bass Drum). The *Ride CYM* part is labeled *jazz* and the *BD* part is marked *f* and *molto*.

Sin embargo, al mismo tiempo, resuenan elementos motívicos de los Sharks, como la utilización de semicorcheas en arpeggios en los instrumentos de viento, sobre todo los trombones, al estilo del mambo, como este caso del compás 182:

Musical score for two wind instruments, measure 182. The notation shows eighth notes and slurs, characteristic of mambo style.

Cabe decir que este elemento melódico se repetirá nuevamente durante la escena en el Gimnasio, en la parte del Mambo que, coincidentemente, es el momento de hegemonía de los Sharks sobre la pista de baile durante el número musical “*Dance at the Gym*”. En este momento del *Prólogo*, los Sharks ya no están relegados, sino que se encuentran en la misma proporción numérica que los Jets y han decidido enfrentarlos.

El resto de la secuencia son combinaciones melódicas diversas de los *leitmotiv* de ambos grupos: Entran y salen a escena Jets y Sharks persiguiéndose unos a otros, y ello se ve reflejado en la música, con distintos leitmotiv interactuando entre sí, generando un choque armónico que evoca el caos que se da en escena: Los Jets aún resisten, pero poco a poco van perdiendo terreno contra los Sharks. Laird (2022) lo describe de la siguiente manera:

From this point the “Prologue” becomes more energetic as the gangs enter into perpetual confrontation, [...] The new segment builds over a savage walking bass in piano, cellos, and string bass with constant eighths from the trap set starting at 2’13”, later joined by bass clarinet. After a brief hiatus at 2’35”, the bass eighth notes resume in slurred, repeated duplets each rising a half-step, at first sounding in bass clarinet, bass saxophone, bassoon, cellos, and bass, also soon interrupted, but both of these bass lines return during the segment, providing some grounding in the midst of general unpredictability. The jazz derivation and soundscape of the Jets remain clear, but chaos has ensued; that gang is losing its dominance. (págs. 110-111)

En la última etapa del *Prólogo*, los Sharks acorralan a uno de los Jets, A-Rab y, después de perseguirlo, lo tumban al suelo y le hacen un corte en la oreja. Los demás Jets llegan en ese momento y se produce la pelea, que es finalmente detenida por el silbato del oficial de policía Krupkee:

After a grand pause, at 3’14” a major build-up of excitement begins in the low woodwinds and strings as the Sharks catch A-Rab with almost every instrument in octaves on a syncopated rhythm that has been heard many times; Bernardo pierces A-Rab’s ear at 3’25” during a raucous half note with the winds executing violent flutter-tongues and the strings tremolo. A free-for-all then begins with appropriate orchestral accompaniment until the concluding police whistle at 3’41” (Laird, 2022, pág. 111).

De este modo, la estructura contrapuntística instrumental implícita en el *Prólogo* coloca de manera clara y diferenciada a los dos bandos. A su vez, el tempo, la fuerza orquestal y las combinaciones armónicas representa la confrontación constante:

Dado los significados que expresan los timbres sonoros de los diversos instrumentos en términos de las identidades socioculturales, la valoración presente en las “músicas mulatas”, a la heterogeneidad de los timbres, trae consigo implicaciones en torno a las concepciones de la sociabilidad [...] (García-Jordán, y otros, 2000, pág. 17).

### 4.3. Significado del tritono

Hemos señalado con anterioridad la constante presencia de tritonos a lo largo de la obra. En la sección del *Prólogo* observamos un constante uso de los mismos, en una pieza que trata precisamente sobre la tensión y confrontación de bandos, y presente tanto en el desarrollo *motívico* de los Jets como de los Sharks. Prácticamente todo el *Prólogo* (como sucede a menudo en la composición general de *West Side Story*) está lleno de tritonos: “Virtually every phrase of this number has explicit tritones in the melody, or, immediately following the blast on Krupke’s whistle, in chords that include sharpened fourths (bars 262–5)” (Simeone, 2009, pág. 95).

Otro momento significativo, y quizá aquel en el cual son más predominantes, es la pieza musical “*Cool*”, en la Escena Seis del Primer Acto: “This song is one of the clearest instances in the score of the use of tritones in a melody (‘Boy, boy, crazy boy’) and of major–minor combinations (the chords under ‘Get cool, boy!’)” (Simeone, 2009, pág. 102).

En ella, los Jets, reunidos antes de su pelea contra los Sharks, se dan calma entre sí, para no perder el control ante el estrés por el conflicto inminente y, por tanto, ser más susceptibles de ser derrotados.



Este es un fragmento del inicio de la parte cantada, entre los compases 7 y 8. Pero, de hecho, casi toda la composición de “*Cool*” está estructurada en tritonos, desde los primeros compases:

Los tritonos, acompañados de la letra de la canción, en la cual Riff una y otra vez urge a sus compañeros a calmarse, evoca nuevamente, y al igual que en el *Prólogo*, la atmósfera de tensión a punto de quebrarse. Nuevamente, Bernstein apela al carácter dramático-musical para construir la atmósfera sonora, utilizando el “cool-jazz”<sup>10</sup>, considerado una de las variantes más ligeras del género:

[...] un sutil estilo de fraseo ajeno a las barras de compás, una mayor sensibilidad para los intervalos ajenos a la armonía subyacente, como las sextas y las novenas, y en general la elevación del jazz por encima de los vetustos clichés de las tradiciones de Nueva Orleans y Chicago. (Gioia, 2012, pág. 319)

Se pueden observar dos funciones importantes en la utilización de tritonos a lo largo de *West Side Story*: Una función dramática y otra de caracterización. La primera se da en el sentido de potenciar la atmósfera alrededor de las acciones y situaciones de la trama. Por ejemplo, durante el *Prólogo* (como lo hemos visto en el apartado anterior), el duelo entre bandas (“*The Rumble*”), “*Cool*” o durante el “*Final*”. Por su parte, la función de caracterización otorga profundidad a los personajes, generalmente para resaltar la inestabilidad presente en sus mundos internos. Estos dos ámbitos hacen del tritono un elemento unificador característico y perenne en toda la composición:

Bernstein himself often stressed the importance of the interval of the tritone (augmented fourth) in the score, and its use of sharpened fourths in general. A much later manuscript page of motifs used in *West Side Story* (LBC) includes quotations of nine fragments in the composer’s hand. The interval of an augmented fourth in the melody, or a sharpened fourth

<sup>10</sup> Popularizado en la década de 1950 por Miles Davis, el “cool jazz” se acercó al sonido de la música europea clásica, en comparación con las variantes de jazz más antiguas, como el bebop: “Para muchos, el Cool Jazz cambia el enfoque impulsivo y salvaje del Bebop, por un enfoque más reflexivo, intelectualmente influenciado, en muchos casos, por la música de concierto europea, algo que encantó a muchos y alienó a otros tantos” (Opazo, 2020)

present in the melodic line or in the harmony, can be found in every one of these examples. Ultimately, Bernstein came to regard the tritone as a crucial unifying feature of the musical language of *West Side Story*, as did a number of later commentators (Simeone, 2009, pág. 80)

Veamos el siguiente fragmento de “*Jet’s Song*”, la segunda pieza musical de la obra, ubicada en la Primera Escena del Primer Acto, justo después del *Prólogo*:

La canción, compuesta en tonalidad de Sib, emplea el *leitmotiv* que identifica a los Jets en el Prólogo, y le añade letra, de tal manera que la estructura melódica general es semejante a aquel. En la frase de la imagen se pueden observar tres tritonos, a partir del compás 43: Uno descendente en el compás 44, entre Sol y Do#; otro en el compás 46, nuevamente entre Sol y Do#, y un último ascendente entre los compases 46 y 47, que regresa de Do# a Sol. El tritono, como hemos explicado en el Marco teórico, está asociado en el lenguaje musical a lo trágico o lo inestable. Para Bernstein, además, estaba asociado a lo ambiguo:

[...] “The absolute negation of tonality”, as he (Bernstein) called it. Indeed, in Bernstein’s extensive discusión and analysis of *Prelude á l’apres-midi d’un faune* in his Harvard lectures, he singles out the tritone relationships found in the opening of that piece as signaling the ultimate in ambiguity (Wells, 2011, págs. 82-83)

Ambigüedad implícita en la tensión constante que acompaña a estos personajes, la incertidumbre que llevan implícita en su modo de vida y, al mismo tiempo, la inestabilidad de la vida violenta y callejera. Unido a esto, no parece casual, además, que en los tres momentos donde aparece el tritono en el fragmento de “*Jet’s Song*” estén las palabras “alone” (solo) y “disconnected” (desconectado) en la canción, lo que nos remite a la concepción de la pandilla como familia sustituta, el territorio como símbolo de

pertenencia y toda la situación de inestabilidad que ello conlleva, desarrollado en el capítulo del análisis de la dramaturgia de la obra.

#### 4.4. Elementos importantes en el desarrollo musical-dramático de Tony y María

El carácter ambiguo de los tritonos es mostrado como un elemento perenne en la vida de los personajes de *West Side Story*, tanto de un bando como de otro, así como un elemento de tensión/inestabilidad presente en la representación musical de la acción dramática. Elemento que inicia con el protagonista de la obra, Tony, desde su primera intervención cantada en “*Something’s coming*”, durante la Segunda Escena del Primer Acto:

The image shows a musical score for the song "Who knows?" from West Side Story. It is written in treble clef, G major (one sharp), and 3/4 time. The score is divided into three lines of music. The first line contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 is a whole rest. Measure 2 is a whole rest. Measure 3 starts with a repeat sign and contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. Above measure 3 is the word "Safety" and "(Vocal last time)". Below measure 3 is "ad lib.". The second line contains measures 4, 5, 6, and 7. Measure 4 is a whole note G4. Measure 5 is a whole note F#4. Measure 6 is a whole note E4. Measure 7 is a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The third line contains measures 8, 9, 10, and 11. Measure 8 is a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. Measure 9 is a whole note G4. Measure 10 is a whole note F#4. Measure 11 is a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The lyrics "Who knows?" are written below measures 1-3, "bel—" below measures 4-7, and "Who—" below measure 7. The lyrics "Safety" and "(Vocal last time)" are above measure 3. The lyrics "ad lib." and "Could—" are below measure 3. The lyrics "knows?" are below measure 8, and "There's—" are below measure 11. The dynamic marking "(TONY) pp" is above measure 3.

Entre los compases 3 y 4, durante la frase: “Could be!” hay una cuarta justa descendente de Re a La, pero entre los compases 7 y 8, hay un tritono, nuevamente en un intervalo descendente, de Re a Sol#, esta vez durante la frase “Who knows?”, coincidiendo el sentido de incertidumbre de la frase con el tritono implícito en dicho momento musical. Cabe decir aquí que está documentado el alto grado de integración y comunicación que llevaron Bernstein y Sondheim, quien escribiera las letras de las canciones, a lo largo del proceso: “The score emerged from the minds of Bernstein and Sondheim, further shaped by Laurents and Robbins” (Laird, 2022, pág. 80).

Si bien “*Something’s coming*” está compuesta con una melodía mucho menos oscura y tensa que el *Prólogo*, y con un aire más “optimista”, presenta semejanzas con aquel, además del tritono, en la utilización de intervalos de séptima, el tempo rápido y la alternancia de compases simples y compuestos a lo largo de la pieza: Esta relación entre ambos momentos introduce musicalmente a Tony como miembro de los Jets. En palabras de Simeone (2009):

Along with sharpened fourths, the other characteristic of the melody is flattened sevenths, both of which are to be found in the Jet Song, as is the ambiguity of duple and triple time in the outer sections of both songs, and the fast tempo. This makes good dramatic sense: after all, Tony is a member of the same gang (Simeone, 2009, pág. 96).

“*Something’s coming*” no es solo la primera canción de Tony, sino que además funciona a modo de anticipación en la trama: El personaje expresa su expectación acerca de algo que, intuye, va a suceder esa noche durante el baile. Como sabemos, en dicho baile conocerá a María y se enamorará de ella, situación que llevará a ambos, finalmente, al desenlace trágico. La presencia de tritonos en “*Something’s coming*” entonces, no solo funciona como rasgo de incertidumbre, sino también como presagio de fatalidad: Conocer a María será una experiencia de felicidad para el personaje, por eso el aire alegre y frenético de la melodía, pero con un gran peligro implícito. De hecho, la melodía tiene elementos en común con “*María*”, la siguiente canción que Tony canta, justo después de interactuar con ella por primera vez, en la Cuarta Escena del Primer Acto. Algunos de dichos elementos son los intervalos ascendentes y la predominancia de secuencias musicales con las notas Sol#, La y Si. Veamos un ejemplo de esta semejanza, primero en parte de la secuencia inicial de “*Something’s coming*”:

The image shows a musical score for the song "Something's Coming" in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into three lines of music, with measures numbered 8 through 19. The lyrics are: "knows? There's... some-thing due an-y day; I will know right a-way, soon as it shows." The score includes musical markings such as "rhythmically" and "cresc." (crescendo). The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests and a triplet in measure 16.

Y ahora a partir del alzar del compás 9 de “*María*”:

Vemos en la imagen, además, nuevamente la presencia de tritonos, esta vez en el alzar del compás 15: la corchea en Mi que asciende a La, y se repite en el compás 16 de la misma manera.

As for the melody itself, it almost seems like a breathless pre-echo of ‘Maria’. The music for ‘Who knows?/There’s something due any day;/ I will know right away./ Soon as it shows’ at the start of ‘Something’s Coming’ has several points in common with the ‘Maria’ tune, not only in its use of the tritone, but the repeated rising idea, G sharp–A–B (Simeone, 2009, pág. 96).

Por último, tenemos nuevamente una figura musical, más parecida aún a la melodía de “*Maria*”, en el inicio del “*Baile en el Gimnasio*” (Cuarta Escena del Primer Acto), momento en el que se da el primer encuentro entre el protagonista y la deuteragonista, nuevamente a modo de anticipación:

En este caso, la melodía está compuesta en una octava por encima, pero el patrón se repite: Esta vez empieza en Sib y luego desciende a Mi, formando el tritono, para después subir a Fa: “When the start of this song is recalled in the first bar of the Dance at the Gym, its dreamy transformation sounds even closer to the ‘Maria’ melody, which is yet to emerge” (Simeone, 2009, pág. 96). Dicho patrón se vuelve a escuchar en la parte de “*Cha-Cha*” durante la misma escena, en el momento exacto en que Tony y María interactúan por primera vez: “[...] the Cha-Cha, a delicate dance arrangement that gives a more developed foretaste of the asyet-unheard ‘Maria’ tune. This becomes still more apparent

in the ensuing Meeting Scene (where the underscoring includes all the essential components of ‘Maria’)” (Simeone, 2009, pág. 98).

Finalmente, Tony canta “*Maria*” al final de la escena. Hasta ese momento, la melodía ha estado escuchándose de diferentes maneras, pero finalmente, después de conocer a María, Tony la entona con palabras. Este desarrollo musical configura un nuevo *leitmotiv*: La relación de notas presentes en “*Maria*” se convierten en el primer motivo musical de la pareja protagonista. Un patrón que lleva casi siempre un tritono implícito como representación directa de la inestabilidad y tensión omnipresentes en su relación:

The melody is full of sharpened fourths and tritone intervals, but instead of suggesting conflict and violence, as they have up to now, these have become an expression of yearning, an ardent outpouring of a love between members of conflicting groups (Simeone, 2009, pág. 98).

El hecho de que el *leitmotiv* esté directamente asociado al nombre de “*Maria*” conecta directamente con la relación entre actantes en la acción dramática, y que hemos revisado en el capítulo anterior: Tony es el protagonista, siendo su deseo de estar con María la motivación para todas sus acciones. Por eso, el *leitmotiv* de ambos tiene la melodía que él canta sobre ella. Es significativo también que “*Maria*” sea quizá la única pieza de la obra que lleve en sí elementos estilísticos referentes a la procedencia polaca de Tony, más específicamente elementos en común con las mazurkas, género musical típico polaco, compuestas por Chopin, compositor también polaco:

The composer (Bernstein) discusses the Chopin Mazurka op.17, no.4 as a perfect example of not only tonal but rhythmic ambiguity, with the parlando-style opening to the song that includes the same triplet subdivision of the beat found in the Chopin [...] The parallels are astonishing, as the end’s of Chopin mazurka [...] sounds nearly identical to early bars of “*Maria*” (Wells, 2011, pág. 64).

La imagen a continuación muestra los primeros compases de la pieza de Chopin en cuestión, Mazurka op.17, no.4:

13. **Lento ma non troppo. M.M. ♩ = 152.**

*sotto voce*

Y ahora, nuevamente, la frase de “*Maria*” que comparamos con anterioridad:

15

*cresc.* *f*

ri - al... I've just kissed a girl named Ma - ri - a, and

Si bien “*Maria*” está compuesta en 4/4, a diferencia de la composición de Chopin, que está en 3/4, Bernstein utiliza recursos como los tresillos (agrupación de tres figuras rítmicas idénticas en el tiempo equivalente a dos), en el compás 16, y las negras con puntillo que generan un efecto auditivo de “compases compuestos” semejante al de la mazurka. Esta parte de “*Maria*” está, por otro lado, compuesta un tono por debajo del caso de la mazurka, pero la relación de notas es idéntica: Mientras que en ésta última la secuencia es Si-Do-Re, en “*Maria*” es La-Sib-Do. Dicha figura se da en el compás 10, y se repite en el compás 16:

**Moderato con Anima**

9 *mf warmly* *mp dolce*

ri - al... I've just met a girl named Ma - ri - a, and

*mp dolce*

Por otro lado, la constante presencia de tresillos en el bajo podría también tener un rol descriptivo con respecto al carácter latino de María, siendo la música latinoamericana rica en compases compuestos: “A bass line with a tresillo rhythm (perhaps describing Tony’s Hispanic lover) sounds in bassoon, electric guitar, and string bass” (Laird, 2022, pág. 115).

La melodía de “*Maria*”, que denominaremos en adelante como el Primer *leitmotiv* de la pareja, vuelve a aparecer en los primeros compases de “*Tonight*”, la canción que Tony y María cantan durante la “Escena del Balcón” (“*Balcony Scene*”), momento en que ambos se declaran mutuamente, momento que Bernstein utiliza para introducir un nuevo desarrollo motivico: “After two bars Bernstein animates this with a new, gently propulsive syncopated idea that is to become one of the song’s principal motive forces, giving this duet a much livelier sense of youthful rapture than Tony’s preceding solo” (Simeone, 2009, pág. 99). “*Tonight*” constituye un segundo *leitmotiv* para Tony y María, vinculado directamente a sus momentos de felicidad plena. Un indicativo de esto último es la casi total ausencia de tritonos, un ritmo sincopado (fenómeno rítmico consistente en figuras rítmicas simples que dan lugar a otras más alargadas, en forma de salto) que evoca euforia, y una velocidad mayor:

The instrumental underscoring that opens the scene is derived entirely from ‘Maria’, and the descending crotchets from the start of the ‘Maria’ recitative (now in minims) accompany the first singing to be heard in the scene: Maria’s ‘Only you, you’re the only thing I’ll see forever’. But after two bars Bernstein animates this with a new, gently propulsive syncopated idea that is to become one of the song’s principal motive forces, giving this duet a much livelier sense of youthful rapture than Tony’s preceding solo. (Simeone, 2009, pág. 99)

Con respecto a este punto, Smith (2016) propone una razón a la casi total ausencia de tritonos en determinados números musicales centrados temáticamente en el romance entre Tony y María, tales como “*Tonight*” o “*I feel pretty*”. Según él, esto podría deberse a que, en dichos momentos dramáticos, debido del contexto tan opresivo en el que transcurre su relación, ambos personajes se abstraen totalmente, al extremo de crear un mundo propio, idealizado, siendo ejemplo de esto, en melodía y letra, la canción “*Somewhere*”:

The absence of the tritone in “*Somewhere*” could be connected to its context, and the fact that it is the “idyllic dream of a better world [...], rather than being connected to the conflict. This could also be the reason that the interval does not feature in “*I Feel Pretty*”, as despite the tragic ending of the first half, Maria and her friends are unaware of the consequences of the rumble as they pass the time in the shop at the

beginning of the second act; Maria is in her own dream world about Tony, and is not thinking about reality at all (Smith, 2016, págs. 152-153)

“*Somewhere*” es un tema musical que, curiosamente, no canta ninguno de ambos personajes, pero que funciona como tercer *leitmotiv* vinculado a ellos en diversos momentos, apareciendo su melodía por primera vez en el tiempo dramático mucho antes de ser cantado. Primero, durante la “Escena del Balcón” (Primer Acto, Quinta Escena), en los compases previos a “*Tonight*”: “During Tony’s miniature soliloquy on the ‘Tonight’ tune [...], and in the ensuing dialogue, the bass clarinet, bassoon and flute play music from ‘Somewhere’” (Simeone, 2009, pág. 99); luego, vuelve a aparecer al inicio de “*One Hand, One Heart*” (Primer Acto, Séptima Escena), la canción que Tony y María cantan cuando imaginan que se casan a escondidas: “When the song itself begins [...], the introduction starts with eight bars of ‘Somewhere’ music, [...], here it becomes another pre-echo of a song we have yet to hear” (Simeone, 2009, pág. 103). Cabe hacer un paréntesis para decir que “*One Hand/One Heart*” es otro notable ejemplo de lo anteriormente expuesto con respecto a la ausencia de tritonos en los números musicales vinculados a momentos de abstracción por parte del protagonista y la deuteragonista: “The next scene in which Maria and Tony declare their love to each other in a mock wedding is as one might expect fairly devoided of the tritone” (Richard Osmond, 2020, 8min43s). Por último, “*Somewhere*” es el último verso cantado de la obra, por María, sobre el agonizante Tony y, además, la última melodía de la obra, ejecutada mientras los Jets y los Sharks cargan en procesión el cuerpo de aquel, haciendo finalmente las paces:

[...] the third bar of her ‘Somehow, someday!’ is finished, after the shortest of pauses, by the orchestra, which then plays the tenderest pianissimo recollection of the ‘Somewhere’ theme as Maria rests Tony on the ground and brushes his lips with her fingers. [...] The final moments of West Side Story are a powerful, ritualized symbol of warring factions shocked into a moment of unity and some sort of dignity. The Procession music based on ‘I Have a Love’ is heard over tolling bass notes, a final recollection of ‘Somewhere’, and, as Maria follows the cortège proudly off the stage, the musical ends [...] (Simeone, 2009, pág. 111)

Cuando “*Somewhere*” es, por fin, cantada durante la trama, aparece precedida por una secuencia musical de ballet, con alegorías escénicas oníricas, dividida en tres partes, a las que Bernstein denomina respectivamente “*Ballet Sequence*”, “*Transition to Scherzo*” y,

finalmente, “*Scherzo*”<sup>11</sup>, que recoge diversos elementos musicales motivicos de piezas anteriormente vinculadas escénicamente a Tony y María. La melodía es oscura e, instrumentalmente, pesada al principio, llegando a un clímax al final de la primera parte (Compás 44), empezando la segunda con indicación de tiempo de *Adagio*<sup>12</sup>, de rítmica mucho más suave y ligera en los instrumentos, y desarrollándose así hasta el inicio específico de “*Somewhere*”:

The opening of “Under Dialogue” is a development of the short-long rhythmic pattern that plays an important role on the last two syllables of the title name in the song “Maria” and also on the setting of “Somewhere.” [...] The “Scherzo” begins at 1’07” with flute, oboe, two B-flat clarinets, horns on a long note, celesta, and violins (later cellos), and moments of emphasis from the trumpets as members of the cast dance whimsically. At 1’17” material from the “Cha-Cha” enters in staccato notes in woodwinds and pizzicato in the strings, material that reappears a few times in the sequence (Laird, 2022, pág. 125)

Todo esto sucede durante lo que García Barrientos (2017) denomina una “Suspensión temporal”: “Consiste estrictamente en una detención del tiempo ficticio de la fábula, pero sin interrumpir el curso del tiempo real de la escenificación. [...] su contenido deberá corresponder a “otro” nivel, a otra historia, incluso a otra clase de espectáculo” (pág. 77). La convención que establecen en simultáneo la música y el texto muestra a Tony y María huyendo desesperadamente, después del duelo y la muerte de Riff y Bernardo, y llegando, finalmente, a un mundo imaginario en el que pueden vivir en paz, y en el que toda la realidad, desde la paleta de colores que caracteriza a la ciudad, a los Jets y a los Sharks, cambia radicalmente. En este mundo de fantasía, en el cual las acciones escénicas se centran completamente en la danza, ambos bandos están presentes también, pero conviven en armonía:

The dream ballet “Somewhere” indicated that a different place is even more important than another time. This other place will be the opposite of the oppressive streets and concrete, tomblike setting of the rumble under the highway. Apartment and city walls fly away and the lovers find them-

---

<sup>11</sup> “Escarceo”, o “jugueteo”, en italiano.

<sup>12</sup> “Adagio” es un término en italiano que indica duración sostenida en la rítmica de la ejecución musical, aproximadamente entre sesenta y setenta y dos negras por minuto (Pérez Porto & Gardey, 2016)

selves in “a world of space and air and sun.” Members of the gangs come onstage, now wearing “soft pastel versions of what they have worn before.” (Foulkes, 2016, pág. 82)

En medio de este “mundo ideal”, empieza “*Somewhere*”, con compases iniciales que señalan influencia de Beethoven, específicamente del Segundo Movimiento del Quinto Concierto para Piano de dicho compositor: “[...] musical allusions that may have their roots in Beethoven (the slow movement of the ‘Emperor’ Concerto in the contours of the melody at the start of ‘Somewhere’)” (Simeone, 2009, pág. 83). La letra de la canción expresa el anhelo por hallar un lugar “pacífico, tranquilo y de aire fresco, donde encontrar un modo de vivir y de perdonar”:

123 (A GIRL) *mp*  
 There's a place for us, some - where a place for us.  
 124 125 126  
 127 128 129 130  
 Peace and qui - et and o - pen air wait for us some - where...  
 139 *poco più mosso*  
*mf* some - day! Some - where. We'll find a new way of  
 140 141 *f*  
 142 143 *p* 144  
 liv - ing. We'll find a way of for - giv - ing.

El hecho de que quien canta sea “una niña”, sin nombre como personaje, otorga al número musical una doble connotación: La primera, directamente relacionada con el plano dramático (tiempo y espacio), implica que dicho momento aleja dramáticamente a los personajes involucrados de la situación opresora de los sucesos, en sincronía con la premisa de la necesidad de ambos de huir:

Sung “By a Girl”, this marks the moment at which the show is at its most distant from the grim realities of life, and closest, perhaps, to the tradition of ‘dream’ ballets that are found in a work like *Carousel*<sup>13</sup>, [...]. But by

<sup>13</sup> Musical de 1945, cuyos autores son Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II.

giving the song to a nameless voice, the idealized dream-world is removed from the characters in the drama (Simeone, 2009, pág. 109).

Pero, por otro lado, al no dar un nombre específico al personaje que canta, la referencia se hace mucho más amplia: Ya no el protagonista o la deuteragonista únicamente, ni específicamente ninguno de los personajes de la obra, deseando un lugar donde, por fin, “echar raíces”, sino que es la necesidad desesperada de todo el universo dramático/diegético (tanto Jets, como Sharks y todos los personajes vinculados a la historia), la cual se ha ido manifestando en las distintas escenas y en el subtexto de la obra, y que ahora se materializa en una nueva presencia (la niña) que verbaliza dicha necesidad y la canta sin dirigirse a nadie en particular en escena. De este modo, la “suspensión temporal” actúa como agente distanciador, provocando la “desconexión” del espectador con respecto a la ilusión del espectáculo y llevándolo a la reflexión:

[...] el desarrollo temporal del drama se detiene literalmente, no se ve interrumpido por “otro” discurso dramático o espectacular, y, como la pausa, devuelve al espectador a su propio mundo, lo distancia del mundo ficticio, quiebra la ilusión y favorece la reflexión (García Barrientos, 2017, pág. 78).

El hecho de que la procesión final de los Jets y Sharks llevando el cuerpo de Tony juntos, y haciendo finalmente las paces, esté acompañada también de la melodía de “*Somewhere*” está directamente asociado a dicha premisa de la melodía como representante del deseo de un “lugar donde poder vivir en paz”:

And the fight becomes more material and clear when it is about belonging somewhere, taking up and possessing a particular space. West Side Story reveals this more fractured tale, in which prejudice mangles opportunity, pierces communities, and dooms love [...] (Foulkes, 2016, pág. 19)

De este modo, “*Somewhere*” no es solo el tercer *leitmotiv* vinculado a Tony y María en la acción dramática, sino también un elemento musical asociado a la humanidad de los personajes, ya no solo como jóvenes violentos producto de una sociedad dura y discriminatoria, sino como personas comunes con la sencilla necesidad de un espacio donde vivir. Por tanto, es la pieza musical que conecta ambas líneas de acción presentes en la obra: la de Tony y María, y la de los Jets y Sharks.

#### 4.5. Planteamiento identitario de los Jets y Sharks en “*Dance at the Gym*”

La Cuarta Escena del Primer Acto contiene el número musical del Baile en el Gimnasio (“*Dance at the Gym*”), una secuencia que representa el segundo momento de tensión conflictiva en el plano dramático entre Jets y Sharks, con un importante desarrollo temático musical en el perfil de ambos bandos, en especial los Sharks.

This is an extended sequence of dances, two of them Latin American in origin, and its importance lies not only in the considerable spectacle provided, but also in sharpening the focus of the rivalry between Jets and Sharks – through competitive, if not downright combative, dancing – as a means of advancing the plot through music and dance (Simeone, 2009, pág. 97).

“*Dance at the Gym*” es un número totalmente instrumental. Hay algunos diálogos hablados, pero no canciones, de tal manera que la carga dramática recae absolutamente en la composición orquestal.

##### 4.5.1. “*Blues*”

La primera parte se caracteriza, al igual que en el *Prólogo*, por la supremacía de los Jets, con un desarrollo musical en estilo blues:

[...] the first dance is a brassy Blues, the main tune of which (bars 8–12, and so on) is derived from a part of the Jet Song that is sometimes cut: ‘Oh, when the Jets fall in at the cornball dance,/ We’ll be the sweetest dressin’ gang in pants’ [...] interrupted by the opening chords of the Prologue” (Simeone, 2009, pág. 97)

Esta inicia con una melodía derivada de “*Jet’s Song*”, específicamente en la secuencia a partir del compás 8:

En “*Jet’s Song*” dicha parte sí es cantada, y la letra alude precisamente al baile de aquella noche:

Esta primera secuencia musical del “*Baile en el Gimnasio*”, compuesta en 12/8, se caracteriza por la presencia constante de negras con puntillo, y de corcheas que dan lugar a negras, evocando la utilización de “corcheas con swing”, características también del blues:

Las corcheas normales dividen un tiempo en dos partes. [...] Los tresillos dividen un tiempo en tres partes equivalentes. El paso final para crear corcheas con swing es eliminar la corchea de en medio y dejar un silencio. Cuando hace esto, aparecen las corcheas con swing. [...] También se puede escribir como un tresillo de negra y corchea (Starr, 2009, pág. 33).

En medio de la amalgama musical estilo afro, Bernstein hace la acotación “Rocky” (“en estilo rock”) con respecto al tempo, en el momento de entrada de la trompeta:

(sempre string.) 7 Rocky ♩ = 108 87

II Bb Cl. To Eb Clarinet

III Bb Cl. To Baritone Saxophone

I Al. Sax. To Flute

IV Bs. Sax.

V Bsn.

F Hns. 1 2

Bl. Tpte. 1 2 3

*molto*

*ff*

*f*

*open*

*open valve*

Colocar esta acotación en una composición de blues protagonizada por personajes jóvenes es significativo: Durante la década de 1950, el rock&roll se perfilaba como representativo de la juventud: “Si el primer rock ‘n’ roll representó la rebelión juvenil y adolescente, su nieto, el rock, supuso la revolución de los jóvenes occidentales a partir de la década de los sesenta” (Vogel, 2018, pág. 20).

Bernstein optó, sin embargo, por el blues, pero con la energía rítmica del rock: “Bernstein’s reference to rock ‘n’ roll in 1957 is interesting, and the tempo approximates the rock style. The swinging nature of the 12/8 meter, however, is closer to the blues” (Laird, 2022, pág. 114). El rock era el estilo emergente de moda (sobre todo en los jóvenes), mientras que el jazz se asociaba más a la generación anterior, y su popularidad había bajado considerablemente:

El gusto del público se estaba ahora desplazando hacia cantantes populares como Frank Sinatra, y no tardaría en abrazar el nacimiento del rock and roll. Quizás no hubiese un factor principal que acabara con la big band, pero el impacto de esta acumulación de factores fue enorme. En diciembre de 1946 se disolvieron ocho importantes orquestas de swing<sup>14</sup>, como las de Goodman, James, Dorsey y Tea-garden. Hacia finales de la década, sólo

<sup>14</sup> O “swing jazz”, estilo originado a finales de los años 20 y popularizado durante la década de 1930 (Swing Maniacs, 2010)

unas pocas formaciones supervivientes seguían trabajando con cierta regularidad. Y muchas de ellas eran bandas “fantasma”, conjuntos cuasi moribundos que lucían los nombres de sus antiguos líderes, en el mejor de los casos con algún que otro resto de la gloriosa orquesta de antaño (Gioia, 2012, pág. 368).

La ausencia de rock en *West Side Story* caracteriza a los Jets en relación a su entorno social y familiar: Son jóvenes, pero han tenido que hacerse adultos rápido, debido a la violencia con la que constantemente conviven, desde sus propios hogares disfuncionales, situación puesta en evidencia de manera irónica en el número musical “*Gee, officer Krupkee*”, del Segundo Acto. No obstante, dicha adultez forzada es impulsiva y salvaje:

As James Gilbert has pointed out, the parent-adolescent confrontation during this time period was symbolized by their radically different styles of music and dance. In *West Side Story*, the kids dance to the same music as do the adult audience members- though (in the mambo contest) a wilder versión of it (Wells, 2011, pág. 207).

No solo eso, sino que, nuevamente y como sucedió durante el *Prólogo* con el jazz, Bernstein identifica a los Jets con el carácter callejero, sujeto a discriminación, de la cultura afroamericana.

A partir del compás 16, la línea del bajo recupera los acordes de inicio del *Prólogo* correspondientes a la Primera parte del *leitmotiv* Jet y desarrolla el juego armónico durante el resto de la pieza a partir de dicha secuencia: “The instrumentations and timbres emerge straight from the big band, playing into the Jets’ soundscape” (Laird, 2022, pág. 114). Nuevamente figuras rítmicas seguidas de silencios, formando tritonos (Mi-Lab):



El sigilo y la tensión, características de la vida de los Jets que vimos en el primer número musical de la obra está presente también en este. A pesar de ser un momento de diversión

para el grupo, no hay tranquilidad ni sensación de paz, debido al inminente encuentro con los Sharks y la perspectiva del desafío planeado por los Jets.

#### 4.5.2. “Mambo” y “Cha-cha”

Si el jazz y el blues se vinculan dramáticamente a la supremacía de los Jets, el “Mambo” constituye el “momento estelar” de los Sharks. La composición es agresiva y, al igual que la pieza anterior, comienza de manera enérgica y resonante, con una acelerada secuencia percusiva de galopas<sup>15</sup> y síncopas, a ritmo de bongós, timbales y campanas:

Mambo solo ad lib.  
Drums  
Bongos  
f  
58 59 60 61  
62 63 64 65  
(Add Congas, etc.)

La acotación sobre el primer compás “Mambo solo ad libitum” (“mambo” a voluntad) refiere agilidad en el ritmo, algo muy propio del carácter eufórico del mambo: Situación, a su vez, relacionada a la estrecha vinculación del género con la danza, característica fuertemente desarrollada durante sus primeros años por compositores como Tito Puente o Pérez-Prado:

Puente's sensitivity to the needs of dancers, perhaps a result of his own background as a ballroom and tap dancer [...], appears to be one of the reasons for the symbiotic relationship that came to exist between mambo music and dance, each feeding off of and growing in relation to the other. For instance, the quick tempo and impressive solos performed by instrumentalists like Puente demanded that dancers improvise more complicated steps (Hutchinson, 2004, pág. 118)

Este elemento constituyó una característica dramática sumamente apropiada y utilizada por Bernstein para reflejar de manera física la confrontación implícita en la estructura musical: “The initial entrance of Latin percussion instruments is a visceral, sonic counterpoint to the young people’s energy” (Laird, 2022, pág. 114)

<sup>15</sup> Figura rítmica consistente en la unión de una corchea con dos semicorcheas seguidas.

La entrada de los instrumentos de viento en el compás 66 en forma de corcheas acentuadas, y el grito de “Mambo, go!”, por parte tanto de Jets como de Sharks, es un grito de batalla: Launched by a fusillade of Latin percussion (bongos, timbales, cowbells and traps), this is a violently confrontational and competitive dance which leaves the Jets marginalized (Simeone, 2009, pág. 98).

Del mismo modo, entre los instrumentos de viento, destaca el trombón, asociado a estilos como el mambo, el merengue y la salsa: “Although the trombone has in many ways diminished in jazz since the end of the swing era and has had little presence in rock bands, it remains an important part of the sound of the popular music of Latin America, commonly labeled “salsa” (Guion, 2010, pág. 188).

Entre los instrumentos utilizados en el desarrollo temático de los Sharks se incluyen percusivos tales como el güiro y las claves, oriundos de México y Cuba respectivamente:

Bernstein drew upon a variety of sounds in Latino cultures. He employed percussive instruments such as the claves and güiro, essential to Latin American music, and the rhythms and style of the mambo and rumba, popularized by musicians such as Machito and Tito Puente in the 1940s and 1950s (Foulkes, 2016, pág. 74)

Los Sharks están en su elemento. Los Jets no, pero igual intentan dar batalla, aunque poco a poco, pierden terreno ante los primeros. Para el compás 103, los Sharks han ganado toda la ventaja. Esta vez, son ellos los únicos que vuelven a gritar:

La violencia implícita en la relación entre bandos está presente en los cambios constantes de tonalidad y las disonancias: “The mambo music itself is characterized by the constant shifting of tonality, exemplified by the conflict between the keys of C and A and the resulting dissonances produced through the harmonic clashes between C natural and C Sharp” (Duerden & Rowell, 2016, pág. 145). Si bien ambos, Jets y Sharks, están en un momento de esparcimiento (finalmente, el Gimnasio es un territorio neutral, como se acota en “*Jet’s Song*”), el enfrentamiento no se rompe jamás. Los tritonos como referentes de tensión se mantienen presentes. Veamos de nuevo el sistema que inicia con el compás 100. La línea en clave de sol corresponde a la parte de corno, trompetas y trombones. Se puede observar tritonos implícitos en los acordes en el compás 100 y 101: Do-Fa#, Sib-Mi; y en el 102: Sol-Do#, Fa-Si, Sol-Do#. En el bajo (sistema inferior), hay también un tritono descendente entre los compases 101 y 102, de Fa# a Do.

Se observan también en la línea de bajo desde el compás 84 hasta el 87. Se repite el intervalo de Fa-Si, de manera ascendente y descendente.

La composición armónica plasma, de este modo, la precariedad de la relación entre Sharks y Jets, la tensión a punto de quebrarse y el conflicto inminente: [...] More often, a key in

shift denotes a shift in modo, an increase in dramatic tensión and in tonality embodies a sense of the precarious balance of power between the gangs, thus suggesting the equally unstable and ambiguous position of adolescence (Duerden & Rowell, 2016, pág. 145)

En medio de este conflicto, se produce el primer encuentro entre Tony y María. Hemos visto en el apartado anterior que este momento lleva implícito el Primer *leitmotiv* de ambos:

As Tony enters towards the end of the Mambo, Bernstein introduces some rugged fragments of what is to become the ‘Maria’ motif (at first in trombones), and energy levels subside as the music leads directly into the ChaCha, a delicate dance arrangement that gives a more developed foretaste of the asyet-unheard ‘Maria’ tune (Simeone, 2009, pág. 98).

La transición de “*Mambo*” a este nuevo momento dramático constituye un cambio radical de la confrontación violenta anterior a la calma más absoluta. El Primer *leitmotiv* de Tony y María ingresa en forma de chachachá, un, para entonces, nuevo género musical cubano de melodía suave, derivado del danzón, el cual es, a su vez, predecesor del mambo<sup>16</sup>:

El chachachá es otro baile de salón cubano que constituye un antecedente importante en la conformación del casino. [...] Considerado por la musicóloga Miriam Lay Bravo como «el último eslabón del complejo genérico del danzón», fue consecuencia de un proceso creativo que partió específicamente del llamado danzón de nuevo ritmo. [...] El chachachá surgió como resultado de la necesidad de crear algo diferente partiendo del propio danzón (Balbuena Gutiérrez, 2010, pág. 21)

El cambio se ve también profundamente reflejado en la orquestación:

Bernstein’s new orchestral approach could hardly be more contrasting, moving from the brass-heavy “Mambo” to three flutes, B-flat clarinet, bassoon, two trumpets with straight mutes, finger cymbals, harmonics in electric guitar and first cello, and pizzicato in violins, second and third cellos, and bass to open the “Cha-Cha” (Laird, 2022, pág. 114)

---

<sup>16</sup> En palabras de Moreno F (1977): “En un proceso de continua creación, surge el danzón del compositor Orestes López, titulado “Mambo” (que en lengua conga quiere decir “hablar”) que da una nueva fisonomía interpretativa a la línea danzonera” (pág. 235)

El chachachá es un baile popular, compuesto generalmente en 4/4, con un ritmo muy marcado por instrumentos como maracas, cencerro, güiro y timbales (Fiesta del tambor , 2016). No obstante, Bernstein estilizó la melodía al extremo de parecerse mucho más a un baile clásico europeo: “Although not by nature a refined dance, the cha-cha here is stylized to such an extent that it has become almost a minuet” (Wells, 2011, pág. 126). Después de todo, María es hispana, pero Tony de ascendencia europea. El desarrollo estilístico, de este modo, relata la escena mientras representa el origen de ambos: “A restrained cha- cha, which becomes “almost a minuet,” characterizes the first meeting of Tony and Maria, a blending of cultures representative of the hope of their love and the contemporary meeting the classic, as Bernstein wanted” (Foulkes, 2016, pág. 79). El momento termina de manera abrupta cuando Bernardo interviene, separando a Tony y María.

Si bien “*Cha-Cha*” representa un momento de abstracción absoluta en el que Tony y María se conocen, al tener implícito el patrón musical del Primer *leitmotiv* de ambos, incluye también el tritono, pero esto es fácil de explicar: El número presenta musicalmente el inicio del romance entre ambos, el cual, como ya dijimos anteriormente, está cargado de inestabilidad y tensión desde el primer momento.

#### **4.6. Desarrollo musical del *carácter* de los Sharks a partir del personaje de Anita**

Hemos leído en la cita de Izcaray (2002), acerca de la representatividad que implica la composición en ritmo alternado de 6/8 y 3/4 para la música latinoamericana, y de cómo Bernstein pudo verse influido por las sugerencias de Campos Parsi al respecto. Al final, optó específicamente por el huapango mexicano, quizá debido a su enérgico ritmo bailable, pero además también a su carga dramática, que implica el enfrentamiento verbal entre dos solistas:

The huapango is a Mexican dance based on a mixture of 2/4, 3/4, and 6/8 and often includes two males singing in competition with distinctive use of falsetto. [...] A possible influence on Bernstein was the orchestral Huapango by José Pablo Moncayo, composed in 1941, which includes the kind of hemiola that one finds in “America.” (Laird, 2022, pág. 117).

Pero además, la pieza musical inicia con la acotación de “*In tempo de Seis*”. El seis es un género musical puertorriqueño:

The opening carries the designation “Tempo di ‘Seis’,” and the music bears resemblance to the Puerto Rican genre, which describes a vocal piece in duple meter with accompaniment by various guitars of multiple stanzas with eight-syllable lines, although Sondheim included some lines of nine syllables and Bernstein complicated the prevailing duple meter with triplets (Laird, 2022, pág. 117).

El seis se caracteriza también, tradicionalmente, por representar una confrontación, pero esta vez en la danza:

Traditionally, women and men form separate lines, and they face each other; and the dance finishes with a waltz section. The name of the specific song was often named after the town where it was created, such as “El seis de Ponce”, “El seis de El Dorado”, and so on (Galván, 2009, pág. 117).

Los primeros compases de “*América*”, hasta el 20, son cantados por una de las mujeres puertorriqueñas de la obra, Rosalía, añorando el país de origen, al que recuerda como “Lovely island of tropical breezes, with pineapples growing and coffee blossoms blowing”. El suave acompañamiento musical incluye claves y güiro. Anita le responde en el compás 21 con la misma melodía y tempo, pero con una ácida crítica, y un tono sarcástico: “Puerto Rico, ugly island of tropic diseases. Always the hurricanes blowing and population growing” (Acto 1, Escena 5). El cambio en la intención se refleja también en la orquestación, que se hace más oscura y pesada: “When Anita counters with her sarcastic answer, the orchestration turns darker, especially with trumpets 1 and 2 entering on the sextuplet figure along with Spanish guitar, celesta, and later bassoon and bass clarinet” (Laird, 2022, pág. 117). A partir del compás 46, con la acotación “Tempo di huapango”, la melodía cambia bruscamente de compases simples (4/4) a una alternancia constante de compases compuestos (6/8 y 3/4):

For the first four measures, Bernstein sets up what becomes the typical accompaniment, with patterns that lay down the constant 6/8 and 3/4 alternation with bass notes in bassoon, cellos, and bass, and off-beats in horns, guitar, and violins (Laird, 2022, pág. 118).

La incorporación de instrumentos percutivos tales como maracas, güiro, cencerro, bongó, etc., acentúa el estilo festivo de la melodía: “As the number progresses, the large percussion presence that Bernstein wanted becomes clear, with gradual entrances in

various places by maracas played independently of the timpani, triangle, tambourine, güiro, cowbells, bongos, xylophone, glockenspiel, and castanets” (Laird, 2022, pág. 118). Desde este momento y a lo largo de toda la pieza, Anita y las mujeres Sharks abruman a Rosalía con ácidas críticas a Puerto Rico y expresan su entusiasmo por estar en “América”, a pesar de que, como ellas mismas cantan en el compás 100: “Puerto Rico’s in America”. La orquestación se estructura de tal manera que Rosalía se convierte en un personaje cómico y débil, frente al peso musical de las demás mujeres Sharks, encabezadas por Anita:

In the debate between Rosalia and Anita, the orchestra favors the latter, laughing at Rosalia following Anita’s zingers. After Anita tells her friends that Rosalia should board a boat to return to San Juan [...], upper woodwinds play a two-note, accented figure in thirds followed a beat later by horns and muted trumpet 1 and 2, a subdued gesture when compared with the later, uproarious laughter in staccato eighth notes in two flutes, B-flat clarinet, bassoon, all of the brass, trap set, and piano [...] (Laird, 2022, pág. 118)

“America” es una pieza musical distinta de la mayoría de números musicales de la obra, ya que carece de elementos asociados a la inestabilidad y a la tensión, tales como el tritono, tan presente en la composición general de la obra: “This is entirely the musical property the Puerto Rican women and therefore there’s virtually no reference to the tritone” (Richard Osmond, 2020, 6min59s). El estilo festivo y alegre de la melodía de “America”, unido al hecho de que es un momento dramático de interacción exclusiva entre personajes puertorriqueños, refleja un aspecto de la vida de los Sharks que los diferencia de los Jets: Mientras que éstos últimos han encontrado en las actividades delictivas y la pandilla un sentido de pertenencia y una familia sustituta, los Sharks migran con la perspectiva de mejores oportunidades de vida, encontrándose con una población discriminatoria y hostil. Esta situación produce un profundo desencanto en ellos, empezando por Bernardo, su líder: “Robbins, though, focused most on Bernardo. Injustice, anger, and defiance fueled the character. “Has been promised a dream + given shit,” Robbins neatly summed up” (Foulkes, 2016, pág. 70); de hecho, como hemos visto en el capítulo de análisis del texto dramático, la formación de los Sharks como pandilla constituye, según todos los indicios, una reacción defensiva violenta ante la agresión inicial de los Jets:

A hardened portrayal of Puerto Ricans and racism remained in the production, perhaps most prominently in the role of Bernardo. Robbins's notes on the character emphasize the injustice borne by Bernardo as driving his desire for revenge, but they also flesh out his unbending bitterness and pride. Bernardo is defined by and acts out within a world of racism (Foulkes, 2016, pág. 77).

En el caso de otros personajes como Anita, el nuevo espacio ocupado aún constituye una posibilidad de prosperidad, incluso cuando ello implique sometimiento: “Anita, in contrast, accepts “position society has placed her in—it’s better than where she was she thinks—+ feels she’s part of America” (Foulkes, 2016, pág. 70). Sin embargo, la idealización de Manhattan como “la tierra prometida”, no llega a satisfacer su deseo de pertenencia, algo sumamente visible tras la muerte de Bernardo, en el número musical “A Boy Like That/I Have a Love”, que representa la discusión entre Anita y Maria, cuando la primera encuentra a la segunda al lado de Tony:

The image shows a musical score for the song "A Boy Like That/I Have a Love". It consists of two staves of music in G minor, 4/4 time. The first staff begins with the instruction "(ANITA) (bitterly) mf" and contains measures 3, 4, and 5. The lyrics under the first staff are: "A boy like that who'd kill your broth - er, for - get that boy and". The second staff contains measures 6, 7, and 8. The lyrics under the second staff are: "find an - oth - er! One of your own kind, — stick to your own kind! —". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

En medio del dolor por la pérdida de Bernardo a manos de Tony, un “americano”, Anita se aferra a su propio origen puertorriqueño, repudiado anteriormente: No es solo la pena producida por la muerte de su pareja, sino también la sensación de haber sido defraudada por el lugar que idealizó. “A Boy Like That” inicia con elementos musicales extraídos de “The Rumble”, refiriendo dicho momento como un eco directo de las consecuencias de aquel:

“A Boy Like That/I Have a Love” carries a large dramatic load, and orchestration supplies the movement between the two soundscapes: the evocation of violence somewhat like “The Rumble” that accompanies Anita, and a return to the world that Maria has delighted in with Tony (Laird, 2022, pág. 127).

El desencanto se consolida durante el Segundo Acto, en la Cuarta Escena. Aquí, la melodía de “*America*” vuelve a aparecer, esta vez en forma de ironía durante el número musical “*Taunting Scene*”. En dicha escena, los Jets, llenos de deseos de venganza por la muerte de Riff, intentan violar a Anita cuando ella va a dar a Tony el mensaje de María. Esta tentativa es frenada en último momento por el Doc. En dicha escena, el acompañamiento musical inicial es una parte de “*Mambo*”, el número musical de “*Dance at the Gym*”, pero en forma de música diegética:

[...] la que proviene de fuentes naturales que el espectador puede reconocer [...]: la que surge de radios, equipos de música, instrumentos tocados ante la cámara, etc. La oyen o escuchan los personajes del filme (o la obra) y su sentido es realista (Xalabarder, 2006, pág. 33)

Esto debido a que la partitura orquestal lleva la indicación de que dicha parte de mambo debe provenir de una grabación, es decir no tocada por la orquesta: “The Mambo section of this scene is pre-recorded and must seem to be coming from the Juke Box” (Bernstein, Laurents, & Sondheim, 1958, pág. 232). En el libreto, del mismo modo, está la acotación: “Someone turns on the jukebox; a mambo comes on softly” (Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, pág. 216). Puesto que en la escena solo están los Jets y Anita, queda implícito que es uno de los primeros quien activa la rocola, o jukebox, y la música empieza a sonar. La razón por la que los Jets eligen esta pieza musical para cometer su acto de violencia señala la trascendencia del acto: No están atacando solamente a Anita, sino que pretenden descargar el odio que sienten hacia el carácter hispano de ella y, por consiguiente, de los Sharks:

That they choose the music that stood for gang rivalry, instead of the more violent and presumably more apt music of the rumble, suggests that perhaps the attack on Anita is an attack on race, on Hispanicism, instead of simply another continuing conflict in the drama (Wells, 2011, pág. 160)

Al mismo tiempo, la tentativa de violación constituye, bajo esta alegoría en el desarrollo musical de la escena, la manera brutal de los Jets de imponer finalmente su territorialidad sobre los Sharks: [...] la violación es el acto alegórico por excelencia de la definición schmittiana de la soberanía - control legislador sobre un territorio y sobre el cuerpo del otro como anexo a ese territorio (Segato, 2013, pág. 20).

El recurso de utilizar música diegética en este contexto dramático se asocia a lo que, en palabras de García Barrientos (2017), se denomina “distanciamiento comunicativo”:

Se produce, y por tanto se mide, en la relación entre el personaje y el público, afectando de forma decisiva la participación de este en el espectáculo y por ende en el universo dramático. [...] El espectador se identificará más fácilmente con el personaje humanizado que con el idealizado o degradado (pág. 157)

En otras palabras, en dicho momento escénico, los autores rompen la convención poético-musical que se ha llevado hasta entonces, y colocan al espectador en un lenguaje interpretativo más próximo al realismo durante algunos segundos (ya que a partir del compás 86, el compositor indica detener la grabación y continuar con la orquesta), con el objetivo de generar una identificación mayor de aquel con el personaje que sufre la situación. Lo que sigue, ya con la orquesta tocando, es una deformación acelerada del inicio de “America” (“Puerto Rico...”) a partir del compás 34, en el preciso momento del ataque: “The music for Anita’s taunting [...] is derived from the ‘Puerto Rico’ introduction to ‘America’, and this highly charged rhythmic variant stretches back as far as the two tunes of ‘America’ itself” (Simeone, 2009, pág. 73).

De esta manera, la música refleja cómo el espacio se vuelve monstruosamente hostil: América (Manhattan) no es, ni nunca fue, el lugar soñado que ella pensaba. “Music that had been used earlier for caustic jokes about Puerto Rico has now become a cruel perversion of the same material, to express the horrifying reality of life for a Puerto Rican woman as a despised immigrant” (Simeone, 2009, pág. 111). Anita, finalmente, decide rechazar terminantemente el lugar monstruoso que acaba de descubrir y llevarse con ella a María, mintiéndole a Tony, y desencadenando el desenlace fatal.

#### **4.7. “Tonight (Ensemble)”**

Quizá el número más operático del musical, en palabras de Simeone (2009): “At the time of the first performance this was noted as a number with clear operatic roots, drawing, as Richard Coe observed in the Washington Post, on ‘the patterns of grand opera’ to produce ‘an astonishingly intricate quintet’” (Simeone, 2009, pág. 104). El *Quinteto*, también denominado “Tonight (Ensemble)” recuerda el final de acto de las óperas de Mozart: “The Quintet” (“Tonight”) may be modeled on the Mozart ensemble finale, and certainly this is an easy comparison [...]” (Wells, 2011, pág. 63). Su función dramática es notable,

debido a que configura musicalmente la expectativa con respecto al inminente duelo entre los Jets y los Sharks (*“The Rumble”*). Constituye la confluencia musical-dramática de la línea argumental de Tony y María, que anhelan su encuentro de aquella noche; Anita, que se prepara para un encuentro sexual con Bernardo, su pareja y futuro, para ella, ganador del duelo; y, finalmente, la inminente conclusión violenta de la confrontación entre los bandos. No hay que olvidar que Tony, para entonces, se ha comprometido con María a detener el duelo. La magnitud de la responsabilidad asumida por el protagonista y la dificultad de la tarea se expresan en la música, que es enérgica y con un ritmo altamente marcado:

The enormity of his task is made manifest by the energy of the two gangs as they sing the “Tonight Quintet”, using a word (“tonight”) that has so far been used only in the first versión of the song, where it is plainted and filled with ardor. Now, suddenly, is combative and dangerous (Viertel, 2016, pág. 165)

De esta manera se hace evidente en la composición, la emoción por parte de ambos bandos ante la perspectiva de poder reafirmar, por fin, su hegemonía sobre el otro:

Jets and Sharks express hatred and derision about their rivals – but not directly to them – in a melody that seems to spit with aggression, beginning with a descending fourth, until they unite in their thrill at the prospect of the fight that is to come (Simeone, 2009, pág. 104).

El número musical inicia con la acotación “Fast and rhythmic”, señalando en la indicación de compás la estructura de tiempos alternados de 4/4 y 2/4, implicando polirritmia. Además, el acompañamiento instrumental presenta un esquema armónico atonal en simultáneo entre líneas melódicas en Do Mayor y Mi Mayor expresando, además, la incertidumbre con respecto a que se avecina: “En general, la inexistencia de una tónica genera en el espectador una sensación de inseguridad y desorientación. No se dejan claros los puntos de partida y de llegada [...]” (Lasuén, 2019, pág. 234). Este punto de vista en paralelo se refleja en el carácter politonal de la composición musical:

Polyphonically, the music that introduces the ensemble – before even one word is sung – is in two keys, C major and E major, which clash with each other, analogous to the conflict of emotions experienced by the sparring gangs on stage. These contrasting tonal relationships convey harmonic

dissonance, which are affectively experienced by the listener as psychic tension (Jaffee N, 2013, pág. 105)

Veámoslo a continuación:

The image shows a musical score for a piece titled "Fast and Rhythmic" with a tempo of quarter note = 132. The score is in 4/4 time and consists of four systems of music. The first system (measures 1-5) features a piano introduction with a forte (*f marc.*) dynamic. The second system (measures 6-9) includes a vocal line with the lyrics "The jets are gon-na have their day... to - night..." and a piano accompaniment with a mezzo-piano (*mp marc.*) dynamic. The third system (measures 10-14) features a vocal line with the lyrics "The Sharks are gon-na have their way... to - night..." and a piano accompaniment with a mezzo-piano (*mp marc.*) dynamic. The fourth system (measures 15-18) continues the piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and a key signature of one sharp (F#).

Como se puede ver, si bien la armadura señala tonalidad de Do Mayor en toda la estructura desde el principio, la línea del bajo tiene alteraciones en las notas de Sol# y Fa#, ambas propias de la tonalidad de Mi Mayor.

This clashes with the simultaneous G natural played by other instruments. Further, two times signatures (governing the number of beats per measure) are indicated, with four beats per measure alternating with two beats per measure, drawing attention to the composer's use of rhythmic multi-dimensionality (Jaffee N, 2013, pág. 105)

Esta condición de tiempo y tonalidad distinta en cada una de las líneas melódicas asociadas a los diferentes bandos es análoga a las motivaciones de cada uno pararealizar

el enfrenamiento. La dinámica acentuada y en *staccato*<sup>17</sup> de las negras y corcheas a lo largo de toda la parte vocal a instrumental asociada a los Jets y Sharks pone en evidencia la predominancia rítmica, ya presente antes en la composición musical durante el *Prólogo* y “*Dance at the Gym*”, asociada a la naturaleza conflictiva de la relación entre ambos bandos: “Rhythmic variety is added by treating the gang music in augmentation [...]” (Simeone, 2009, pág. 106).

La siguiente es la parte cantada de Anita, que se prepara un encuentro amoroso esa misma noche con Bernardo, su pareja. Presenta la misma melodía que los Jets y Sharks, con la diferencia de que sus frases se articulan en secuencias rítmicas de negras y corcheas agrupadas en tresillos, de la siguiente manera:

53 (ANITA) ni - ta's gon - na get her kicks to - night. We'll

57 have our pri - vate lit - tle mix to - night. He'll

El efecto prolongado de las frases que genera la secuencia alternada de negras y corcheas se asocia al carácter erótico de las frases: “The alteration in her rhythm but not in her polytonality (which is in both C major and E major) sets off her sultry, sexy agenda” (Jaffee N, 2013, pág. 105).

A pesar del contraste, es evidente la analogía musical que Bernstein hace entre el conflicto de Jets y Sharks, y la naturaleza de la relación entre Bernardo y Anita, mucho más competitiva y egocéntrica, y menos idealizada que la de Tony y María. Ya en escenas anteriores se ha visto el juego de rivalidad machista entre ambos:

ANITA

You have your big, important War Council. The Council or me?

BERNARDO

<sup>17</sup> La palabra italiana *staccato*, que en español significa “despegado” o “separado”, implica en música una dinámica de efecto rítmico particularmente acentuado, como “tocar una escala en el piano con un solo dedo, saltando de nota a nota” (Harrison, 1984, pág. 90)

First one, then the other.

ANITA

[*Breaking away from him*]

I am an American girl now, I don't wait.

BERNARDO

[*To CHINO*]

Back home, women know their place.

ANITA

Back home, little boys don't have war councils.

(Laurents, Bernstein, & Sondheim, 1957, pág. 166)

De este modo, la intervención de ella en el *Quinteto* hace análogo su esperado encuentro con una lucha física entre ambos, su propio “rumble”: “Her motivation appears to be erotic but her refrain is composed in the same two tonalities used by the male gang members, who threaten to “cut [each other] down to size” (Jaffee N, 2013, pág. 105).

Finalmente, está el segundo *leitmotiv* de María y Tony (“*Tonight*”), cantado antes en la “Escena del Balcón”. En esta ocasión, Tony lo canta primero, a partir del compás 67, y luego María contesta a partir del compás 117. El carácter musicalmente suave y directamente vinculado a la relación romántica entre ambos contrasta con las intervenciones anteriores. No obstante, a diferencia de la “*Escena del Balcón*”, esta vez Bernstein incorpora elementos rítmicos percutivos sincopados, que envuelve también a ambos en la atmósfera ansiosa y enérgica de la pieza musical: “[...] the pulsating rhythm played in several instruments (including a fresh entrance by electric guitar) is different, built from syncopations and off-beats while maintaining the sense of motion from the ‘Balcony Scene’” (Laird, 2022, pág. 121). La pieza termina con un potente Do, cantando todos al unísono, expresando el clímax dramático de la expectativa: “A raging, tumultuous C major conclusion thus cements the triumph of both love and hatred at the end [...]” (Simeone, 2009, pág. 106).

La emoción acrecentada y acelerada, característica del quinteto, en la que ningún personaje se encuentra sometido a miedo, preocupación ni pena, contrasta notoriamente

con “*The Rumble*”, el número musical que concluye fatalmente la pugna entre bandos. En “*Tonight (Ensemble)*” ningún personaje tiene la menor idea o temor con respecto al alcance que van a tener los sucesos esa noche, y en ello radica gran parte de su significado dramático: “The audience, of course, knows what no one in the town [...] – that before the night is out something terrible and irreversible is bound to happen. And in that suspensión, we are made to wait” (Viertel, 2016, pág. 164).

#### **4.8. Características musicales y significado dramático de “*The Rumble*”**

En muchos sentidos, “*The Rumble*” (“El Duelo”) es la continuación del *Prólogo*. Al igual que este, es una secuencia totalmente instrumental en la que el rol escénico recae en la danza: “Jerome Robbins, had already been the choreographer for two ballet scores by Bernstein—*Fancy Free* (1944) and *Facsimile* (1947)—and for “*The Rumble*” they were again enacting a story through pantomime, dance, and music” (Laird, 2022, pág. 122). Nuevamente están presentes diversos elementos del jazz, además del formato sinfónico, producto de la formación clásica de Bernstein: “*The Rumble* has jazz and symphonic influences [...] Initially, conflict is again created with a clashing major and minor chords but as melody takes over the tritone comes to the fourth” (Richard Osmond, 2020, 8min33s). Dichos elementos sinfónicos se observan en el tratamiento contrapuntístico de los *leitmotives*, en un estilo que recuerda las obras de Igor Stravinsky, una de las principales influencias de Bernstein a lo largo de su carrera:

Bernstein had played Stravinsky’s *Concerto for Two Solo Pianos* whilst still at the Curtis Institute in December 1941, and during his early days at Harvard he had encountered *Le Sacre du printemps*, having played a four-hand arrangement of the piece at a music club that Bernstein himself had organized at Harvard. [...] A further influence of the Russian’s compositions can be seen clearly in Bernstein’s first symphony, the *Jeremiah*, specifically in rhythmic figures that appear in the second movement (Smith, 2016, pág. 18).

La manera en que Bernstein comprendía el trabajo armónico de Stravinsky, en el cual se otorgaba una gran importancia a la estructuración motívica: “Stravinsky’s asymmetrical structures are mainly based on the juggling of motives [sic] rather than what you ordinary think of as Melody. [...] All these cells are conjoined, embedded, permuted, expanded and relentlessly repeated, always in different patterns” (Bernstein, 1976, como se citó en

Smith, 2016, pág. 18). Dicha estructura motivica, como hemos visto en los casos anteriores, es una de las características principales de la composición de *West Side Story*. En “*The Rumble*” destaca la constante presencia del *leitmotiv*, asociado en el *Prólogo* a los Sharks, desarrollado y diversificado en distintas formas: “Making extensive use of the ‘shofar call’ tritones and numerous derivatives of it, often heard as little fragmentary shards, the climax comes with the most numbing restatement of the ‘shofar’ idea, as Bernardo kills Riff” (Simeone, 2009, pág. 106). Se puede observar, por ejemplo, en los compases 19, 20 y 21; y luego en los compases 24, 25 y 26: “There are numerous “shofar calls” and deconstructions of other materials from the “Prologue” (Laird, 2022, pág. 122).

The image displays a musical score for a piano accompaniment, spanning measures 17 to 26. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 17-19) features a melodic line in the treble clef with a 'mf' dynamic and a piano accompaniment in the bass clef with a 'dim.' dynamic. The second system (measures 20-23) continues the melodic line with a 'mf' dynamic and the piano accompaniment. The third system (measures 24-26) shows the melodic line reaching a 'f' dynamic and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El motivo musical predominante en “*The Rumble*” está asociado a los Sharks porque la situación escénica es la respuesta de éstos al desafío de los Jets. Dicha respuesta está cargada de ira, no solo por el constante acoso de los aquellos, sino porque, además, para Bernardo se trata de un asunto personal: Tony ha cometido la falta imperdonable de acercarse a María quien es, como hermana menor, para la visión machista de Bernardo,

parte de “su territorio”: “Bernardo spits, “I can just about guess what pretty boy does for the two of you.” Tony stops. “And I was worried for Maria!” Bernardo continues” (Foulkes, 2016, pág. 106). Bernardo es también quien da el primer golpe fatal, al matar a Riff.

Aún bajo la supremacía de los Sharks, hay elementos musicales motivicos asociados a los Jets, tales como las secuencias rítmicas de negras/corcheas seguidas de silencios, propias de la primera parte del *leitmotiv* de los Jets en el *Prólogo*, y presentes también en el *Mambo* de “*Dance at the Gym*”: “The dramatic chords illustrating [...] stairs, all containing a tritone here again is the dominant force” (Richard Osmond, 2020, 8min48s). Pueden observarse en la siguiente imagen, a partir del alzar del compás 40, implícitos en los acordes de la línea del bajo, tales como Do-Fa#; La-Mib (compases 41 y 42):

The image displays a musical score for piano, spanning measures 38 to 47. The score is written in B-flat major and 4/4 time. It features a bass line with tritone intervals (Do-Fa# and La-Mib) and dynamic markings such as 'piu cresc.', 'ff', 'sfz', and 'pp'. Annotations include '(RIFF) (As jets advance) Keep out of this!' and '(Bernardo tosses knife)'. The score is divided into three systems: measures 38-39, 40-43, and 44-47.

Debido al carácter dramático y la alta velocidad de las acciones, la composición musical no tiene partes tan largas como en el *Prólogo*, sino que los segmentos musicales se entrecruzan e interrumpen constantemente: “The Rumble” is notable for its lack of musical continuity because the action proceeds rapidly” (Laird, 2022, pág. 122). Una vez más, y como sucedía en el *Prólogo*, los tritonos están presentes, y pueden verse entre el compás 20 y 21, y luego entre el 25 y 26, con el mismo intervalo de Mib-La, reforzando más la atmósfera de inestabilidad implícita en la escena.

La carga violenta y vertiginosa se ve también reflejada en las corcheas como figura rítmica predominante, y la utilización de ligaduras como analogía de tensión, un recurso ya visto también en el *Prólogo*. El gran peso de la orquesta contrasta con la agilidad de la melodía, reflejando el carácter arrollador y profundamente violento del momento dramático, con especial énfasis en las secuencias de las muertes de Riff y Bernardo:

[...] As the knife fight begins, the “shofar call” sounds on accented pizzicato statements in the strings, moving irregularly into other sections, gradually changing to constant eighth notes careening forward with ever-changing but increasing density of orchestration to when Bernardo kills Riff [...] Similarly unstable material in woodwinds and strings, also derived from the “Prologue” [...], leads to the point where Tony kills Bernardo [...] (emphasized by metal mallets on a chime). (Laird, 2022, págs. 122-123).

Hay más similitudes con la obra de Stravinsky en la composición de “*The Rumble*”, especialmente con la “*Consagración de la Primavera*”:

In a similar vein, the end of the last bars of the “Rumble” are eerily similar to the last bars from the *Rite of Spring*. Since both the prologue and the rumble are among the most “ritualistic,” and certainly purely violent, tableaux of the respective works, the references here to *Rite of Spring* are particularly relevant (Wells, 2011, pág. 85).

Ambos números musicales evocan una situación violenta enraizada en motivaciones primitivas: Mientras que en la pieza de Stravinsky el ballet representa el sacrificio humano a antiguas deidades paganas, en “*The Rumble*” se muestra la lucha a muerte de dos grupos por el derecho sobre el territorio. Este momento, al igual que el rito pagano, tiene connotaciones trascendentales para la cosmovisión de los personajes involucrados: Para los Jets, la lucha por la familia sustituta y por el espacio como símbolo directo de su identidad; para los Sharks, el derecho a ocupar un lugar como iguales en la sociedad, en medio de discriminación, y las consecuentes posibilidades de prosperar.

## 5. CONCLUSIONES

Después de realizar el análisis de los puntos abordados por nuestra investigación en los ámbitos del texto dramático y de la composición musical de la obra, pasamos a redactar las conclusiones.

Del análisis sobre el texto dramático, o libreto, concluimos que:

- *West Side Story* constituye una adaptación musical de la obra de Shakespeare *Romeo y Julieta*, cuyas características particulares radican en aspectos implícitos en la comunión dramaturgia/composición musical, producto a su vez de la traslación espacio-temporal del argumento en asociación con el nuevo *carácter* social de los personajes.
- La revisión del plano diegético de la obra permite determinar que los miembros de ambas pandillas en pugna, tanto los Jets como los Sharks, tienen su origen en la migración.
- El texto dramático plantea que tanto los Jets como los Sharks entran en conflicto debido a que ven en el otro una potencial amenaza a su identidad social, vinculada al grupo humano y al espacio ocupado:
  - Los Jets, hijos de familias disfuncionales, han encontrado en la pandilla una familia sustituta, cuya relación con el espacio ocupado (la calle) representa para ellos una validación de lo conseguido en su lucha por sobrevivir. Este aspecto se observa en la canción “*Gee, Officer Krupkee*”.
  - Los Sharks, víctimas de la agresión y discriminación de los Jets y la policía, deciden defenderse con violencia, motivados por la necesidad de un espacio donde vivir, y por la vulneración de su derecho a ocupar un lugar en Nueva York como estadounidenses. Esta necesidad se observa en la canción “*America*”. El conflicto identitario de los Sharks, a partir del personaje de Anita en el tema “*America*”, constituye una representación del deseo, no satisfecho, de pertenencia de los migrantes puertorriqueños, sucedido a raíz de su “doble nacionalidad”. Esto permite observar que algunos de ellos (Anita) se asumieron más fácilmente como norteamericanos, dejando atrás las prácticas sociales de su país de origen; no siendo el caso de otros (Rosalía), que continuaron añorando las prácticas sociales de su país de origen.

- Tony, miembro inactivo de los Jets, es el protagonista de la obra, debido a que el desarrollo de la acción dramática está estrechamente vinculada a sus acciones como personaje. María, hermana del líder de los Sharks, es la deuteragonista y, al mismo tiempo, principal motivación para el accionar de Tony.

Del análisis sobre la composición musical de la obra concluimos lo siguiente:

- La composición musical toma como base los estilos musicales de la canción norteamericana, folklores latinoamericanos y europeos asociados a cada uno de los bandos, y música propia de la tradición académica europea, que permite el uso del *leitmotiv* wagneriano, la influencia rítmica de Stravinsky y las prolongadas líneas melódicas de Mahler.
- La interacción estilística presente, de manera constante, en la composición permite la representación de los aspectos identitarios implícitos en la confrontación entre ambos bandos. Para lograr este fin Bernstein empleó distintas técnicas contrapuntísticas. Esto se puede observar, por ejemplo, en la canción “Cool”, para la cual compuso un *fugatto*, utilizando lenguaje atonal.
- Los estilos musicales de origen latinoamericano utilizados en *West Side Story* para representar a los Sharks, puertorriqueños, incluyen géneros predominantemente cubanos, debido a la significación cultural-musical de Cuba como paradigma e influencia para países como Puerto Rico y Venezuela durante la década de 1950. Así mismo, encontramos el uso de música mexicana en “America”, huapango, que constituye un desarrollo musical para exponer cómo Manhattan, vista inicialmente como sinónimo de prosperidad, se convierte ante sus ojos en un lugar de violencia y abuso, y cómo el desencanto por esto contribuye a la perpetuación del círculo de violencia.

Finalmente, de la interacción entre música y dramaturgia en la obra, podemos concluir lo siguiente:

- La dramaturgia de *West Side Story* necesita de la composición musical porque ésta última otorga profundidad a los eventos relatados, enriqueciendo, a su vez, la manera en que se muestra el plano diegético.
- La composición musical de *West Side Story* conduce la acción dramática, generando vínculos y, así mismo, diferencias entre las dos sub-tramas presentes en la obra: Por un lado, las estructuras musicales contrapuntísticas representan el

diálogo conflictivo entre los Jets y los Sharks que inician en “*Prologue*” y desembocan en “*The Rumble*”. Por otro lado, la composición musical relata la historia de Tony y María, a través de la concatenación y descomposición en diferentes incisos de tres temas musicales, los cuales son “*Maria*”, “*Tonight*” y “*Somewhere*”. Ésta última pieza constituye el vínculo entre ambas sub-tramas, ya que es la puesta en poesía y música de la necesidad urgente de todos los personajes de la obra de encontrar un espacio en el cual poder vivir sin ser amenazados ni estigmatizados.

- La narrativa musical del conflicto entre los Jets y los Sharks recurre frecuentemente en la composición al uso de tritonos, como representación musical de la violenta tensión entre los Jets y los Sharks. Así mismo, los tritonos están asociados a la inestabilidad plasmada en el *carácter* de los personajes, implícita en la pareja Tony/María. La eventual ausencia de los mismos en el desarrollo motivico de ambos está asociada a momentos dramáticos de abstracción emocional con respecto a la realidad, debido al carácter opresivo del contexto en que se desarrolla su relación.
- La dramaturgia de *West Side Story* necesita de la música para relatar el conflicto identitario-social presente en la trama, ya que representa directamente, a través de los estilos musicales utilizados, el *carácter* identitario de cada bando. Por un lado, los Jets están asociados al jazz y al blues, músicas, a su vez, vinculadas a la sociedad afrodescendiente de los Estados Unidos y, por tanto, relacionadas a la marginalidad y discriminación. Los Jets se identifican con estas músicas, compartiendo, como correlato, dichas situaciones de marginalidad y discriminación con los afrodescendientes. Por otro lado, el mambo, el huapango, el seis y el cha-chá, son géneros característicos de la cultura musical latinoamericana y están asociados, en la obra, a la identidad de los Sharks.
- La composición musical relata el plano diegético de la obra y, por tanto, otorga profundidad y pone en evidencia el conflicto social entre ambos bandos, que intentan subsistir en la sociedad neoyorquina de finales de los años 50, frente a la cual ambos grupos comparten una situación en común: la de ser migrantes. La dramaturgia y la música visibilizan que los Jets, al ser hijos de inmigrantes europeos, fueron asimilados, mas no necesariamente aceptados, por la sociedad neoyorquina, no siendo el caso de los Sharks, de origen puertorriqueño.

- Finalmente, concluimos que los autores Leonard Bernstein, Arthur Laurents y Stephen Sondheim, a través de la comunión entre dramaturgia y música en la obra de teatro musical *West Side Story*, plantean un discurso poético acerca de la trascendencia del espacio ocupado para la construcción identitaria del individuo, y cómo la amenaza por verse privado de éste es causa directa, e indirecta, de actos de violencia, tales como conflictos callejeros entre bandos, violaciones y homicidios.



## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Internet Movie Database. (n.d.). *Amor sin barreras (West Side Story) 1961*. Retrieved from IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0055614/plotsummary>
- Adler, T. P. (2019). *Arthur Laurents. De: Adler, Thomas P., Taylor, Thomas J., Berman, Milton, Salem Press Biographical Encyclopedia, 2019*. s/c: Salem Press Biographical Encyclopedia. Retrieved from <http://eds.b.ebscohost.com.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/eds/detail/detail?vid=1&sid=34b59ef4-d619-482e-973e-23a3cfe9a254%40pdc-v-sessmgr03&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZSZzY29wZT1zaXRl#AN=108690312&db=ers>
- Adorno, T. (2011). *Escritos musicales V*. Madrid: Akal.
- Ammer, C. (2004). *Dictionary of Music*. New York: Facts on File, Inc. .
- Anderson, M. (2004). The white reception of jazz in America. *African American Review*, 1(38), 135-145.
- Aristóteles. (s.f./2004). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial .
- Auer, K. (2017, Mayo 17). *West Side Story: The tritone and the 7th*. Retrieved from From score to stage: <https://www.fromscoretostage.com/post/2017/05/17/west-side-story-the-tritone-and-the-7th>
- Baber, K. (2019, October-December). Leonard Bernstein and the language of jazz. *Fontes Artis Musicae*, 66(4), 375-377. Retrieved from <https://muse.jhu.edu/article/743958>
- Balbuena Gutiérrez, B. (2010). *Salsa y casino de la cultura popular tradicional cubana*. Buenos Aires: Balletin Dance Ediciones.
- Barber, R. (2016). *50 temas fundamentales de Shakespeare*. Barcelona: Art Blume.
- Barrios, R. (2020). *West Side Story: The Jets, the Sharks, and the making of a classic*. New York: Running Press.
- Bartolomé, I. (2018). La educación musical a través del ritmo. In A. Cuadrado, *Google Adwords y sus aplicaciones publicitarias* (pp. 125-149). Madrid: Editorial Cep.

- Bauch, M. (2003). *The American Musical*. Tectum Verlag Marburg.
- Bernstein, L., Laurents, A., & Sondheim, S. (1958). *West Side Story: Piano/vocal*. New York: Music Theatre International.
- Britto, D., Ordóñez, J., & Díaz, I. (2006). Justicia restaurativa, una forma de transformación e integración social . In F. Cante, & L. Ortiz, *Umbrales de reconciliación, perspectivas de acción política no violenta* (pp. 99-139). Bogotá: Universidad del Rosario Editorial.
- Brizuela, M. (2000). *Los procesos semióticos del teatro*. Kassel: Universidad de Oviedo Kassel - Edition Reichenberg.
- Calderazzo, D. (2005). *Stephen Sondheim's Gesamtkunstwerk: The Concept Musical As Wagnerian Total Theatre*. Florida: University of Florida. Retrieved from <https://stars.library.ucf.edu/etd/437>
- Candelaria, Á. (2011). *Teoría de la música: Niveles 1 - 3*. s/c: CreateSpace Independent Publishing Platform. Retrieved from <https://es.scribd.com/read/272959647/Teoria-de-la-Musica-Niveles-1-3>
- Castellanos, A. (2013, Diciembre). La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura. *Telón de fondo: revista de teoría y crítica teatral*(18), 111-135. Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/329538902>
- Chahin, P. (2017, Mayo 2). *Romeo y Julieta y los mitos del amor*. Retrieved from Acento: <https://acento.com.do/opinion/romeo-julieta-los-mitos-del-amor-8453786.html>
- Cheng Chye Tan, M. (2020). Affective Frequencies in Musical and Intercultural Theatres . In F. Walsh, *Theatres of Contagion* (pp. 41-56). London: Methuen/Drama.
- Čiurlionienė, B. (2019). Prohibition versus apotheosis of a tritone: Rhetorical aspects. *Musicology and Cultural Science*, 20(2), 60-61.
- Cruz, J. (2016). La herencia de Aristóteles: Las poéticas del texto . In F. Domenech, *Manual de dramaturgia* (pp. 15-73). España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, SA.

- Dash, I. (2010). *Shakespeare and the American Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Díaz, P. (2010). *Albert Camus, teatro y sociedad*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Dibelius, U. (1998). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- Dubatti, J. (2009, Setiembre). Otro concepto de dramaturgia. *Agenda cultural de la Universidad de Antioquía*, ISBN 0124-0854.
- Duerden, R., & Rowell, B. (2016). Hierarchical Reversals: The Interplay of Dance and Music in West Side Story. In S. Dodds, & S. Cook, *Bodies of Sound: Studies across popular music and dance* (pp. 135-149). New York: Routledge: Taylor & Francis Group.
- Emmet, R. (2003). *Broadway, the golden years: Jerome Robbins and the Great Choreographer-Directors 1940-to the present*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Encabo, E. (2021). *Bits, cámaras, música... ¡Acción!* Elpoblet editions.
- Engel, L. (2006). *Words with music, creating the Broadway musical libretto*. New York: Applause Theatre & Cinema Books.
- Espinoza, O. (2017). Romeo y Julieta, significante de amor pasional en la vida cotidiana. *Revista de la Sociedad Colombiana de Psicoanálisis*, 42(1), 93-109.
- Féres Jr., J. (2008). *La historia del concepto "Latin America" en los Estados Unidos de América*. España: UC: Universidad de Cantabria.
- Fiesta del tambor . (2016). *Géneros musicales: Chachachá*. Retrieved from Fiesta del tambor: Guillermo Barreto in Memoriam: <https://www.fiestadeltamborpopular.com/musica/generos-musicales/cha-cha-cha#:~:text=El%20cha%2Dcha%2Dch%C3%A1%20resulta,caderas%20de%20los%20bailes%20caribe%C3%B1os>.
- Foulkes, J. (2016). *A place for us: West Side Story and New York*. Chicago and London: The University of Chicago Press. Retrieved from <https://es.scribd.com/read/450134820/A-Place-for-Us-West-Side-Story-and-New-York>

- Fry Jacobson, M. (2006). *Roots to: White ethnic revival in post-civil rights America*. United States of America: Harvard University Press.
- Galván, J. A. (2009). *Culture and Customs of Puerto Rico*. Westport: Greenwood Press.
- García Barrientos, J. (1988). Tiempos del teatro y tiempo en el teatro. *Mélanges de la casa de Velásquez*, 53 - 65.
- García Barrientos, J. (2004). *Análisis de la dramaturgia: Nueve obras y un método*. España: Editorial Fundamentos.
- García Barrientos, J. (2004). *Teatro y ficción: Ensayos de teoría*. Madrid: Fundamentos.
- García Barrientos, J. (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro - Ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis.
- García-Jordán, P., Gussinyer, J., Izard, M., Laviña, J., Piqueras, R., Tous, M., & Zubiri, M. (2000). *Estrategias de poder en América Latina*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Gil, J., & Serrano, M. (2003). *Música, volumen práctico*. Sevilla: Editorial Mad.
- Gioia, T. (2012). *Historia del jazz*. Madrid: Turner Publicaciones, S.L. .
- González B, M. (2013 (ed)). Prólogo. In R. Wagner, *Ópera y drama* (pp. 6-33). Madrid: Akal.
- Grow, D. (1960, Julio). Leonard Bernstein: Musician of Many Talents. *The Musical Times*, 101(1409), 427-429. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/951009>
- Guion, D. (2010). *A history of the trombone*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc. .
- Harrison, S. (1984). *Cómo apreciar la música*. Madrid: Edaf.
- Hernández, A. (2008). *Jesús María Sanromá*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Herrera, B. E. (2012, May). Compiling "West Side Story's" Parahistories, 1949-2009. *Theatre Journal*, 64(2), 231-247. Retrieved from <http://www.jstor.com/stable/41679580>
- Hutchinson, S. (2004). Mambo on 2: The birth of a new form of dance in New York City. *Centro Journal*, 16(2), 108-137.

- Izcaray, F. (2022, Marzo 04). *A PROPÓSITO DE "WEST SIDE STORY": DE COMO LEONARD BERNSTEIN CONCIBIÓ "I WANT TO LIVE IN AMERICA"...* [Estado de Facebook]. Retrieved from <https://www.facebook.com/fizcaray/posts/10160117209305742>
- Jaffee N, J. (2013). *Melodies of the Mind: Connections between psychoanalysis and music*. New York: Routledge: Taylor & Francis Group.
- Kenrick, J. (1996-2003). *Musicals on stage: A capsule history*. Retrieved from Musicals101.com: [www.musicals101.com/stagecap.htm](http://www.musicals101.com/stagecap.htm)
- Kenrick, J. (2008). *Musical Theater: A history*. New York: The Continuum International Publishing Group Ltd.
- Knight, D. B. (2006). *Landscapes in music: Space, place and time in the world's great music*. Maryland: Roman & Littlefield Publishers, Inc. .
- Laird, P. (2022). *West Side Story, Gypsy, and the Art of Broadway Orchestration*. New York: Routledge.
- Lasuén, S. (2019). El sistema armónico en las bandas sonoras del cine español de los noventa: José Nieto, Alberto Iglesias, Roque Baños. In J. Lluís i Falcó, & J. López Gonzáles, *Música y medios audiovisuales: Aproximaciones interdisciplinares* (pp. 223-241). España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Laurents, A., Bernstein, L., & Sondheim, S. (1957). *West Side Story: A Musical*. New York: s/e.
- Lehmann, H.-T. (2013 ). *Teatro posdramático*. México: Paso de gato. Original de 1999.
- Lopez, R. (2020). *La música cuenta: Retórica, narrativa, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: Esmuc - Escola Superior de Música de Catalunya.
- Lorenzo, M., & Lorenzo, A. (2004). *Análisis musical: Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Editorial de música Boileau.
- Lovensheimer, J. (2012, Spring 2012). Reviewed Works: *West Side Story: Cultural Perspectives on an American Musical* by Elizabeth Wells; *Leonard Bernstein: "West Side Story,"* by Nigel Simeone. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2012.65.1.285>. *Journal of the American Musicological Society*, 285-291. University of California Press.

- M. Trasher, F. (1936). *The gang: A study of 1313 gangs in Chicago*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Malbrán, S. (2007). *El oído de la mente*. Madrid: Ediciones Akal.
- Mason, K. (2018, September). Leonard Bernstein at 100! Celebrating the maestro's music. *School Band & Orchestra*, 21(9), 20-23.
- Matamoro, B. (1988). *Por el camino de Proust*. España: Editorial Anthropos.
- Megarrity, D. (2015). *Musicalising theatre, theatricalising music: writing and performing intermediality in Composed Theatre*. Queensland: School of Media, Entertainment and Creative Arts: Creative Industries Faculty Queensland University of Technology .
- Menéndez Torrellas, G. (2013). *Historia de la ópera*. Madrid: Akal.
- Moreno F, M. (1977). *África en América Latina*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Oja, C., & Tick, J. (2005). *Aaron Copland and his world* . New Jersey: Princeton University Press.
- Opazo, F. (2020, Marzo 23). *Conociendo el jazz - 6ta parte: Cool Jazz*. Retrieved from Cultura del Metropolitano: <https://www.culturacm.cl/2020/03/23/conociendo-el-jazz-6ta-parte-cool-jazz/>
- Páez, M. (2016). Retórica en la música barroca: Una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical. *Rétor*, 6(1), 51-72.
- Pavis, P. (1987). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología* (1 (en español) ed.). España: Espa-EBook. Retrieved from <https://es.scribd.com/document/293383544/Patrice-Pavis-Diccionario-Del-Teatro>
- Pereyra, C. (2020, Setiembre 04). *Estilo y Drama en la obra de Richard Wagner*. Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/344104109>
- Pérez Porto, J., & Gardey, A. (2016). *Definición de Adagio*. Retrieved from Definición.de: <https://definicion.de/adagio/>
- Pérez, G. M. (2001, Octubre 1). An upbeat West Side Story: Puerto Ricans and postwar racial politics in Chicago. *Centro Journal*, 13(2), 47-71. Retrieved from

<https://web-a-ebsochost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=9fc911aa-a5ee-4701-8848-ba8bc8b05c55%40sessionmgr4007>

Perone, J. E. (2020). *Listen to movie musicals: Exploring a musical genre*. California: Greenwood.

Portal Oficial del Gobierno de Puerto Rico. (2003). *Constitución de Puerto Rico*. Retrieved from Pr.gov: <https://pr.gov/SobrePuertoRico/Pages/Constituci%C3%B3ndelEstadoLibreAsociadodePuertoRico.aspx>

Portocarrero, G. (2004). *Rostros criollos del mal: Cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red.

Redfern, S. (February 2014). Reviewed Work(s): There's a Place for Us: The Musical Theatre Works of Leonard Bernstein by Helen Smith. *Music & Letters* , Vol. 95, No. 1, 129-131.

Resnik, C. (2017). *La representación teatral a partir de la poética de Aristóteles: Un estudio sobre su especificidad y semántica*. (F. d. Aires, Ed.) Retrieved from Repositorio de tesis de la Universidad de Buenos Aires: [http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6039/uba\\_ffyl\\_t\\_2017\\_se\\_reznikc.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6039/uba_ffyl_t_2017_se_reznikc.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Richard Osmond. (2020, Mayo 17). The Role of the Tritone in West Side Story [video]. Youtube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=m28qkiBfd5E&t=621s>

Roca, D. (2012). *Materiales básicos de análisis musical*. Canarias: Conservatorio Nacional de Música de Canarias.

Roca, D., & Molina, E. (2005). *Diccionario musical*. Retrieved from Música: <https://musica.fakiro.com/diccionario/esqueleto-armonico.html>

Román, A. (2004). *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Vision Libros.

Román, A. (2017). *Análisis musivisual: Guía de audición y estudio de la música cinematográfica*. Madrid : Vision Libros .

- Rondón, C. M. (2017). *El libro de la salsa: Crónica de la música del Caribe urbano*. Madrid: Turner Noema.
- Rosenzvaig, M. (2010). *Las artes que atraviesan el teatro*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Rousseau, J.-J. (2007). *Diccionario de Música*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Scandroglio, B., López, J. S., & San José, M. (2008). La teoría de la identidad social: Una síntesis crítica de sus fundamentos, evidencias y controversias. *Psicothema*(1), 80-89.
- Schoenberg, A. (1922). *Tratado de armonía* (1974 (edición española) ed.). Madrid: Real Musical-Editores.
- Segato, R. L. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta limón Ediciones.
- Sharma, E. (2006). *Músicas del mundo*. Madrid: Akal/Entorno musical.
- Simeone, N. (2009). *Leonard Bernstein: West Side Story*. New York : Routledge: Taylor & Francis Group .
- Smith, H. (2016). *There's a Place for Us: The Musical Theatre Works of Leonard Bernstein*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Starr, E. (2007). *Manual para tocar el piano: Rock y blues*. Barcelona: Grupo Robin Book.
- Starr, E. (2009). *Manual para tocar el piano: Rock y blues*. Barcelona : Grupo Robin Book .
- Stein, L. (1979). *Structure and style: The study and analysis of musical forms*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Swing Maniacs. (2010). *Historia del swing*. Retrieved from Swing Maniacs: <https://www.swingmaniacs.com/es/historia-del-baile#>
- Torre Bertucci, J. (1947). *Tratado de contrapunto*. Buenos Aires: Ricordi.
- Townsend, P. (2000). *Jazz in american culture*. Jackson: University Press of Mississippi

- Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro: Bases para el análisis de la obra dramática*. España: Fundamentos.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. España: Catedra/Universidad de Murcia.
- USA Today. (2018, March). Leonard Bernstein: The power of music. *USA Today*, 38-41.
- Uytendewilligen, R. (2016). *101 most influential coming-of-age movies*. New York: Algora Publishing.
- Valles, & Davidenko. (2000). *La crítica social-realista rusa*. Madrid: Universidad de Almería.
- Vega, O. R. (2020). New York, Puerto Rico and Cuba's latin music scenes and the emergence of salsa music: A comparative analysis. *Centro Journal*, 32(2), 4-52.
- Vicente, A. (2020, Febrero 15). "*West Side Story*" cambia el paso de Broadway seis décadas después. Retrieved from El País: [https://elpais.com/cultura/2020/02/19/actualidad/1582140530\\_219973.html](https://elpais.com/cultura/2020/02/19/actualidad/1582140530_219973.html)
- Viertel, J. (2016). *The secret life of the American Musical: How Broadway shows are built*. New York: Sarah Crichton Books/FSG.
- Vogel, A. (2018). *Rock 'n' roll: El ritmo que cambió el mundo*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Wagner, R. (2013). *Ópera y drama*. (H. d. Antoñanzas, Trans.) Madrid: Ediciones Akal.
- Wells, E. (2011). *West Side Story: Cultural perspectives on an american musical*. New York: The Scarecrow Press.
- Xalabarder, C. (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica. Métodos de análisis y creación de bandas sonoras*. Barcelona: Libros en red.