

VILLEGAS LOPEZ

WEST SIDE STORY



Tony (Richard Beymer) y Maria (Natalie Wood)

más interesante que el drama amoroso, caído casi siempre en el fácil sentimentalismo, la postal y el tópico. Pero todo ello, sobre todo la danza y el ambiente y los personajes, tiene otro de los signos capitales de nuestra época: la violencia. Pero la violencia gratuita, absurda y sin objetivo. No es la violencia de los viejos caballeros de la guerra, que no era gratuita porque vivían de ella, sino la de unos pobres muchachos sometidos a la presión injustificable de la miseria y la discriminación racial, acusados del más grave pecado de nuestro tiempo: la pobreza. Y en vez de unirse y luchar juntos contra el enemigo común, que los aplasta y envilece, combaten entre ellos por algo que no es nada, sino el odio puro. Lo que viene a ser el absurdo puro. Ese absurdo con el que Welles hizo toda la magnificencia de «El proceso», venido del profeta Kafka. Por ello la película cobra sus mejores valores, los actuales, los que hay que destacar, sobre los

viejos, los que hay que desdénar; al menos, sobre los que hoy que pasar benévolutamente, considerándolos como elementos de transición de lo que fue siempre a lo que es hoy, este hoy que no tuvo semejante nunca. Mas el gran espectáculo, el maravilloso espectáculo, que siempre, en su mejor sentido originario, es el cinema.

La película obtiene un éxito inmenso en todo el mundo y se clasifica en séptimo lugar entre los films que han dado más rendimiento en la historia del cine; obtiene diez Oscar de la Academia de Hollywood. Y abre de nuevo el camino, cerrado por las dificultades y los costos, al gran musical que vuelve a obtener triunfos mundiales: «My Fair Lady», «Mary Poppins...» Da también al cinema como espectáculo, el de las grandes pantallas, una salida lógica y creadora, fuera de la eterna, arcaica e inútil reconstrucción histórica, que, durante tantos años, ha llevado el cinema de estos días por un falso camino sin salida.

656

VILLEGAS LOPEZ

WEST SIDE STORY

WEST SIDE STORY

Prod.: Norteamericana, Mirisch-Seven Arts, para United Artists, 1961. Arg.: Según la obra teatral de Arthur Laurents. Adap.: Ernest Lehman. Dir.: Robert Wise y Jerome Robbins. Int.: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris. Mús.: Leonard Bernstein. Orquestación: Sid Ramin e Irwin Kostal, dirigida por Johnny Green. Coreografía: Jerome Robbins. Fotografía: Daniel L. Fapp. Titulos: Saul Bass. Color: Technicolor. Pantalla: Panavision, 70.

ESTA película está inserta en la trayectoria del musical norteamericano, que va desde la transcripción y superación cinematográficas de la revista musical teatral, hasta la imagen que danza (véase Astaire, Fred, y Kelly, Gene). Pero es, también, una gran superación del género, con otra línea que viene de más lejos: el arte integral, por medio de la ópera, cuyo máximo exponente y pontífice es Riccardo Wagner. Riccio Carudo (véase) ya propugnó para el cinema esta categoría como solución a esta gran cuestión. Y el cine se ha esforzado,

repetidas veces y por distintos caminos, en llegar a esa meta, que muchos consideran suprema, aunque el asunto es bastante propiamente una discusión. Lo que está más cercano, viable y lógico, es el logro de lo que pudiera llamarse un cine total, y así se ha denominado esta aspiración. Que es la integración perfecta y de raíz, no por superposiciones, de todos los elementos que forman una película, desde el asunto al ritmo. Y en este orden, el gran precursor es Eisenstein, con sus teorías y con esas películas de avanzada que son «Alejandro Newsky» e «Iván el Terrible». En ellas se ha buscado y logrado la unificación de la imagen, el color —en los fragmentos inachados—, la música, el ritmo cinematográfico, el tema dramático... en una simbiosis vital, que hace muy difícil desentrañar dónde se encuentra cada uno de esos elementos, como medio de expresión, y cuál es la expresión que corresponde a cada uno de ellos.

Si el cinema no es un arte plástico que se muere, sino un arte del tiempo que se ve, un arte del tiempo en formas del espacio, como siempre ha sostenido, hay que extraer la consecuencia lógica. En 1957 escribí: «De este modo, si la plástica crea un tiempo real, el tiempo cinematográfico crea una plástica también cinematográfica, libre de la realidad estricta. Pero libre, no por su forma visible, sino por el tiempo a que pertenece. Cuando la película es musical, este tiempo se adscribe al de la música misma, aunque ello sea siempre una claudica-



La danza dirige el ritmo del film

653

VILLEGAS LOPEZ

WEST SIDE STORY



El mito de Romeo y Julieta revive en los amores de Tony y María

ción y adaptación a una forma pre-existente. Pero ya Eisenstein había concebido ambos términos, el musical y el cinematográfico, como binomios, creados simultáneamente. Y posteriormente, Resnais, por ejemplo, lo hace suyo en *Hiroshima, mon amour* (véase) y sobre todo en esa ópera fílmica que es «El año pasado en Marruecos». El cinema moderno está siguiendo con preferencia este camino. Y por eso, *West Side Story*, en la línea del musical cinematográfico, es mucho más que una suprimción del género; es la consagración, en este sector, de tendencias generales del cinema presente.

La gestación de la obra teatral, como ópera-ballet, está íntimamente ligada a la de la película, como es lógico, en este caso más que en ningún otro. En octubre de 1946, Jerome

VILLEGAS LOPEZ

WEST SIDE STORY

Robbins, uno de los más famosos coreógrafos norteamericanos, tuvo la primera idea de adaptar el drama eterno de *Romeo y Julieta* a la época actual y, concretamente, a los barrios miserios de Nueva York, con sus juveniles rebeldes hasta la delincuencia. Se puso en contacto con el músico Bernstein, notable compositor y director de orquesta, con el que ya había trabajado en un gran éxito, y ambos pidieron el libro al comediógrafo y argumentista Arthur Laurents. Pero sus trabajos diversos les tuvieron casi separados durante cuatro años, y hasta 1955, en que el músico y el argumentalista coincidieron en Hollywood, la obra no arrancó definitivamente. Bernstein llamó, para la letra de las canciones, a un músico joven, Stephen Sondheim, y Robbins se dedicó a estudiar las gentes de la calle 110, de Nueva York, donde

luchaban, habitualmente dos bandas juveniles, para documentar la historia y encontrar su sentido coreográfico sobre la estricta realidad. Sin embargo, hasta comienzos de 1957, los cuatro colaboradores no pudieron tomar la firme decisión de dedicarse a esta obra soñada, que estaba archibada en la primavera del mismo año. Pero su lectura y ejecución, ante unas veinte personas del género teatral, no tuvo éxito. Consiguió ser estrenada en 1958, en el Winter-Garden, y se mantuvo en cartel dos años seguidos. Fue elaborada, pues, a lo largo de muchos años.

El musical es un género caro, difícil y complicado, como ya se ha dicho aquí. Pero quizá nunca como en esta película se ha precisado de un derroche tal de medios y de talentos dispares para realizarla. Robert Wise, el realizador cinematográfico, se forma sobre todo como montador, especialmente con Orson Welles, lo que es un dato decisivo para la necesaria transposición de la música y la danza a la imagen fílmica. Se ha discutido, con tenacidad digna de mejor causa, a quien ha de atribuirse la categoría de autor-realizador del film, si a Wise o a Robbins. No sólo es una minucia, sino, en este caso, un error de apreciación, porque aquí se trata precisamente de una obra donde se busca ese cinema integral, a través de lo musical, con su expresión humana de lo coreográfico, tan cercana a la pantomima, remoto arte humano. La fusión de todos los elementos cinematográficos, que está lograda aquí en muchas ocasiones con total plenitud, no admite precisamente esa distinción.

Wise comprendió inmediatamente que todo en el film tenía que adquirir un acento sobre-natural, pero al mismo tiempo partiendo del realismo más puro. Todo el contenido del film se hizo sobre un helicóptero, volando sobre Nueva York, y de aquí, mediante un zoom, objetivo de foco variable, se pasa al barrio Oeste, el lugar misero de Nueva York, donde los portorriqueños han sustituido en su miseria a los negros; allí donde las dos bandas rivales, de Jets y Sharks, pelean sin cesar con un odio absurdo, mezclado de racismo. Y el barrio pobre, en la calle 110, en unas casas en demolição, que fue restaurada para hacer la filmación. Y después en Hollywood, con cerca de cuarenta decorados, utilizando toda clase de medios para dar a cada escena el tono requerido. Por ejemplo, la pelea de las dos bandas en el puente, iluminada con una luz especial e impregnando el set de aceite, para dar una sensación de magia, en contraste con lo real que le rodea; procedimiento ya usado por Fritz Lang.

Con este cúmulo de procedimientos técnicos

se va centrando la acción en una serie de secuencias extraordinarias, basadas en la danza y muchos veces en la canción. Generalmente son mejores las primeras que las segundas. Hay, a veces, la densidad del sentimentalismo, que llega al léxico. Pero, en general, toda la película marcha con un enorme ritmo musical, que ha sido previsto en la filmación, tomando cada escena con numerosas cámaras. Con ello se obtiene una multiplicidad de planos, que permiten un montaje rítmico a tener de su musicalidad. Mejor dicho, de esa síntesis de música, imagen y montaje que es el gran hazo del film. Y que viene abocado a la danza. La danza, musicalización de la pantomima, es el gran protagonista de la película, porque viene a ser aquí lo que en los films no musicales es el actor: el centro de gravedad humano de la obra. Pocos veces la danza es personal, sino coral, multitudinaria y colectiva. Y ella dirige el film. Porque desde el primer momento, con la presentación de las dos bandas, toda la acción está llevada a ritmo de danza. Esta es la cuestión fundamental, por que es la entrada del tiempo cinematográfico, o simplemente la entrada del tiempo como formas cinematográficas, que va a condicionar la imagen. La irrealdad salta sobre la realidad y todo se torna otra cosa: el ritmo, aquí la musicalidad, que es la gran transformadora. Que es la gran aportación de la película a la historia del cinema, una de las máximas conquistas del tiempo cinematográfico, el tiempo sin cronología, ni dimensión, que el cinema viene buscando desde sus orígenes, inconscientemente primero y con plena razón de ser desde hace unos años. Es la transformación del realismo por el tiempo, porque esa realidad es otra en el tiempo, la cuarta dimensión que viene informando todas las cosas, desde la ciencia al arte.

Y esto es lo que me parece esencial, verdaderamente fundamental y renovador. El que en una obra musical cinematográfica se trate un drama, y este drama sea la tragedia de *Romeo y Julieta* shakespeariano, más que una aportación es una concepción, un acrisolamiento, otra cosa, empezando por la genial obra legendaria de Wagner. El cinema es un arte de hoy, de estos días extraños, estruendosos, inverosímiles que vivimos, y el drama de *Romeo y Julieta* viene hasta Shakespeare desde el fondo de los tiempos. En realidad, hay que tratar otras cosas, y a estos nuevos temas se acerca, en cierta medida meliada, el drama de las juventudes actuales, perdidas en esa monstruosidad mágica de vivir, siempre devorando e insospechada, que son las inmensas ciudades. Este aspecto sociológico de la película me parece