

# VERDAD Y FICCIÓN AMADEUS: DE LA BIOGRAFÍA AL TEATRO, Y DEL TEATRO AL CINE (2ª PARTE)

**ALFONSO MÉNDIZ NOGUERO**  
 Profesor Titular de la Universidad de Málaga

## 5. Cavalieri, entre Salieri y Mozart

En la obra teatral, el primer punto de fricción entre los compositores –y el detonante del conflicto interior de Salieri– surge cuando éste percibe que su alumna predilecta, Catarina Cavalieri, ha sido seducida por Mozart. Según el libreto, el italiano la había pretendido con pasión, pero renuncia a ella por su voto de castidad, y al saber su relación con Mozart se siente doblemente humillado (I, pp. 42-44).

En realidad, todo esto es una gran tergiversación del dramaturgo. Esta soprano, de la que apenas se dan datos en la obra (ahí es un papel sin diálogo), fue en realidad una de las cantantes más famosas de su época. A los diecisiete años cantó su segunda ópera ante el Emperador, quien quedó impresionado por su voz. Un año más tarde fue admitida en la Compañía Teatral de la Corte, y desde entonces recibió las clases y la protección de Salieri.

Nada hay de cierto, sin embargo, en que Salieri –casado ya– la pretendiera de algún modo. De hecho, se olvidó de ella en sus principales papeles, y Cavalieri cantó sólo en dos de sus óperas menores: en 1781 y 1783. Por el contrario, Mozart escribió para ella más música que para cualquier otra soprano. Le dio el papel principal de *El Rapto del Serrallo* (tal y como se ve en *Amadeus*) y para ella compuso un aria especialmente brillante. Es, por tanto, verídico, el comentario de Salieri a mitad del primer acto: «Para mi querida discípula Catarina Cavalieri, escribí el aria más chillona que yo haya oído jamás» (I, p. 43); pero cae en la mera especulación –con clara intencionalidad dramática– cuando añade: «adiviné inmediatamente lo que Mozart había pedido a cambio» (I, p. 43).

Al margen de invenciones, es cierto que Mozart continuó su relación profesional con la Cavalieri. Para ella escribió un papel destacado en *David Penitente* y con ella contó en el estreno vienés de *Don Giovanni* y en el gran éxito de *Las bodas de Fígaro*. Al margen de todo esto –que desató, lógicamente, los celos de

Salieri– nada de la posible seducción por parte de Mozart está mínimamente documentado. Y mucho menos el que la cantante se convirtiera en el ojo del huracán entre ambos compositores.

La última carta que conservamos de Mozart – dirigida a su mujer, embarazada y enferma en el balneario de Baden– es una clara prueba de la buena relación que ambos mantenían entonces: de la naturalidad con que trataban a Cavalieri, y del acercamiento mutuo en los últimos años de Mozart. Está escrita el 14 de octubre de 1791, mes y medio antes de su muerte, y en ella habla del éxito de *La Flauta Mágica*:

*Queridísima mujercita:*

*Ayer, jueves 13, fui a las seis a recoger en coche a Salieri y a Cavalieri y les llevé al palco (Mozart les cedió el suyo). Después fui rápidamente a buscar a mamá y a Carl (su hijo), a quienes había dejado en casa de los Hofer. No puedes imaginarte lo amables que estuvieron los dos, lo mucho que apreciaron no sólo mi música, sino también el libreto y todo en general. Ambos dijeron que era una ópera grande, digna de representarse en un gran festival y ante los más grandes monarcas; y que la presenciarían a menudo, porque jamás habían visto una producción tan hermosa y agradable.*

Sin embargo, Shaffer se inspira en esta carta para dar a la relación entre ambos un sentido opuesto. El pasaje aparece en su obra pero no para afirmar la reconciliación de los compositores, sino para dramatizar aún más su conflicto. En *Amadeus*, Mozart comunica al italiano que su mujer se ha ido a Baden por unos días y le invita a ver su ópera. Salieri responde: «Yo no puedo sustituir a vuestra mujercita... ¡Pero conozco a alguien que sí podría!...». Y añade maliciosamente: «¡Llevaré a Katherina! ¡Ella os animará!» (II, p. 101).

## 6. El hombre de la máscara

De todos los episodios biográficos utilizados en la versión teatral el más llamativo es, sin duda, el del hombre enmascarado y el misterioso encargo del *Requiem*. La primera versión de esa historia la dio a conocer Friedrich Rochlitz, que la publicó, junto a otras anécdotas del compositor, en un serial periodístico entre octubre y diciembre de 1798. El relato sobre el encargo es el siguiente:

*Un día, cuando estaba sentado en el jardín, llegó un carruaje y un desconocido pidió que lo anunciaran. Mozart lo recibió. Entró un hombre de mediana edad, serio, imponente, con una expresión muy solemne, desconocido tanto para él como para su esposa.*

– Vengo a verle en calidad de mensajero de un caballero muy distinguido –le dijo el hombre.

– ¿Quién le envía? –preguntó Wolfgang.

– El caballero no desea darse a conocer.

– ¿Y qué es lo que quiere?

– Alguien muy querido y cercano a esta persona ha muerto; desea recordare el día de su muerte, y solicita que usted componga un réquiem con este fin.

*Mozart estaba muy conmovido por la conversación, por el misterio que envolvía todo aquel asunto y por el tono solemne de aquel hombre.*

La impresión de ese extraño visitante, que en otras versiones contemporáneas (Niemetschek, 1798; Nissen, 1829) se describe embozado o vestido de negro, causó una profunda huella en el ya debilitado Mozart. Empezaron sus delirios al compás de esas extrañas y repentinas visitas; y Wolfgang empezó a creer que Alguien del Más Allá le estaba visitando para anunciarle su propia muerte. Como también recoge Rochlitz en su crónica: «Hablaba de pensamientos verdaderamente extraños en torno a aquella curiosa aparición y al encargo de aquel desconocido (...). Finalmente lo confesó: estaba convencido de estar componiendo aquella obra para su propio entierro».

Sobre el sentido de ese pasaje se publicaron muchas elucubraciones en el siglo XIX y primera mitad del XX, pero fue en 1964 cuando finalmente se desveló el misterio. El musicólogo Otto Erich Deutsch deslumbró a los especialistas con un largo y revelador

manuscrito que ponía al descubierto toda la verdad sobre el origen de esta pieza.

Redactado por un secretario particular del conde Franz von Walseg, el manuscrito contaba las veleidades de su vanidoso amo, quien se las daba de compositor y gustaba sorprender a familiares y amigos con piezas que –escritas por otros músicos– él hacía pasar por suyas. En febrero de 1791 falleció la mujer de Walseg; y éste, que la adoraba, proyectó celebrar una impresionante Misa de Réquiem en su primer aniversario. Con este propósito, en julio de 1791 –Mozart estaba entonces trabajando en *La Flauta Mágica*– envió a uno de sus criados para que, de forma discreta, encargara el *Réquiem* a Mozart y le visitase de vez en cuando para seguir su marcha.

Este hecho, cambiado en su sentido y su protagonista, es reutilizado en la obra para atenuar el conflicto dramático. Es el propio Salieri el que, oculto tras una máscara, acosa al ya enajenado Mozart con el apremiante encargo de escribir el *Requiem*. Así lo expone ante el público: “Estaba escribiendo una misa de Requiem... ¡para él mismo! (...). Conseguí una capa gris. Sí. Y una máscara gris. (Se da la vuelta: está enmascarado) ¡Y aparecí ante la demente criatura como el Mensajero de Dios!” (II, p. 105).

## 7. Un precedente teatral: Mozart y Salieri, de Puschkin

¿Qué pudo servir de inspiración a Shaffer para escribir su obra? Sin duda, y como han señalado numerosos críticos, la breve pieza de Alexander Puschkin *Mozart y Salieri* (1830): tan solo dos escenas con esos dos personajes. Escrita a los cinco años de la muerte de Salieri, la pieza refleja el extendido rumor del envenenamiento de Mozart, pero elabora también una acción psicológico-teatral sumamente interesante. Dibuja a un Salieri carcomido por la envidia frente a un Mozart ingenuo e infantil, casi ajeno a su prodigioso talento. Gracias, justamente, a esa genialidad, Salieri está a punto de perder su estrella en Viena, y una soberbia bien articulada en la escena le empuja a cometer el terrible asesinato.

Y aquí es donde aparece la aportación de Puschkin. Cuando Salieri ha suministrado el veneno letal a Mozart, y éste va al piano para interpretar el *Réquiem* que está componiendo, Salieri sufre su última y definitiva derrota: comprende horrorizado el crimen tan tremendo que ha cometido y, a la vez, la grandeza casi divina de la música de Mozart.

MOZART – *(Tira la servilleta) No quiero nada más. He comido muy bien (Se dirige al piano). Escucha mi Réquiem, Salieri; te lo voy a tocar (Se pone a tocar). Pero ¿estás llorando?*

SALIERI – *Por primera vez vierto lágrimas de esta índole. Son lágrimas de liberación y de dolor; es como si hubiese cumplido un penoso deber... Amigo Mozart, no repares en mis lágrimas. Sigue tocando. Apresúrate a llenar mi alma con estos divinos acordes.*

Envidia, mediocridad y arrepentimiento se funden en el alma de Salieri. Pushkin parece haber adelantado los temas que luego desarrollará Shaffer en su obra. Y aunque aquí están sólo apuntados, ya señalan un horizonte dramático muy prometedor. Entre otras cosas, también aquí el desencadenante de la tragedia –de la muerte de Mozart y de la locura de Salieri– es la magnífica y misteriosa música del *Réquiem*. Y también en esta obra, la escena del encargo del *Requiem* se rodea de un extraño misterio que atenaza el alma del compositor en los últimos instantes de su vida:

SALIERI – *Parece que estás triste hoy.*

MOZART – *Te lo confesaré: mi Réquiem me está matando (...). Hará cosa de unas tres semanas regresé tarde a casa. Me dijeron que alguien había venido a verme (...). Al tercer día estaba jugando en el suelo con mi chiquillo cuando me llamaron. Salí y vi a un hombre vestido de negro. El desconocido me saludó muy respetuosamente y me encargó el Réquiem, desapareciendo al instante (...). Desde entonces, la imagen de mi visitante negro no me deja tranquilo, ni de día ni de noche. Cual sombra, me persigue en todos los sitios.*

Años más tarde, el compositor Rimsky-Korsakov puso música a esta pieza y la estrenó en forma de ópera con el mismo título: *Mozart y Salieri* (1897).

## 8. La conversión de la obra en guión cinematográfico

En noviembre de 1979, el agente de Milos Forman convenció a su representado para que fuera con él al teatro. Sólo cuando estaban en el interior del taxi le dijo que el argumento se centra en la pugna entre Mozart y Salieri. “¡Oh, no! ¡Un espectáculo musical!”, pensó el director checo. “Y por no saltar del coche

en marcha, me preparé para lo peor”. Una vez en la sala, Forman fue inmediatamente cautivado por la fuerza de la representación. Y ante el asombro de su agente, al caer el telón se precipitó a los bastidores para encontrar al autor de *Amadeus*. Ese mismo día, Forman propuso a Shaffer que reescribiera su obra para la gran pantalla.

El dramaturgo inglés recordó meses más tarde la pesadilla que siguió a aquel encuentro. Se resistió durante semanas a la presión del cineasta, sobre todo tras el desengaño de las anteriores adaptaciones de sus obras: *The Royal Hunt of the Sun* y *Equus*. Al fin se dejó convencer, y en febrero de 1982 acometieron juntos la tarea de reescribir la obra. Forman se lo llevó a su granja en Connecticut para alejarlo de toda distracción y allí trabajaron diez horas al día durante más de cuatro meses. “Aislados del resto del mundo, en lo que ellos denominaban su ‘cámara de tortura’, pasaron juntos por el bloqueo del escritor, juntos escucharon las obras de Mozart y juntos improvisaron escenas de la obra. Gran parte de las sesiones de trabajo de la tarde se las pasaban discutiendo. Discutían sobre escenas y palabras, y sobre el orden de las escenas y de las palabras”.

Shaffer estaba demasiado encariñado con su obra –que le había costado dos años y medio de intenso trabajo– y se empeñaba en meter dentro del guión todo lo que pudiera del original. Forman, por su parte, trataba constantemente de eludir los largos monólogos de Salieri. Al final vencieron los dos: ni una sola palabra fue impuesta por nadie, porque ni una sola palabra se dejó sin discutir. Al final de ese largo proceso, Shaffer reconoció haber aprendido mucho sobre el arte de la adaptación cinematográfica, y Forman reconoció, a su vez, el talento demostrado por el dramaturgo: «Tiene el mérito –que pocas veces he visto en pantalla– de haber dado genialmente a luz, por dos veces, a la misma criatura».

## 9. Reorganización del relato

Para adaptar al cine el libreto de *Amadeus*, Shaffer y Forman tuvieron que replantearse la historia por completo. Esto era algo que el director checo tenía muy claro en su mente: “Tienes que olvidarte de lo que funcionó en la obra de teatro, porque ningún elemento de la magia teatral funciona en una película. Hay que coger la historia básica, los personajes y el espíritu de la obra y entonces empezar desde el principio”.

A partir de esa premisa, la obra teatral fue totalmente reescrita. Más del 50% de las escenas del filme son enteramente nuevas o fruto de una notable transformación, y el 100% de ellas fue cambiado en algún punto. Toda la obra sufrió recortes y adiciones.

Entre los elementos eliminados, el más evidente es el recurso a los Venticelli, dos personajes que – como el coro de las tragedias griegas– informan a la audiencia y aun al propio Salieri de todo aquello que el escenario no puede mostrar. Este recurso escénico era innecesario en el filme, además de artificioso: en el cine la cámara puede mostrar toda la acción. Quizás el ejemplo más claro es la secuencia teatral en la que los Venticelli cuentan a Salieri que Mozart se ha casado y que eso ha enfurecido a su padre. En el filme, vemos a Wolfgang y a Constanze en la ceremonia de boda, y a continuación a Leopoldo que lee la carta de su hijo, muestra en el rostro su desagrado y arroja violentamente el papel al fuego (45'-47'). Un eficaz sustituto de los Venticelli es el personaje de la criada Lora, a quien Salieri paga para que espíe al matrimonio y le cuente en qué trabaja Mozart. Ella notifica al público y al compositor italiano (67', 70', 113') la información que antes venía de aquellos: la situación financiera de Wolfgang, las óperas en las que trabaja, etc.

Quizás la subtrama más importante que se omite en el filme es la seducción de Constanze. En la obra, Salieri le proponía relaciones para humillar a Mozart, pero cuando ella finalmente acepta, él la rechaza sin contemplaciones. En la versión fílmica, la secuencia fue eliminada por varios motivos: no encajaba ese fuerte conflicto con las conversaciones más o menos distendidas de las últimas escenas, distraía por completo del conflicto principal (Salieri-Mozart) y presentaba problemas para que el filme fuera calificado 'para todos los públicos'.

Otra gran subtrama eliminada fue toda la parte de la Logia masónica, que en el teatro jugaba un papel importante en la caída de Mozart. Al principio, los hermanos le aceptan en la logia y le ayudan económicamente, pero al ver que *La flauta mágica* desvela todos sus rituales y simbolismos (Salieri es quien le ha animado a hacerlo: II, pp. 94-96), le abandonan y provocan su ruina económica. Nuevamente, es el deseo de centrar el conflicto en los dos protagonistas lo que llevó a Shaffer y Forman a suprimir toda esa línea narrativa.

Por el contrario, nuevas escenas aparecen o cambian de lugar en el guión definitivo. En la obra, todo el largo monólogo conduce a un dramático desenlace: Salieri se corta el cuello (II, p. 115) en un desesperado intento de acabar con su amargura. En el filme, esa es precisamente la escena de apertura, un golpe inicial que sacude al espectador y suscita su curiosidad por saber qué es lo que ha pasado antes. A partir de ahí, surgen nuevas escenas, que refuerzan visualmente el conflicto de fondo: vemos su traslado al hospital (lo que permite comprobar el triunfo de Mozart en los salones, mientras él agoniza literalmente), su reclusión en el manicomio (que proyecta las ideas de su aislamiento y de su locura), etc.

Otras escenas se incorporan al guión para exteriorizar los pensamientos de Salieri: una alusión a su juventud se convierte en una secuencia de *flash-back* que sintetiza su infancia (9'-10'); una referencia al genio precoz de Mozart lo muestra tocando el piano a ciegas con tan solo cuatro años (11'). Pero también añadieron nuevo material –basado en cartas y documentos biográficos– para dar más salida a la música: vemos a Wolfgang dirigiendo un concierto al aire libre (72'), componiendo una ópera sobre un billar (124'), divirtiéndose en un baile de máscaras (esto enlazaría después con la figura del hombre enmascarado). El efecto que esto conlleva es trasladar el foco de la acción de Salieri a Mozart, y retratar a Mozart como un personaje más humano y redondo. Mientras en la obra aparecía siempre como contrapunto a Salieri y en forma casi caricaturesca, en el filme posee vida propia: con problemas, con genialidad, con carácter; odioso y encantador a un tiempo.

Con todo, el principal añadido del filme son los fragmentos de las óperas de Mozart, que añaden una nueva dimensión a la historia. Escuchamos arias de gran belleza: *El Rapto en el Serrallo*, *Las Bodas de Fígaro*, *Don Giovanni*, *La Flauta mágica*. Por su orientación a un público más amplio, tal vez el filme haya perdido algo de su fuerte densidad temática (los masones, el enfrentamiento con Dios, la infidelidad de Constanze), pero ha ganado en belleza y plasticidad. Le ha añadido la música de Mozart, y hace que descubramos al compositor no sólo en su carácter sino en sus mismas obras. De las 170 escenas del guión, setenta incluyen indicaciones musicales muy explícitas: qué piezas se han de oír, en qué momentos de la acción y con qué función narrativa. Todo un regalo para el oído, que ha llevado a un crítico a definir esta película como "una sinfonía visual" (J. M. Caparrós).