

## EULALIA C. PIÑERO GIL

### AMADEUS DE PETER SHAFFER Y SEGÚN MILOS FORMAN

El 2 de noviembre de 1979 el National Theatre de Londres estrenó *Amadeus* de Peter Shaffer con gran éxito de público y de crítica. El cineasta checo Milos Forman era uno de los asistentes a esta primera representación y, cautivado por la obra, se presentó al dramaturgo inglés proponiéndole la recreación cinematográfica de su texto dramático que, según el director, era una película en potencia. El entusiasmo de Forman no conmovió a Shaffer, a pesar de la persecución que sufrió durante dos años de vanos intentos por convencerle de la viabilidad del proyecto. No en vano Shaffer era reticente a las adaptaciones de sus obras teatrales, al haberlas sufrido en anteriores ocasiones y con resultados no muy brillantes. Shaffer compartía los temores que mostraron muchos otros escritores ante el ofrecimiento de colaborar con el mundo cinematográfico. Famosos son los comentarios que a este respecto han hecho Somerset Maugham, T. S. Eliot, Bertolt Brecht, Truman Capote y William Faulkner, entre otros. A la luz de la lectura de los textos de estos autores, las conclusiones sobre las relaciones simbióticas entre cine y literatura van desde la consideración paródica de las adaptaciones, a la imposibilidad de verter una obra teatral al cine sin convertirla en un producto *kitsch* o a la incapacidad de desarrollar un lenguaje poético en el cine.

Shaffer no se aleja de estas aseveraciones y comenta en el postscriptum de *Amadeus* sobre el texto dramático y la película:

The cinema is a worrying medium for the stage playwright to work in. Its un verbal essence offers difficulties to anyone living largely by the spoken word. Increasingly, as American films grow even more popular around the world, it is apparent that the most successful are being spoken in Screenspeak, a kind of cinematic esperanto equally comprehensible in Bogotá and Bulawayo<sup>1</sup>.

El «esperanto cinematográfico» al que alude Shaffer se reduce al minimalismo expresivo verbal al que nos tienen acostumbradas las superproducciones de Hollywood. Vacías ya de cualquier discurso estilizado que traspase las barreras de las interjecciones, los escritores que se aventuran a ejercer de guionistas se ven atrapados entre los límites, un tanto restringidos y convencionales, del exiguo lenguaje cinematográfico.

Consciente de esta realidad y habiendo aceptado la oferta de Forman, Shaffer intentó preservar, desde un principio, la identidad del lenguaje poético del texto dramático. Sin embargo, dicha declaración de intenciones se vio alterada ante la realidad de las necesidades de

---

<sup>1</sup> *Amadeus*. Milos Forman, dir.; M. Forman y P. Shaffer, guión; con F. Murray Abraham y Tom Hulce. Warner Brothers, 1984.

un medio expresivo fundamentado en la imagen. La versión celuloide de *Amadeus* pierde el vigor y la energía de la palabra y deja paso a la música operística de Mozart que acompaña las rutilantes y espectaculares escenografías interiores y exteriores que nos ofrece Forman. Shaffer describe este proceso con bastante detalle:

In the case of *Amadeus*, its operatic stylization would probably have to go, and its language would have to be made less formal, though not, of course, more juvenile...

Some of the talk is inevitably simpler in the film than in the play, but none of it, I hope, is Screenspeak<sup>2</sup>.

La «inevitabilidad de que el lenguaje sea más simple en la película que en el texto dramático» no se explica ni en el fondo ni en la forma del imperativo. Shaffer sucumbe al engaño del espejismo cinematográfico y se autojustifica indicando que el lenguaje es «menos formal aunque no más juvenil». Efectivamente, la lectura de la obra dramática ofrece una riqueza expresiva verbal infinitamente superior a su versión cinematográfica, si a eso se refiere con lenguaje «menos formal». En cuanto a la segunda observación, no es fácil interpretar a qué se refiere Shaffer con un lenguaje juvenil pero se podría sugerir que dicha referencia alude directamente a la omnipresente iconografía escatológica del texto y a su desaparición casi total en la película.

Sin duda alguna, esta ausencia es uno de los aspectos que más sorprenden cuando se lleva a cabo un estudio comparativo entre ambas producciones. Wolfgang y Constanza Mozart utilizan un lenguaje profuso en expresiones escatológicas que recuerdan a la visión excremental de Aristófanes, Swift o el mismo Rabelais. Shaffer presenta a la pareja Mozart socavando la sacralidad de las instituciones más respetadas, insinuando la inexorable realidad universal de las funciones fisiológicas aun en los personajes más divinizados como es el caso del tan odiado arzobispo Colloredo de Salzburgo. El autor le brinda esta exclusiva arma dialéctica a Mozart para vengarse de la incompreensión y de la servidumbre a que estaba sometido como músico de una época en la que no era posible ser un artista independiente sin estar sometido al capricho de un príncipe real o eclesiástico. Esta faceta que tanta presencia tiene en el texto de Shaffer, en la película se ve transformada en una risa bufónica e histriónica que no socava ni a nada ni a nadie. Más bien al contrario, menoscaba la figura de Mozart, convirtiéndolo en un personaje un tanto grotesco. Sin embargo, el centro gravitatorio de la película reside en este hombrecillo gesticulador y gracioso a quien nadie presta mucha atención salvo en las ocasiones en las que va precedido por su música magistral. Y es que el Mozart de Forman es un ser un tanto esquizoide cuando no insoportable. Su contrapunto argumental, Salieri, queda en un segundo lugar aunque resulte ser el narrador del duelo artístico que entablan en la película. Shaffer otorga el centro gravitatorio a Antonio Salieri, puesto que es quien se ve invadido por el genio arrollador salzburgués y desplazado musicalmente a un segundo lugar inaceptable para el compositor italiano. El dramaturgo va perfilando a un hombre atormentado por la inexorabilidad de la genialidad y el apabullante proceso que se desencadena al establecerse las comparaciones en la corte de José II, emperador de Austria. La indefensión de Salieri ante este destino adverso aporta un rasgo de terrenalidad humana que Shaffer utiliza como contrapunto ante el talento *quasi* divino desplegado por Mozart. Por tanto, la película se centra en la predestinación divina del talento musical del «amado de Dios» (*Amadeus*) y nos muestra a un ser unidimensional, mientras que en la obra de teatro adquirimos la imagen de Mozart a través del prisma de Salieri. Es obvio que el recurso más fácil es el que plantea Forman al centrar la película en una estructura maniquea donde Mozart es el músico indefenso que lucha ante la maldad del compositor de la Corte, Salieri, que urde una trama un tanto inverosímil, que además contradice el rigor histórico. Así pues, se nos ofrece un argumento carente de las sutilezas y las motivaciones que caracterizan las relaciones humanas.

---

<sup>2</sup> Shaffer, Peter. *Amadeus*. Harmondsworth: Penguin Books, 1984.

Dentro de esta actitud general en la adaptación de la obra dramática, hay una ausencia, a mi juicio un tanto desafortunada que resta interés a la película. Me refiero al mundo de la masonería que aparece como telón de fondo en las vidas de Mozart y Salieri. Una vez que Mozart se une a los masones se asume que escogerá temas más elevados haciendo honor a la seriedad de la logia y a los preceptos de la hermandad universal. Mozart piensa que una buena ocasión para mostrar las bienaventuranzas de la francmasonería es el himno «Heil sei euch Geweihten» del segundo acto de *La flauta mágica*. Las cabezas visibles de la logia se horrorizan al ver el ritual masónico mezclado con cazadores de pájaros, dragones, geniecillos, damas y jóvenes enamorados. Consideran que Mozart ha traicionado los sacrosantos preceptos de la orden.

Como en anteriores ocasiones, el texto dramático de Shaffer entra en aspectos mucho más interesantes de la vida de Mozart y Salieri, incluso formula situaciones que describen muy acertadamente el mundo de los músicos que están a las órdenes de los estamentos oficiales, sin la posibilidad de ganarse la vida fuera de los mismos. Constanza Mozart, acuciada por los problemas económicos, decide recurrir a Salieri para pedir un trabajo al ya situado compositor. Salieri accede a prestarle su ayuda pero a cambio de pasar una velada con él. En esta línea también se sugiere la relación amorosa del compositor italiano con la alumna y cantante Katherina Cavalieri quien se ve fascinada ante las nuevas producciones operísticas de Mozart. Precisamente estos dos escauceos amorosos son eliminados de la versión cinematográfica que junto con los aspectos anteriormente nombrados restan mucha sustancia a la obra de Forman. Los componentes ideológicos para la supresión de esta serie de hechos están directamente relacionados con un claro deseo de no «complicar» demasiado las cosas y de presentar una biografía al estilo de Hollywood, basada en el héroe solo ante el peligro y amenazado por múltiples complots que provocan, casi inmediatamente, la conmiseración del público cinéfilo. Forman llega incluso a recurrir a la caracterización de Mozart como una estrella de rock, pensando que quizás el público joven se identificaría con el personaje principal. Estos recursos fáciles e inconsistentes no ofrecen un esquema dramático ni dialéctico muy convincente. Si con el texto dramático el espectador pasa un rato agradable con una trama sugerente y provocadora, con la película asistimos a un espectáculo que no plantea ningún tipo de cuestiones interesantes, recurriendo a los ya muy manidos esquemas de película fácil y basando el éxito de la misma en los pasajes musicales y en la escenografía de los montajes operísticos.

Shaffer iba muy bien encaminado al desconfiar de las adaptaciones cinematográficas de obras teatrales, aunque no supiera evitar caer en la trampa, a pesar de pasar cuatro meses en una granja de Connecticut trabajando con Milos Forman en la adaptación de su obra. Este hecho nos lleva a plantear, en líneas generales, cómo han sido las relaciones entre teatro y cine durante el siglo XX, para poder entender los últimos resultados de esta relación en los años ochenta.

Según Jeanne Thomas Allen:

The emergence of film in the late nineteenth century America was closely tied to the mass theatrical entertainments from which it was launched as a business and as a mass art<sup>3</sup>.

Efectivamente, los orígenes del cine están íntimamente relacionados con el teatro. La gran lucha de este medio de comunicación fue el desprenderse de las características teatrales que lo marcaron desde los escenarios de Broadway. La colaboración inicial entre ambos medios fue muy íntima y prácticamente todos los grandes éxitos de los teatros neoyorquinos fueron adaptados al cine. El medio cinematográfico empezaba a mostrar sus encantos a un público sorprendido por las imágenes de mundos desconocidos. Las adaptaciones teatrales se podían

---

<sup>3</sup> Thomas Allen, Jeanne. «Copyright and Early Vaudeville, and Film Competition.» *Film Before Griffith*. Ed. John Fell. Berkeley: University of California Press, 1983.

ver simultáneamente en cientos de ciudades norteamericanas sin necesidad de trasladar las compañías teatrales, con los inmensos gastos que estos desplazamientos conllevaban. A la vez, los grandes directores y sobre todo los actores de Broadway veían en el celuloide la posibilidad de mostrar su imagen a millones de espectadores sin necesidad de lanzarse a los caminos del mundo. Los derechos de las adaptaciones también reportaron al mundo del teatro grandes ganancias aunque ya se estaban dejando ver las desventajas de este matrimonio en la progresiva desertización de los patios de butacas en favor de las impresionantes salas de cine que proliferaron por todo el país. Las grandes estrellas del teatro que debutaron en Broadway prestaron su talento al cine. Figuras como Katherine Hepburn, Bette Davis, Barbara Stanwyck, Joan Crawford, Clark Gable, Fred Astaire, Henry Fonda entre otros muchos, y directores como Orson Welles, Elia Kazan y Vincent Minelli, llenaron una de las épocas más brillantes y productivas del celuloide. Fruto de esta interacción fueron las generaciones ulteriores que surgieron a raíz de la fundación del «Actor's Studio», dirigido por Elia Kazan y Lee Strasberg, basándose en las técnicas teatrales de Stanislavsky. Actores tan versátiles como Marlon Brando, Paul Newman, James Dean, Geraldine Page, Rod Steiger, Al Pacino, Robert de Niro, Faye Dunaway, Meryl Streep, Dustin Hoffman, y William Hurt proceden del mundo teatral, habiendo recibido una formación muy seria en las técnicas dramáticas.

De los años cincuenta a los ochenta, se ha experimentado un cambio en esta larga tradición. Directores de cine como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, George Lucas y Steven Spielberg ya no proceden de las candlejas de Broadway sino de escuelas de cine, la televisión, el periodismo y otros medios audiovisuales. Es evidente que el cine de estos autores ya nada tiene que ver con la estética dramática y se centra, más bien, en las exigencias de un gusto masificado y fundamentalmente comercializado. De la última etapa de interacción entre el cine y el teatro Gregory Waller apunta lo siguiente:

The influence of recent American avant-garde theater on Hollywood, however, has been indirect and negligible —Sam Shepard notwithstanding. On rare occasions an experimental Off-Broadway or an Off-Off-Broadway play has been adapted for the screen, and a number of the principal movie actors of the 1970s and 1980s got their stage training outside the of Broadway<sup>4</sup>.

El proceso de falta de influencia del teatro en el cine que comenta Waller, tiene su origen en el papel marginal que ocupa el teatro en el panorama cultural de nuestros días. Su capacidad de mimesis de la realidad se ha reducido y casi se ha convertido en un fenómeno como el de la música clásica. La retroalimentación que tuvo lugar desde principios de siglo se ha agotado por el mismo establecimiento del cine como medio cultural de masas, uniforme, universal y que no permite competencia alguna, debido a la misma comercialización que sufre el arte de nuestros días. Es evidente que un montaje teatral no comporta los beneficios monetarios de una superproducción de cine hollywoodiense.

Susan Sontag distingue muy claramente las dos posturas radicales del arte contemporáneo:

The demand for inclusion, for synaesthesia and the mixture of genres and media; and the demand for aesthetic purity, for the intensification of what each art distinctively is<sup>5</sup>.

La evolución del teatro y el cine evidencia que la cohabitación de ambas artes no es posible hoy en día. Ya han pasado los tiempos en que dicha relación podía ser viable, debido a que los intereses han cambiado radicalmente y el teatro no responde a los parámetros comerciales. En el teatro se busca la participación de la audiencia, la denuncia, el planteamiento de una estética de vanguardia dentro de espacio de participación. Es un espectáculo que tiene como gran ventaja la presencia viva de todos los elementos que hacen de cada repre-

<sup>4</sup> Waller, Gregory. «Film and Theater.» *Film and the Arts in Symbiosis. A Resource Guide*. Ed. Gary R. Edgerton. Westport, Connecticut: Greenwood, 1988.

<sup>5</sup> Sontag, Susan. «Film and Theater.» *Tulane Drama Review II*. (Fall, 1966): 34-37.

sentación un acto único e irrepetible. El cine cuenta con otros medios de expresión pero me temo que está mucho más mediatizado por los intereses pecuniarios que el teatro. Las recientes adaptaciones de obras literarias al cine muestran la realidad de esta inviabilidad. *El nombre de la rosa*, *Las amistades peligrosas* o *Amadeus* son un ejemplo de unas adaptaciones que no guardan la esencia de las obras originales sino que caen en la tentación de recurrir a versiones facilitadas para adecuarse a las necesidades mercantilistas de su difusión internacional.

Por todo ello, me inclino por la segunda opción que plantea Susan Sontag de mantener las artes separadas puesto que los intereses de las mismas fluyen por cauces distintos. *Amadeus* es una excelente obra de teatro pero su adaptación al cine dista mucho de serlo tanto. Sin tanta gente hubiera visto la obra teatral como la película, me temo que hubiera habido más cautela a la hora de otorgarle los ocho óscars con que se la premió.

EULALIA C. PIÑERO GIL