

VERDAD Y FICCIÓN AMADEUS: DE LA BIOGRAFÍA AL TEATRO, Y DEL TEATRO AL CINE (3ª PARTE)

ALFONSO MÉNDIZ NOGUERO

Profesor Titular de la Universidad de Málaga

10. EL TONO, LOS TEMAS, LOS PERSONAJES

La transformación de la obra en película no sólo ha cambiado el foco del argumento (de Salieri a Mozart) y la plasticidad de la pieza, sino que también modifica el tono general de la historia. La obra de Shaffer se definía como un “drama psicológico”, pero el filme –sin desdeñar su hondura psicológica– pone el acento en el atractivo de la propia historia.

Algunos críticos han acusado a Shaffer de ser ‘demasiado teatral’. Sus obras parecen estar fuera del espacio: combinan largos parlamentos con una sofisticada puesta en escena. En varias escenas de Amadeus, la acción se detiene y Salieri sale del grupo de actores para comentar la trama. Hay también cambios de luces, transiciones sorprendentes, juegos de máscaras, proyecciones en el fondo, música. Como señala Plunka, su obra produce una “teatralidad imaginativa, donde la metáfora y la no-realidad dominan la escena”. El director checo, sin embargo, vio en esa teatralidad “una bendición”. El hecho de que fuera una obra tan sofisticada –argumentó más tarde– “significaba que no tendríamos la tentación de traspasar simplemente la obra a la pantalla, sino que estábamos obligados a destruir el original y reimaginarlo como película”.

Éste cambio de tono afectó profundamente a los temas de Amadeus. En la obra, Shaffer exploraba en el conflicto diversos ámbitos de significación religiosa. La historia de Salieri frente a Mozart podía verse como un reflejo de la de Caín y Abel (envidia humana frente a elección divina) o como una proyección de la de Saúl y David (el investido en autoridad frente al inspirado por Dios). Incluso podíamos ver en el personaje de Mozart una alegoría del propio Cristo (M. BIDNEY, *Thinking About God and Mozart*): la Encarnación de Dios en un hombre, el ‘amado’ por Dios (como sugiere el título de la obra: *Ama-Deus*) que traía una música divina y fue, en cambio, perseguido por los hombres.

En el filme, por el contrario, todo este núcleo temático pasa a un segundo plano. El primer plano lo ocupa la propia historia, con unos personajes

atractivos, en conflicto, luchando por un sueño o una ambición de poder. Y así, al margen de la dimensión metafísica y hasta cosmológica, lo que nos atrae y nos capta es la propia narración. Y con ella, la estética preciosista que emana del propio guión: la música cautivadora, los vestidos llamativos, los ambientes suntuosos. De fondo, otros temas más cercanos a nosotros nos interpelan en el relato: la envidia del mediocre, la inconsistencia del genio, la disciplina frente al talento, la libertad del artista frente al poder...

En continuidad con esta lógica, también los personajes cambiaron en su traslación a la pantalla. Algunos fueron omitidos porque no añadían nada a la historia: como la Baronesa von Waldstätten, que no aparecía en escena y cuya única función era proveer de dulces a Salieri y ofrecer su biblioteca para los encuentros de éste con Mozart. Otros, en cambio, desaparecieron por exigencias del nuevo argumento: al aparecer Salieri como célibe, fruto de un pacto con Dios, no tenía sentido la referencia a su mujer, Teresa.

Pero más relevantes que esas omisiones son, en el filme, los nuevos desarrollos de personajes. Catarina Cavalieri, que era un personaje sin voz en la obra, aparece aquí en varias e importantes secuencias: la lección de música con Salieri, la representación de *El Rapto en el Serrallo*, la felicitación del Emperador; en todas ellas su presencia agudiza el conflicto entre los dos compositores. Otro personaje femenino, Constanze, que en la obra era casi una niña caprichosa, es ahora una mujer de mentalidad práctica, que constantemente pincha a su marido para que obtenga dinero de sus obras y mejore su carrera profesional. La estridente suegra de Mozart aparece también en varios momentos –en la obra ni se la menciona–, y su voz aguda y chillona sirve de inspiración para la famosa aria “La Reina de la Noche” en *La flauta mágica*. Finalmente, el Arzobispo de Salzburgo es traído también al guión para –en palabras del propio Shaffer– “mostrar la relación mordaz entre el joven y genial artista y su altivo patrón”.

Con todo, la principal incorporación es la del personaje de Leopoldo, el padre de Mozart, que es frecuentemente citado en la obra pero que no aparece en escena. Su encuentro con el Arzobispo refuerza el tema de la sumisión del artista en aquella época; y su visita a Mozart y Constanze en Viena permite desarrollar la relación de amor-odio con su hijo y el permanente conflicto con aquella. Su aparición en la fiesta de disfraces con una máscara negra (la misma que luego utilizará Salieri) tendrá luego un valor dramático añadido: cuando Wolfgang sabe que su padre ha muerto, el espectador percibe más claramente su sensación de culpa, el significado biográfico que imprime en su ópera *Don Giovanni* y el fuerte shock que experimenta al recibir el encargo del Requiem.

11. FOCALIZACIÓN NARRATIVA Y ESTRUCTURA DEL GUIÓN

Todo cuanto llevamos dicho son cambios del guión relativamente importantes. El gran cambio, desde el punto de vista estructural, es la nueva instancia narrativa. Tanto en la obra como en el filme los episodios del pasado se entremezclan con los comentarios de Salieri en el presente. A los pocos minutos, el espectador comprende que los hechos se cuentan sólo desde un punto de vista, y que esa versión de la vida de Mozart está desfigurada por la envidia y el afán de venganza. La interpretación está viciada, y el espectador lo sabe. Sin embargo, hay un cambio de perspectiva muy importante.

En la obra, Salieri narra la historia directamente al público, haciéndole partícipe de su fracaso y envolviéndole en una confidencia que pide un juicio global sobre su vida. En el filme, aparece un personaje –el sacerdote del hospital– que escucha esa larga confesión del compositor italiano. Esto hace, por una parte, que el relato sea más coherente y realista: difícilmente aceptaríamos que Salieri nos contara su historia directamente, mirándonos a través de la cámara. Pero, por otra, esa situación crea una distancia narrativa y emocional del espectador respecto a lo narrado. La presencia del sacerdote –y el hecho consiguiente de que ya no se habla a la audiencia– reduce notablemente la responsabilidad de la audiencia frente al relato. Ya no se siente urgido a formular un juicio sobre su vida, sino que se dispone a contemplarla como mero espectador. Incluso la última escena –la bendición de Salieri: “Mediocres del mundo, yo os absuelvo a todos, yo soy vuestro

santo patrón” (II, p. 116; en el filme: 157’)— adquiere una significación nueva para el público: Salieri ya no se dirige a la audiencia, sino a los enfermos mentales del manicomio. Ciertamente, el cine es un medio más frío y distante que la representación escénica.

Esto tiene también una importante consecuencia en la estructura del relato. El punto decisivo de la historia es, en ambas piezas, el momento en que Salieri se enfrenta con Dios por haber otorgado a otra criatura el don de la música. Esta escena atenaza el conflicto, lo empuja en una dirección más intensa y dinámica. En la obra, el momento actúa como una escena bisagra: la transición del primer al segundo acto, más o menos en la mitad de la historia. En el filme, por el contrario, la escena sucede en el primer tercio de la trama: en el minuto 55’ sobre un metraje total de 161’. El segundo acto –las intrigas de Salieri y la confrontación con Mozart– adquiere más centralidad en la película, mayor realce y mayor conflicto. Finalmente, la aparición del hombre enmascarado hacia el final del segundo tercio (minuto 110’) confiere a la película una estructura más clásica y más cercana al esquema en tres actos: principio-medio-final, típico de los guiones de Hollywood.

Con todo, el principal cambio en la estructura tiene que ver con su elemento más dramático: el clímax de la historia. En ambas piezas la escena cumbre es la muerte de Mozart, el trágico final al que todo conduce. En la obra, Salieri visita a un Mozart muy desmejorado y le hace su dramática revelación: él es el hombre enmascarado. Wolfgang sufre una fuerte conmoción al comprender que ese hombre al que suponía su mejor amigo ha sido en realidad su más fiero perseguidor. Esa revelación termina por quebrar su espíritu, y cae en brazos de su mujer Constanze (II, pp. 105-111). En el filme, el clímax pasa a ser la composición del Requiem en el lecho de muerte de Mozart. En realidad, fue Franz Süssmayr, su discípulo predilecto, quien copió al dictado las escalas y las notas del *Confutatis* y del *Voca me* en los días que precedieron a la muerte de Mozart. Fue él –y no el Salieri de la versión fílmica– quien se vio desbordado, e incapaz de seguir la prolífica imaginación creadora del moribundo.

Esta escena, sin duda la más lograda de la película, traslada la atención del espectador del enfrentamiento personal a la unión de ambos en la música: un brillante experimento (9 largos minutos)

que trata de captar el fenómeno de la creación en su momento mágico, en esa inspiración divina que Mozart poseía en grado sumo.

12. DIÁLOGOS Y LENGUAJE DEL FILME

El teatro es un medio esencialmente verbal: la acción dramática avanza y se desarrolla a través de los diálogos. Sin embargo, el cine es un medio esencialmente visual, pues la cámara puede mostrar muchas cosas sin necesidad de que sean expresadas en palabras.

Esta gran verdad sobre la adaptación de obras teatrales ha llevado a Shaffer a decir que “el cine es un medio horrible para los dramaturgos que trabajan en él, pues toda adaptación se materializa en cortar parlamentos que muchas veces han supuesto días enteros de trabajo y sufrimiento”.

En Amadeus esa búsqueda de síntesis verbal se aprecia en el conjunto de la obra y en todo el trabajo de adaptación. Estructurada como una gran confesión al público, la versión teatral hilvana largos discursos sobre Dios, Mozart, la inspiración, la música, la creación, el destino. Son monólogos brillantes, de gran fuerza expresiva, pero resultan absolutamente inapropiados para el cine: ahí hubieran resultado pretenciosos y artificiales. En su lugar, Forman y Shaffer desarrollaron acciones, miradas, gestos, cambios de escenario y movimientos de cámara –en suma, todos los recursos de la imagen cinematográfica– para sustituir aquellos conflictos verbales en conflictos visuales. Buscaron, en definitiva, ‘equivalentes visuales’ que condensaran esos discursos de brillante hondura metafísica.

Quizás el caso más relevante es el enfrentamiento de Salieri con Dios, al final del primer acto, tras leer las partituras de Mozart. En la obra (II, pp. 62-65) esa escena se materializa en un largo soliloquio en el que maldice a Dios y reniega de su prometida fidelidad. En el filme (55’), eso se sustituye por un breve diálogo con el sacerdote –que resulta más dinámico en las palabras y en el montaje– y, sobre todo, por una imagen poderosa: Salieri arranca el crucifijo de su habitación y lo arroja al fuego de su chimenea.

Otros recortes del diálogo se hicieron más sutilmente. Así, la prevención de Salieri al emperador para que no escoja a Mozart como maestro para su sobrina Elisabeth es desarrollada en la obra teatral a través de un diálogo completo (II, p. 69).

En el filme, por el contrario, sólo encontramos la primera parte de la conversación y lo demás se adivina en las expresiones. Salieri está cazando y llegan a caballo el emperador y su sobrina. José II introduce el tema y el italiano sonrío (piensa por un momento que el elegido es él). El emperador alude a Mozart, y entonces las dudas de Salieri parecen decirlo todo. Tras un revelador cruce de miradas, sólo dice: “Veréis, debo preveniros contra cualquier insinuación de favoritismo...”. Nuevo cruces de miradas, esta vez entre los tres, y la siguiente escena muestra a Mozart furioso porque se le ha negado dar clase a esa alumna. El “favoritismo” que pudiera ejercer Salieri es imaginado enteramente por el espectador (47’).

Junto al recorte en los diálogos, la adaptación de Amadeus afecta también al lenguaje en su conjunto. Por un lado, se suaviza la exuberante grosería de Wolfgang. El personaje conserva su inaguantable risita y su absoluta falta de tacto, pero reduce considerablemente sus comentarios obscenos. Por otro, el registro lingüístico es ahora más cercano que en la obra teatral. Aquella incluía un montón de extranjerismos, quizás para reflejar el ambiente cosmopolita de la corte vienesa del XVIII. La presencia de una férrea camarilla de italianos (Bono, Orisini-Rosemberg, Salieri), que dominaban entonces el mundillo musical, tiene su reflejo en las frecuentes expresiones italianas, sobre todo en boca de Salieri. En la citada escena del enfrentamiento con Dios, el músico grita enfurecido: ¡Grazie Signore!, ¡Grazie e grazie ancora! ¡Dio Ingiusto! y otras expresiones semejantes (II, pp. 62-65). A la vez, Mozart se expresa en alemán, en francés o en latín, según el interlocutor que tenga delante. Porque Viena era, en aquel entonces, una suerte de Babel polifónica. Este lenguaje multicultural, que encajaba muy bien en la obra, hubiera resultado artificioso en la gran pantalla. Por eso el trabajo de adaptación llevó necesariamente consigo un notable rebajamiento de la sofisticación de la pieza: reducción de extranjerismos, lenguaje más cotidiano y expresivo, intervenciones más breves de los personajes.

Este recorte, motivado por las exigencias del medio cinematográfico, es el que tanto duele a los dramaturgos. Shaffer, aludiendo implícitamente a su trabajo en Amadeus, escribió que los guiones americanos “están escritos en screenspeak, una especie de esperanto cinematográfico que pueda ser comprensible lo mismo en Bogotá que en Bulawayo”.

CONCLUSIÓN

En las páginas precedentes creo haber demostrado que en Amadeus hay una 'doble adaptación narrativa': de la biografía al teatro y del teatro al cine; y que, en ambos casos, esa adaptación viene condicionada por las potencialidades del medio. En los cambios realizados sobre el material de partida, como origen y sustento de las decisiones creativas, podemos apreciar los requerimientos propios del drama y del cine, junto al talento y la imaginación del autor.

Así, la obra teatral tiene en cuenta sólo algunos aspectos biográficos: aquellos seleccionados en función del conflicto (Salieri versus Mozart); y aun éstos son reorientados para potenciar la tensión dramática. Más que la biografía del compositor, Shaffer desarrolla sus temas preferidos: el hombre frente a Dios, el mediocre frente al genio, el poder destructor de la envidia, la incoherencia de los grandes artistas.

Por su parte, la adaptación cinematográfica –desarrollada por el propio Shaffer, con ayuda de Milos Forman– obedece a las características de un medio esencialmente visual. Los pensamientos de Salieri se exteriorizan en imágenes, y eso conlleva

un cambio de foco: el centro de la película ya no es Salieri sino Mozart, que aparece también más humano y complejo. Con ello, cambia también el tono de la historia: el "drama psicológico" se convierte en una historia fascinante y, en consecuencia, cambian también los personajes. Desaparecen los más teatrales o innecesarios (los Venticelli, la mujer de Salieri) y se potencian los que añaden interés a la historia: Constanze, Cavalieri, Leopoldo. Por otro lado, también los diálogos se modifican: son ahora más breves e incisivos, sustituidos en gran parte por la imagen. Sus aristas más groseras son pulidas para un público más amplio. En general, se rebaja el tono de sofisticación, y desaparecen los extranjerismos manieristas. Largos monólogos son reemplazados por una imagen visual, como el enfrentamiento de Salieri con Dios, sintetizado en la quema del crucifijo. Todo esto revela que, junto al talento, el medio impone sus presupuestos expresivos.

Por eso, podemos concluir, se equivocaron los eruditos musicales cuando denostaban la obra teatral y los críticos de la escena cuando juzgaban el filme. No es la estricta fidelidad lo que debe valorarse en una adaptación, sino en la capacidad de crear algo nuevo, sabiendo utilizar los resortes expresivos de cada arte narrativo.



ume unión musical

**Instrumentos musicales • Pianos acústicos • Sonido profesional
Especialistas en informática musical • Baterías
Instrumentos percusión • Clásico • Librería musical**

¡No dudes en visitarnos!

**Hasta 24 meses sin intereses
y con descuento especial**

Toda la música
en tus manos

C/. CUARTELES 1 • TELF.: 952 324 775