

VERDAD Y FICCIÓN AMADEUS: DE LA BIOGRAFÍA AL TEATRO, Y DEL TEATRO AL CINE (1ª PARTE)

ALFONSO MÉNDIZ NOGUERO
 Profesor Titular de la Universidad de Málaga

1. Introducción: aciertos y desaciertos en la crítica

El 2 de noviembre de 1979 se estrenó en el National Theatre de Londres el drama psicológico *Amadeus*, de Peter Shaffer. En los días siguientes, los críticos musicales pusieron el grito en el cielo: '¡*Amadeus* no es más que una gran mentira, una absoluta tergiversación de la vida de Mozart!'. A pesar de ello, la obra tuvo una recepción muy favorable en el público, y, en abierta oposición a los comentaristas musicales, los críticos teatrales la ensalzaron como una obra de gran originalidad.

Mientras seguía la polémica, el director checo Milos Forman anunció su deseo de llevar la obra al cine. Y, en efecto, en septiembre de 1984 se estrenaba la versión cinematográfica de *Amadeus*, que lleva la supuesta rivalidad entre Salieri y Mozart hasta el último rincón del planeta. Sin actores conocidos, obtuvo un gran éxito de taquilla y también numerosos premios; entre ellos, 8 Oscars de la Academia de Hollywood, incluidos los de mejor película, director y actor. La mayor parte de los espectadores ni siquiera conocían la existencia de Salieri, pero tras ver el filme todos se convencieron de que ese compositor italiano conspiró para hundir el prestigio de Mozart y le acosó psicológicamente durante el último año de vida. Con esto, la indignación de los músicos se expresó aún con más fuerza, con airadas protestas por el mal que infligía a la imagen del compositor. A la vez, surgieron las primeras discrepancias entre los críticos teatrales, que vieron en el filme una gran traición a la obra original.

Sin embargo, unos y otros se equivocaban. Por una parte, el filme popularizó la obra teatral, que siguió representándose durante años; y en modo alguno la traicionó: el público sabía que estaba viendo una creación distinta a partir del mismo relato, y no le sorprendió ver que una misma historia caracterizaba de modo diverso a los personajes: porque entendían que era una exigencia del nuevo medio en el que se expresaba.

A la vez, el filme no fue tan devastador para la música como los eruditos musicales proclamaban. *Amadeus* creó una auténtica Mozart-manía: se reeditaron sus óperas y conciertos, y los CDs con sus composiciones musicales se vendieron por millares en los meses siguientes. Al mismo tiempo, confirió una gran popularidad a Mozart, que pasó a ser más conocido y venerado que Bach, Liszt o el mismísimo Beethoven. También Salieri fue recuperado: de su desconocimiento casi absoluto, empezó a ser alguien relevante para el público no iniciado, y algunas de sus óperas se llevaron a escena como consecuencia del filme.

En el presente trabajo, nos proponemos estudiar la 'doble adaptación narrativa' en *Amadeus*: de la biografía al teatro, y del teatro al cine. En esta primera parte, estudiaremos la adaptación que Shaffer hizo de la biografía de Mozart a la obra teatral, tomando de la vida del compositor algunos elementos con notable potencialidad dramática: la misteriosa muerte de Mozart y la leyenda del envenenamiento, La rivalidad Salieri *versus* Mozart y el personaje de Catarina Cavalieri, el hombre de la máscara y el encargo del *Requiem*. En las otras dos, analizaremos la adaptación de la obra teatral al cine: el proceso de reescritura, la reorganización del relato, los cambios en el tono, en los temas y en los personajes; la nueva focalización narrativa, la estructura dramática y los diálogos.

2. Marco histórico: Mozart en la corte de Viena

Según reconoció años más tarde, Shaffer tardó más de un año en leer y asimilar todo lo que se había escrito sobre Mozart. Su aproximación, por tanto, tenía un fuerte respaldo histórico. A pesar de ello, en más de una ocasión ha aclarado que nunca pretendió "hacer una historia objetiva de Wolfgang Mozart (...). El *Amadeus* teatral nunca pretendió ser un documental biográfico del compositor (...) porque siempre he reclamado la inmensa licencia del narrador para embellecer su relato con elementos ficticios".

Así pues, la obra no puede juzgarse en términos de 'fidelidad histórica', aun cuando toda la trama se sustente sobre una gran tarea de documentación. En efecto, casi todas las escenas de *Amadeus* tienen un referente concreto en la vida del compositor. Pero ese referente es, no pocas veces, distorsionado, porque el autor utiliza esos pasajes verídicos para desarrollar algunos temas que le interesan.

La primera decisión de Peter Shaffer tuvo que ver con el marco temporal. Adaptar una vida a una obra dramática (sea cine o teatro) supone, necesariamente, elegir un arco muy concreto de la vida del personaje: el período de mayor intensidad dramática, el hecho que supuso una crisis personal o que dio sentido a su vida. Con ello se evita la natural dispersión de una biografía en hechos aislados –por importantes que sean– y se busca crear una historia compacta: una «unidad de acción» que Aristóteles atribuía al drama.

En el caso de *Amadeus*, Peter Shaffer optó por narrar la última década de la vida de Mozart: desde que abandona al Arzobispo de Salzburgo en 1781 hasta su muerte en 1791, aunque añade también unas breves pinceladas de la juventud de Salieri y un largo monólogo del italiano situado en 1823. En este período Mozart compone con total libertad, se traslada a la capital de la música (Viena), se casa con Constanze Weber, alcanza el cénit de su talento musical y muere repentinamente en circunstancias extrañas. No son pocos los elementos con potencialidad dramática que se reúnen en esos diez años. Además, la unidad de escenario –la corte vienesa– propicia una compacta estructura (principio-medio y final) en la que abundan intrigas políticas y musicales (la pugna entre compositores italianos y austríacos en el entorno del Emperador) a la par que conflictos personales (mala situación económica, dificultades en su carrera artística, etc). Además, en esos diez años compone sus principales óperas: *El rapto en el serrallo* (1782), *Las bodas de Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790), *La clemencia de Tito* (1791) y *La Flauta mágica* (1791). Por tanto, esa acotación temporal supone un gran acierto narrativo.

Dentro de ese marco, la obra se centra en el último año de su vida: 1791. En ese año, Mozart experimentó nuevas y fuertes tensiones que Shaffer desarrolla en el argumento de su obra: el oculto simbolismo de *La flauta mágica* y el consiguiente rechazo de la masonería, el inquietante encargo del *Réquiem* y el misterio-

so hombre de la máscara, etc. Además, esa constricción temporal intensifica la tensión dramática de los conflictos anteriores (con su padre, con sus enemigos en la corte) y los reorienta en función del clímax, que no es otro que la muerte de Mozart. Es interesante observar cómo todos los conflictos se enlazan con el tema de la muerte, algo que obsesionó a Mozart en sus últimos meses.

En la obra, sobre todo desde el comienzo del segundo acto, Mozart aparece progresivamente decaído, enfermo, angustiado; perseguido por fantasmas interiores. Es, de alguna manera, la traslación de una fuerte crisis interior en la que se sentía perseguido por la muerte. En la biografía de Nissen, elaborada con los recuerdos de Constanze (con quien casó en 1809), se puede leer lo siguiente: «Un hermoso día de otoño de 1791, Constanze le llevó en coche al Prater para que se distrajera. Cuando estaban sentados a solas, Mozart empezó a hablar de la muerte; afirmó que estaba escribiendo el *Requiem* para sí mismo».

3. Clímax dramático: ¿Muerte o envenenamiento?

La leyenda sobre la muerte de Mozart es, por muchos motivos, el clímax de la obra teatral. Y hay una base histórica que sustenta esa leyenda, pues la extraña enfermedad del compositor y su muerte virulenta no han encontrado aún su explicación definitiva.

Al principio se creyó que había muerto a consecuencia de una fiebre biliar, pues eso determinaron los doctores Closset y Sallaba. Posteriormente, sobre todo a partir del trabajo del doctor Carl Bär, se generalizó la opinión de que murió por una fiebre reumática, caracterizada por inflamaciones y dolores en las articulaciones. La última palabra parece haberla dicho el doctor Peter J. Davies, quien publicó un detallado estudio para demostrar que Mozart falleció como consecuencia de una infección estreptocócica.

Lo importante es señalar que el genial compositor murió preso de innumerables dolores, y rodeado de un halo de misterio que fue germen de posteriores leyendas. Entre ellas, la que afirma que Mozart murió envenenado –hipótesis que aún hoy mantienen algunos– y a manos de sus enemigos.

El rumor nace casi con su muerte. Ya en la Nochevieja de 1791, tres semanas después del fallecimiento, un periódico de Berlín publicaba lo siguiente:

«Mozart ha muerto. Volvió de Praga sintiéndose enfermo; se pensó que tenía hidropesía y murió en Viena. Como el cuerpo se hinchó tras la muerte, hubo incluso quien pensó que lo habían envenenado...».

En realidad, esta leyenda venía de antiguo, pues se había fraguado antes en la imaginación del compositor. Wolfgang, consciente de la rareza de su enfermedad y de sus dolorosos síntomas, terminó por creer que sus enemigos le habían emponzoñado el agua, suministrándole un veneno de acción retardada. En las memorias de Vincent y Mary Novello, que en 1829 visitaron a Constanze Mozart para recabar información sobre su marido, se leen estas líneas: «Unas seis semanas antes de su muerte empezó a obsesionarse con la idea de que le habían envenenado. ‘Sé que tengo que morir’, exclamaba; ‘alguien me ha dado agua *toffana* y ha calculado el momento preciso de mi muerte’».

No sabemos cuándo se generaliza la leyenda, aunque parece ser pronto, en torno al 1800. Lo decisivo es que se extiende por toda Viena con progresiva firmeza, pues la ciudad de la música empezaba a sentir un enorme peso en su conciencia por haber dejado morir en la miseria al músico más genial de su tiempo. Pasan los años y la hipótesis cae en el olvido. Sin embargo, un terrible suceso acontecido veintitrés años después va a relanzar la leyenda hasta nuestros días. En noviembre de 1823, un compositor de segunda fila, Antonio Salieri, intentaba suicidarse en el Hospital General de Alservorstadt, en Viena, mientras gritaba a sus servidores que él había envenenado a Mozart. Es, justamente, la escena con la que arranca el filme de Milos Forman.

Según algunos testigos, Salieri había ‘confesado’ su homicidio en medio de un ataque de locura. Cuando quiso retractarse, toda Viena comentaba ya el suceso y lo creía a pies juntillas. Para los vieneses resultaba reconfortante poder descargar sobre un extranjero venido a menos toda la culpa del triste final de Mozart. Beethoven –entonces anciano y convaleciente–, que era el discípulo de Salieri, sufrió mucho con la noticia. Postrado en cama, siguió esos sucesos a través de lo que le contaban los amigos que iban a verle. En sus *Cuadernos de Conversación* hay varias referencias, como ésta de 1824: «Salieri está otra vez muy mal. Está realmente deshecho. Tiene fantasías de ser el responsable de la muerte de Mozart y de haberle envenenado. Esto debe ser verdad, porque él quiere confesarlo...».

Shaffer, que conocía toda la documentación al respecto, decidió utilizar esta leyenda en su drama. De hecho, la última escena de la obra, tras el intento de suicidio de Salieri, recoge varios de esos testimonios. Oímos, primero, los rumores de la población vienesa en noviembre de 1823, señalándole como el asesino de Mozart (II, p. 114); después los Venticelli leen en voz alta un fragmento de los *Cuadernos de Conversación* de Beethoven de 1824: «Salieri está trastornado. Continúa afirmando que es el culpable de la muerte de Mozart» (II, p. 116); y, finalmente, leen también una noticia del «Allgemeine Musikalische Zeitung» del 25 de mayo de 1825: «Nuestro benemérito Salieri no acaba de morir. Se dice que en el delirio de su imaginación ha llegado incluso a acusarse él mismo de la temprana muerte de Mozart» (II, p. 116).

Con esto, se hace evidente que Shaffer pretendía ofrecer al público el sustrato histórico de la leyenda. Pero no le interesa contar la historia, sino dramatizarla. La extraña muerte de Mozart es, sí, el clímax de la historia, pero en su obra adquiere un doble significado temático. Por una parte, convierte la pugna entre Mozart y Salieri en el motor de la trama y en ocasión para plasmar sus temas preferidos: mediocridad versus genialidad, disciplina frente a inspiración, el hombre frente a Dios, etc. La fuerte carga de documentación histórica sirve sólo de base para una reinterpretación global de la vida de Mozart. Por otro lado, Shaffer reinventa la leyenda del envenenamiento dándole aquí un sentido moral: Salieri no habría inoculado en el cuerpo de Mozart ninguna sustancia letal, sino que había introducido en su mente un pensamiento obsesivo que le llevaría a la tumba. Con esto, el drama estaba definitivamente planteado.

4. Conflicto principal: Salieri contra Mozart

Además de la muerte, lo que dramatiza la obra teatral es la supuesta rivalidad entre los dos músicos. Antonio Salieri era, desde 1771, el Compositor de la Corte y Director de la Orquesta Imperial. Con sólo veinticuatro años ocupaba uno de los puestos musicales más importantes de Europa. En esa situación, no es de extrañar que en 1781 sufriera una repentina y celosa animadversión hacia aquel chiquillo genial que acababa de llegar a Viena y empezaba a robarle la admiración de la Corte.

Esto parece corroborarse en la correspondencia entre Wolfgang y su padre. Uno y otro hablan en sus

cartas de una 'camarilla' de italianos, liderados por Salieri, que hacían lo posible por reventar sus óperas y obstaculizar su carrera en Viena. Aun teniendo en cuenta que padre e hijo eran austríacos, y que sólo por ello veían a los italianos como enemigos musicales, parte de lo que cuentan parece haber sido verdad. Así se entiende una carta de diciembre de 1781, en la que Wolfgang se queja a Leopoldo de que «el emperador no tiene ojos más que para Salieri». En el mismo texto, acusa al italiano de haber intervenido ante el emperador para que no le asignaran como alumna a la Princesa de Württemberg (escena que aparece tanto en la obra como en el filme). En mayo de 1783, en otra carta a su padre, Mozart le habla de un libreto que le ha prometido Da Ponte: «¡Quién sabe si podrá –o querrá– cumplir su palabra! Como sabe usted bien, los caballeros italianos son muy amables en nuestra cara, pero si está de acuerdo con Salieri, no recibiré el libreto en la vida».

Con todo, hay que decir dos cosas. La primera es que Salieri no fue la 'mediocridad' que vemos en la

obra de Shaffer. Maestro de Beethoven, Schubert y Liszt, tenía entonces una merecida reputación como compositor, pues supo realizar en su música todos los requerimientos que de él esperaban sus patronos. Su problema fue que Mozart llegó mucho más allá. Y mientras su música se perdía en tan solo diez años, la de Mozart crecía en cada generación sin debilitarse: ganando fuerza a través del tiempo.

La segunda es que, aunque rivales, Mozart y Salieri llegaron a tener una buena relación; incluso podríamos decir que se tenían uno y otro en alta estima. Si los italianos hubieran sido tan poderosos en la corte y Salieri tan malévolo con él, ni *El rapto en el serrallo*, ni *Las bodas de Fígaro* ni *Così fan tutte* se hubieran representado en las salas de Viena. Tampoco Salieri hubiera compartido con Mozart un programa doble de ópera en el Palacio de Schönbrunn en febrero de 1786, y no hubiera permitido el nombramiento de Wolfgang como Kammermusicus en diciembre de 1787, ni como Kapellmeister, en los últimos días de su vida.



INICIACIÓN a partir de 4 AÑOS

CLASES DE APOYO (CONSERVATORIO)

**PREPARACIÓN PRUEBAS DE ACCESO
(ELEMENTAL Y PROFESIONAL)**

CLASES DE ADULTOS

www.salinamusical.com

**PIANO
ÓRGANO - TECLADO
SOLFEO - ARMONÍA**

CANTO

Método basado en técnica vocal y respiración para cualquier tipo de genero

GUITARRA

Clásica y eléctrica, Rock – Blues, Método de Improvisación, Composición de Solos, Armonía aplicada a la Guitarra, Técnica de Púa, Tapping, Arpeggios, Escalas, etc.

VIOLIN - VIOLA

“Iniciación a partir de 3 años”

*Clases individuales y conjunto orquestal.
Clases de Música de Cámara*

952 22 79 89

617 51 68 55

Plaza de Arriola 1, 2º 1 - MÁLAGA

**“Frente al puente de los Alemanes”
(A 200 metros de la estación
de cercanías)**

salinamusical@hotmail.com