



La sonámbula

presentado por Mengs e Ingres (tendencia a la que se adscribirían lienzos tan notables como el retrato de María Bonnani o las figuras femeninas de *La sonámbula* y *La cazadora*), de la que poco a poco se iría separando para abrazar los postulados del realismo romántico que, al rechazar los principios de la "belleza ideal", prefirió comprometerse con la representación verosímil de los modelos vivos; tales, por ejemplo, los retratos de Isabel Arriaga de Cordero o del señor Francisco Cordero.

Muy atinadamente, Elisa García Barragán dedica un pormenorizado análisis a *Colón ante los reyes católicos*, por cuanto que esa "pintura de historia" —más aún que la de asuntos bíblicos— provocó en tiempos de Cordero muy enconadas polémicas. Según Justino Fernández, el gran lienzo de Cordero en el que se mira a Colón presentando a la corte de los Reyes Católicos a un grupo de indígenas americanos, responde a "la interpretación corriente en la historiografía del tiempo", y tanto la actitud teatral de los personajes como "la reclamada factura la hacen un tanto dura y carente de emoción".

Sin negar algunas evidentes "limitaciones de su momento", el cuadro de Cordero es —para Elisa García Barragán— ejemplo de "fértil imaginación" y de notable facilidad "narrativa" que corre mucho más allá de la mera anécdota. En efecto, la doctora García Barragán ha hecho un certero análisis de esa obra, que constituye, a nuestro juicio, un avance metodológico importante por lo que a nuestro ámbito se refiere.

Ante esa pintura de Cordero es lo más frecuente que el historiador y el crítico de arte se limiten a notar las cualidades de factura o de concepción ideológica gene-

ral, sin tomar en cuenta aspectos más amplios y sutiles de su orden compositivo. *Colón ante los reyes católicos*, dice la doctora García Barragán, se ajusta tanto al llamado *lucidus ordo*, de conformidad con el cual las figuras representadas han de hallarse dispuestas según sus jerarquías reales, como a la *aurea mesura*, que pone de relieve la organización simbólico-geométrica del espacio, así como de las figuras.

Tanto en el *Colón* como en *El redentor y la mujer adúltera*, se "observa el trazado ideal de una red regular" que se articula con "otra red formada por medidas áureas", artificio a través del cual se organizan las escenas en un ritmo de "lectura" que va revelando al espectador, no sólo los colores históricos o simbólicos de los iconos, sino que al mismo tiempo hace emerger otras relaciones semánticas más sutiles.

Así por ejemplo, en *Colón ante los reyes católicos*, "la línea horizontal de la sección áurea, (que corre) de izquierda a derecha, liga una serie de vértices importantes a partir de aquella mano de la figura que porta un casco, y que se puede antojar que fuera Pizarro; sigue por la parte superior de la calva frente de Colón; pasa por el pecho de Fernando, roza la corona de Isabel y en el otro extremo, apenas tocando al presumible... Cortés. Esto hace que los dos reyes y el descubridor se encuentren exactamente colocados entre las cabezas extremas de los dos grandes conquistadores: el del Imperio Mexicano y el del Imperio Inca".

Y basten estos ejemplos y comentarios para recomendar esta monografía sobre el pintor Juan Cordero que satisface tanto las miradas del sentido como las inquisiciones de la inteligencia. ◇

¹ Elisa García Barragán, *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras*, Investigaciones Estéticas, UNAM, 1984.

Escritores mexicanos

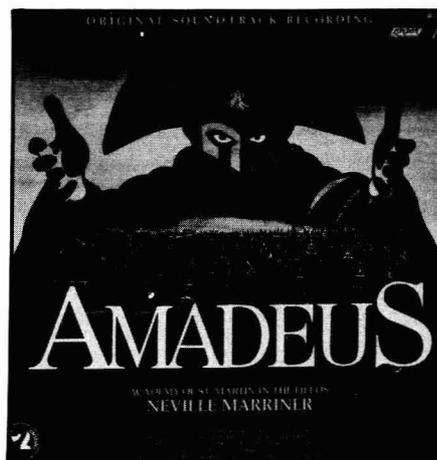
con más de dos obras publicadas, favor de enviar su curriculum y un ejemplar de cada uno de sus libros al Centro de Investigaciones Literarias, Torre II de Humanidades, piso 12, circuito interior, CU.

Cine

AMADEUS

EL DRAMA ROMÁNTICO Y LA ESPECULACIÓN

Por Juan Arturo Brennan



Independientemente de su éxito absoluto o su fracaso relativo, y al margen de lo que críticos y público emitan como opinión subjetiva de una obra, una de las cualidades más notables, y probablemente más escasas en el medio de las reconstrucciones históricas es la capacidad de generar polémica y polarización. *Odio quiero más que indiferencia*, según pregona un famoso vals peruano, y es indudable que cuando una obra logra crear tantos detractores como apologistas, es señal inequívoca de que ha tocado un nervio sensible en el inconsciente colectivo. Tal es el caso de *Amadeus*, la fascinante obra teatral de Peter Shaffer que recientemente se ha convertido en una exitosa y controvertida producción cinematográfica. A estas alturas de la historia de la obra, y teniendo como antecedente su larga presencia en un teatro de la ciudad de México, y después en varias salas cinematográficas, no parecería necesario hacer una descripción pormenorizada de la anécdota de *Amadeus*. En

todo caso, se antojará más lógico el intentar entrar de lleno en algunas de las polémicas que la obra ha suscitado debido a su heterodoxa aproximación al superhéroe de la música.

Entre los aspectos más notables de la diversidad de análisis que *Amadeus* ha generado, sobre todo en el ámbito de la crítica, es el de la serie de percepciones erróneas que a su respecto se tienen, percepciones que han tenido como resultado un enfoque también erróneo en el ejercicio de la crítica relativa a *Amadeus*.

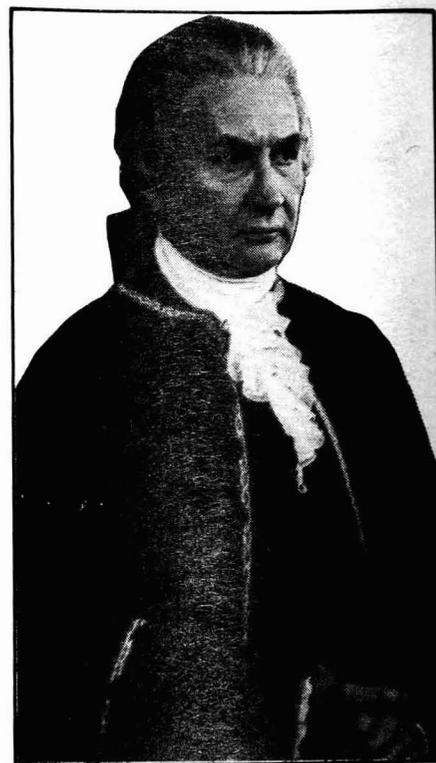
La primera gran percepción errónea que se maneja respecto a *Amadeus* es la de afirmar categóricamente que el protagonista de la obra es el mismísimo Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Mozart es, en todo caso, un actor secundario en el esquema de Peter Shaffer, y el verdadero protagonista es nada menos que el Signor Antonio Salieri (1750-1825), compositor y director de orquesta cuya figura y cuya obra han pasado, quizá con justicia, a formar parte del gran cúmulo de basura que la historia de la música ha dejado atrás

para concentrarse en el trabajo de otros. Por ejemplo, el de Mozart. De hecho, es lícito especular sobre la posibilidad de que a no ser por la generosidad de Shaffer de darle a Salieri la pista central en su obra, el nombre de Salieri no sería más que una posible pregunta en un juego de trivia. No deja de ser curioso, en este sentido, que al pintar a Salieri como un auténtico gusano humano, Peter Shaffer le garantizó un lugar póstumo en el panteón de los personajes a quienes amamos odiar. ¿Habrá conocido Salieri el mencionado valsecito peruano, *Odio quiero más que indiferencia*?

De cualquier forma, es preciso señalar que la relación de Salieri con Mozart está sumida hasta la fecha en la bruma de lo incierto.

Por una parte se afirma que, en efecto, Salieri obstaculizó el progreso de Mozart en la corte de Viena. Otras fuentes nos dicen, sin embargo, que Salieri se contentó con mantenerse alejado de Mozart. Otras hipótesis afirman que Salieri confesó el asesinato de Mozart poco antes de su muerte y que Salieri nada tuvo que ver. El caso es que las versiones contradictorias han seguido siendo fuente inagotable de textos, hasta nuestros días: en 1964, Cedric Glover publicó su novela *Las barricadas misteriosas*, que trata el mismo asunto de la muerte de Mozart y su relación con Salieri, y en 1979, el Teatro Nacional de la Gran Bretaña estrenó el *Amadeus* de Peter Shaffer.

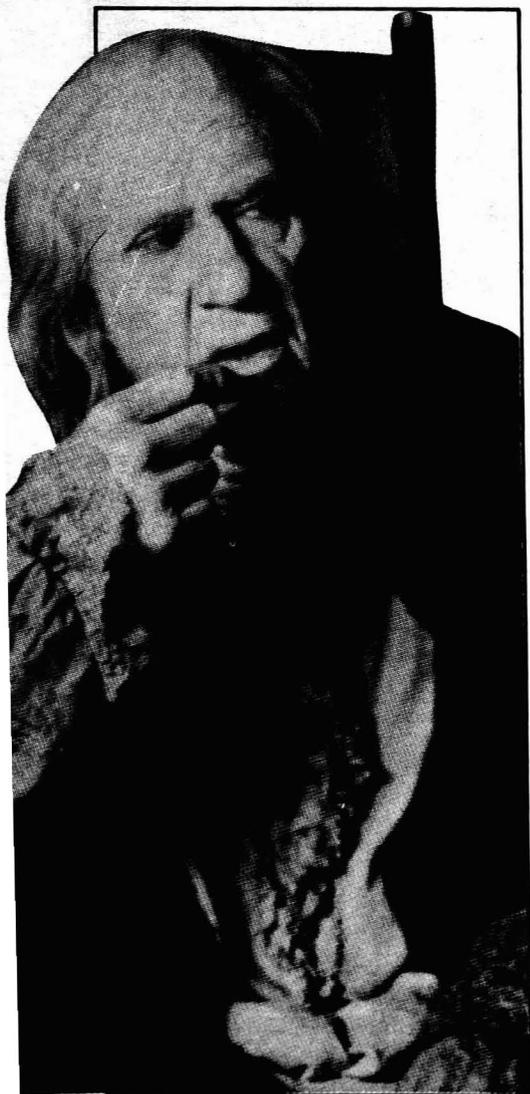
La segunda gran percepción errónea que ha suscitado *Amadeus* es la de aquellos que han criticado duramente, primero a la obra de teatro y después a la película, por su enorme cantidad de inexactitudes históricas. Considerando que Shaffer partió de un hecho que no pasa de ser una especulación, es evidente que *Amadeus* no es más que una extrapolación de datos históricos puesta al servicio de una narrativa fantástica que nos lleva por los caminos de un impactante drama moral: la toma de conciencia de la mediocridad ante sus propias limitaciones y ante el inalcanzable delirio creador del genio. Dicho de otro modo, nadie en su sano juicio podría suponer que Shaffer intenta ofrecer versión veraz de la vida y la muerte de Mozart. Por el contrario, el autor se tomó todas las licencias poéticas y narrativas permitidas, y algunas no tan permitidas, para hacer de su *Amadeus* no tanto una biografía dramatizada como una disección aguda y profunda de los mecanismos de la envidia, por una parte, y del inexorable ascenso de la creación por la otra. Simplificado al máxi-



mo, el argumento de la obra teatral de Shaffer nos presenta a un Salieri viejo, amargado, casi moribundo, pero aún suficientemente lúcido para darse cuenta de que su música y su nombre han sido olvidados aún antes de su muerte, mientras que la figura y la música de Mozart amenazan seriamente con pasar a la posteridad, cumpliendo lo que el compositor alemán Hasse dijera en una célebre ocasión sobre Mozart: "Este muchacho hará que nos olviden a todos." En efecto, Salieri sabe perfectamente bien que ha pasado a formar parte de ese olvido, y en un arranque de sinceridad que parece más un último intento de purificación vicaria que un auténtico arrepentimiento, se confiesa culpable de la caída y la muerte de Mozart. En la obra de teatro, el interlocutor de Salieri es el público; en la película dirigida por Milos Forman, es un sacerdote. A partir de su inicial confesión, el resto de la obra se desarrolla en una serie de *flashbacks* (más efectivos en el cine, pero más dramáticos en el teatro) en los que se describe la peculiar relación de Salieri con Mozart, desde su primer encuentro, hasta la caída del cuerpo de Mozart en una fosa común en las afueras de Viena. Este interesante juego de tiempos y espacios planteado por Shaffer en su obra fue magistralmente puesto en escena en Broadway en 1980.

Una película alucinante

Después de su merecido éxito por todo el mundo, *Amadeus* llegó pronto a la inevita-





Salieri, después de haberse presentado disfrazado ante Mozart para encargarle un *Requiem*, con la intención de hacerlo pasar por suyo y dirigirlo él mismo en los funerales de Mozart, asiste al estreno de *La flauta mágica*, en el que su némesis alterna entre el podio del director y el glockenspiel. A causa de su agotamiento físico, su enfermedad, y la locura creciente provocada por el encargo del *Requiem*, Mozart sufre un desmayo en el teatro, y es llevado a su casa por el mismísimo Antonio Salieri, compositor de la corte.

Con engaños, Salieri convence a Mozart de que debe terminar el *Requiem*. Enfermo, Mozart le pide a Salieri que le ayude. Y en una de las secuencias más admirables de la cinta, Mozart le dicta a Salieri su misa de *Requiem*, que Salieri quiere hacer suya. Suenan los trozos musicales de cada una de las líneas melódicas del *Requiem*, como los ladrillos individuales de un gran edificio, tal y como salen de la imaginación de Mozart. A la muerte de Mozart y durante su paupérrimo funeral, suenan terribles el *Confutatis* y el *Lacrimosa* del *Requiem* que Salieri nunca podrá hacer pasar como suyo.

Si bien podrían hacerse severas revisiones históricas a la película, aquí sólo cabe aclarar las circunstancias de la composición del *Requiem*, que es el punto climático de la cinta. En efecto, el *Requiem* le fue encargado a Mozart por un desconocido misterioso, pero que nada tenía que ver con Salieri. Se trataba simplemente de un emisario del conde Walsegg-Stuppach, un noble con afanes de compositor que quería comprar el *Requiem* de Mozart para hacerlo pasar como suyo. Es de suponerse que si Mozart hubiera terminado su *Requiem* antes de morir, el conde hubiera podido hacerse pasar por un gran compositor. Como coda al asunto del *Requiem*, la historia nos dice que la misa inconclusa fue terminada por Franz Xaver Süssmayr, alumno de Mozart y amigo íntimo de la familia. Algunas de las biografías de Mozart van más allá del *Requiem* en cuento a la participación de Süssmayr en la vida de Mozart. Se sabe que Süssmayr pasó mucho tiempo muy cerca de Constanza Mozart, y como dato coincidente está el hecho de que al nacer el sexto hijo de los Mozart, cinco meses antes de la muerte del compositor, Constanza le puso por nombre de pila Franz Xaver Wolfgang.

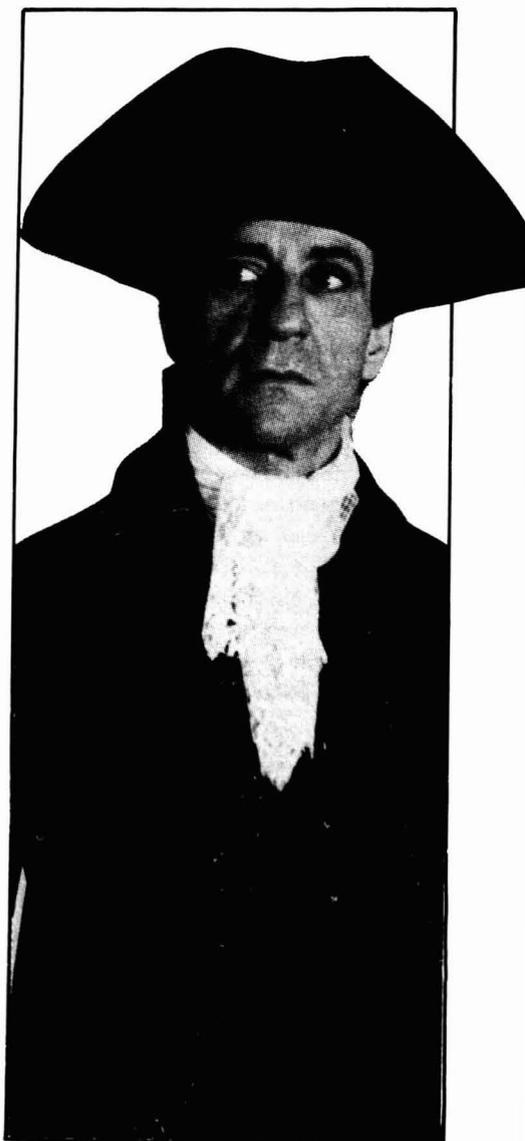
Producto típico de la comunicación masiva

Por último, es menester mencionar que gracias a su paso por los medios, *Amadeus*

se ha convertido ya en un producto típico de la era de la comunicación masiva. Entre otras cosas, esta auténtica tragicomedia musical ha tenido como subproducto, un álbum discográfico doble con la música de la película. Es interesante hacer aquí una referencia al álbum por varias razones; la primera, es, evidentemente, la oportunidad de entrar en contacto con la música de Mozart. Pero lo más significativo del asunto es que Milos Forman decidió musicalizar su *Amadeus* apartándose de la fácil línea de menor resistencia, omitiendo los lugares comunes del catálogo mozartiano. Esta selección musical está claramente reflejada en el álbum en cuestión, que también está ajeno al cliché musical de siempre. Brilla por su ausencia la Sinfonía no. 40, no está la *Pequeña serenata nocturna*, y no aparece por ningún lado el *Rondó a la turca*. A cambio de estas bienvenidas ausencias, el álbum contiene una buena selección de música mozartiana de diversos géneros, y que cubre la parte más impor-

ble etapa de su paso al cine, aventura para la que no se le concedían muchas posibilidades de éxito. Si bien es cierto que no todas las obras de teatro se dejan traducir bien al medio cinematográfico, el caso de *Amadeus* fue especialmente afortunado al tener a la cabeza del proyecto a un director sólido y sensible como el checoslovaco Milos Forman, y al propio Peter Shaffer como adaptador de su obra para el cine. Lo que resultó de esa colaboración (y de una producción hermosamente cuidada) fue una película deliciosa, alucinante a veces, muy instructiva, y sobre todo, especial para agudizar los síntomas latentes de quienes en una forma u otra padecemos de mozartmanía. Baste decir, pues, que el tránsito de *Amadeus* de las tablas al celuloide fue muy afortunado, y no porque así lo haya decidido la Academia a través de los ocho Oscars que le otorgó, sino porque en la factura del film es evidente la misma pasión que existe en la música de Wolfgang Amadeus Mozart.

Y las secuencias donde esa pasión es comunicada con mayor intensidad son aquellas en las que a través de la fantasía y la licencia poética muy bien justificada, Shaffer y Forman nos permite asomarnos al proceso de creación de algunas de las obras más interesantes del catálogo de Mozart: la *Serenata K. 361* para instrumentos de aliento; *El rapto del serrallo*; *Las bodas de Fígaro*; *Don Giovanni*; *La flauta mágica*; y el *Requiem*, cuya gestación constituye una de las partes más intensas de la cinta de Forman.



tante de su producción. Es claro que dadas las características del proyecto, el álbum no contiene obras completas, sino fragmentos y selecciones, y si bien en general es abominable la costumbre de mutilar la música ajena, esta es probablemente una de las pocas circunstancias en que se antoja válido seleccionar y resumir. Después de todo, los discos se refieren específicamente a *Amadeus* y no pretenden ser una recopilación exhaustiva de la música de Mozart.

Así, la obra más temprana contenida en el álbum es la *Sinfonía No. 25, K. 183* que data de 1773, y la más tardía, el *Requiem K. 626*, de 1791, último número del catálogo de Mozart. Entre estos dos extremos se halla una selección variada y muy interesante por cuanto permite seguir el desarrollo de Mozart de una manera compacta y clara. El resto de las selecciones de música de Mozart que contiene el álbum provienen de diversas regiones de su catálogo.

Como complemento de este recorrido musical mozartiano, el álbum presenta un poco de música gitana (que es tocada en la fiesta en la que se conocen Mozart y Salieri) y un fragmento del *Stabat Mater* de Pergolesi, que se escucha cuando el joven Salieri tiene su primer éxtasis religioso-musical. La dirección musical y las interpretaciones orquestales del álbum están a cargo de un director y una orquesta que con el paso de los años han ido adquiriendo un sólido y merecido prestigio en el ámbito artístico mundial: Neville Marriner y la Academia de St. Martin-in-the-Fields.

Así pues, *Amadeus*, en su personificación trinitaria de obra de teatro, película y banda sonora, es una experiencia estética muy satisfactoria. La obra de teatro, porque es un ejercicio dramático muy bien concebido y desarrollado; la película porque es una producción realizada con amor y minuciosa atención al detalle y la banda sonora, simple y sencillamente porque es la música de Mozart. ◇

Amadeus (1984)

Dirigida por Milos Forman

Escrita por Peter Shaffer

Fotografiada por Miroslav Ondricek

Producida por Saul Zaentz

Intérpretes:

F. Murray Abraham (Salieri)

Tom Hulce (Mozart)

Elizabeth Berridge (Constanza)

Jeffrey Jones (José II, Emperador de Austria)

Roy Dotrice (Leopoldo Mozart)

Simon Callow (Schikaneder)

Dirección y supervisión musical: Neville Marriner

Discos

FRAGMENTOS DE BALLE

Por Rafael Madrid

El disco TELARC ofrece una grabación espléndida de estos 11 fragmentos de las Suites de concierto 1 y 2 que Serguei Prokofiev preparó mientras esperaba que la censura del ballet soviético autorizara su obra. Existen más de una docena de grabaciones de los extractos del ballet, pero ésta sobresale del conjunto por su asombroso impacto y sonoridad, sacando el mayor partido del amplio rango dinámico del sistema digital, sobre todo en la versión del disco compacto.

Para muchos discófilos el nombre de Yoel Levi no es muy familiar, pero se trata de un joven músico, director residente de la Orquesta de Cleveland de 1980 a 1984 y a quien apoyan con entusiasmo los productores de Telarc. Realizó esta grabación en Severance Hall, hogar de la Orquesta de Cleveland, en octubre de 1983.

Puede decirse que la interpretación de Levi y la ejecución de la orquesta es bastante buena, aunque no llega al nivel de inspiración de la de Sir Georg Solti que revela su madurez asombrosa al frente de su Orquesta de Chicago, que toca con tremendo poder y esplendor.

Los 22 fragmentos del ballet que utiliza Solti en esta grabación son el resultado de una recopilación que hizo el propio maestro, ordenándolos para imprimirles un carácter sinfónico, pero sin perder la continuidad de las secciones más emocionantes y cautivadoras de la partitura.

Solti y Chicago alcanzan una intensidad apasionada que se encuentra muy de vez en cuando en otras grabaciones: la Danza de los Caballeros resulta avasalladora y amenazante, el Duelo de Tybaldo y Mercurio, deslumbrador y un trueno cataclísmico describe la Muerte de Tybaldo, emergiendo de las bocinas donde se reproduzca este disco, todo el peso de las cuerdas y metales características de la Sinfónica de Chicago y todo esto sin soslayar los elementos líricos y los momentos más tiernos de las escenas de amor y muerte de esta música excepcional.

Casi 20 años separan la composición de

la Primera Sinfonía llamada clásica de la del ballet *Romeo y Julieta*, pues la primera fue terminada en septiembre de 1917 y el ballet se estrenó fuera de Rusia en 1938 y las dos obras guardan una interesante relación. Se encuentran en la música del ballet reminiscencias de la primera obra, por ejemplo en la música de la despedida de los amantes de Verona en el Acto III y el movimiento lento de la Sinfonía, así como la reaparición de la Gavota de la Sinfonía Clásica, en una forma elaborada y extendida, durante la partida de los huéspedes en el Baile de los Capuletos.

