

Mozart y Colón en la pantalla

Cine histórico: los hechos y las leyendas

Ernesto Pérez Morán*



*Izquierda, Tom Hulce como Mozart.
Al lado, Colón interpretado por Gerard Depardieu.*

En 2006 se cumplen 250 años del nacimiento de Mozart y 500 de la muerte de Cristóbal Colón. Una buena oportunidad para acercarse a las versiones más conocidas y recientes que el cine ha ofrecido de esas figuras, de la mano de dos realizadores interesantes y que en más de una ocasión han alcanzado el siempre difícil equilibrio entre calidad y comercialidad: el audaz Milos Forman y el controvertido Ridley Scott. Amadeus (1984) y 1492: la conquista del paraíso (1992) son dos ejemplos contrapuestos de otras tantas formas de abordar personajes históricos.

Alrededor de la vida y la obra del compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart se han entretejido mitos, afirmaciones ditirámicas e interminables debates sobre su trascendencia artística. Considerado ante todo como un niño prodigio, las aseveraciones sobre su precocidad creativa encierran las primeras falsedades: siempre se ha dicho que compuso su primera obra con 5 años, y hay que suponer que se habla de un «Minueto y trío» que fue transcrito por su padre, también músico, lo que plantea bastantes dudas sobre la aportación real de tan tierna criatura. Sirva esto como muestra de las precauciones que deben tomarse a la hora de recrear cualquier figura histórica y, a la vez, como posible explicación de la postura adoptada en *Amadeus* por el cineasta Milos Forman y el guionista Peter Shaffer, autor también de la obra teatral del mismo título que sirvió de base a la película.

Una película compleja, desde luego, compuesta por muchas facetas íntimamente relacionadas entre sí y que, de entrada, al acercarse a un personaje célebre, abre ya la discusión sobre la veracidad o no de los hechos que refleja, reforzada en este caso por la mediación de un tratamiento escénico previo. Si a ello se añaden las singulares características de la amplia y sinuosa filmografía de Forman, la atribulada vida de su protagonista y la polémica que ha rodeado siempre a las creaciones de éste, tendremos un cuadro inicial tan apasionante como espinoso.

Desde luego, es muy fácil atacar *Amadeus* por las numerosas licencias que se permite y por las «inexactitudes» que contiene. El filme redundante, por ejemplo, en las leyendas que se construyeron sobre el amargo final del compositor. La figura de Antonio Salieri, su enemigo acérrimo, que sin embargo fue el único que supo entender la magnitud de su obra, aparece aquí como la de un malvado conspirador. En este aspecto, ya la obra de Shaffer bebía más de la ficción que de la realidad, a partir del mito romántico —tan discutible como el hecho de encasillar al propio Mozart en esa categoría— que se extendió en la Viena de la época de Beethoven y que recogió Pushkin en su obra de principios del si-



Fotograma de 1492: la conquista del paraíso.

glo XIX, *Mozart y Salieri*. El guión de Forman y Shaffer —que en su pieza no se decantaba por la hipótesis del envenenamiento, colofón folletinesco de la leyenda— traza unos personajes que nunca existieron y desdibuja las personalidades del emperador José II y de Constanze, la esposa de Mozart. Introduce también datos incorrectos y comúnmente aceptados, como la tormenta que se abatió sobre Viena el día de su entierro —se ha probado que la tarde del 6 de diciembre de 1791 lucía un sol espléndido— o el que fuese enterrado en una fosa común. Es como si los autores de *Amadeus* hubiesen tomado al pie de la letra la frase lapidaria del moderno periodista de *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), de John Ford: «Cuando los hechos se convierten en leyenda, es mejor imprimir la leyenda».

Esas libertades han sido objeto de crítica por parte de historiadores y estudiosos empeñados en que el cine histórico puede y por tanto debe ser fiel a la Historia. Creyendo todavía que es un simple espejo de la realidad, olvidan que inevitablemente manipula, crea y fascina a partes iguales, y que la pretendida «fidelidad» no sirve más que para disimular una verdad que no es la del cinematógrafo.

La conquista del genio, la cruz del mediocre

Consciente de todo ello, el director de largometrajes tan valiosos como *Taking off* (*Juventud sin esperanza*, 1970), *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975) o *Ragtime* (1981) toma un camino muy diferente. Evita el retrato hagiográfico para mostrar a un Mozart desmitificado, cotidiano, ordinario, por el procedimiento más acertado: el verdadero protagonista de la película es Salieri, que le cuenta la historia de su vida a un cura en una especie de confesión sacrilega. *Amadeus* se convierte entonces en el relato de un perdedor, de un hombre mediocre que tuvo la suerte y la desgracia de verse enfrentado al abrumador talento de un auténtico genio. Y el espectador conoce la figura de Mozart a través del drama del músico italiano.

Este recurso ofrece varias ventajas, que el cineasta explota con acierto. La narración arranca con el intento de suicidio de un Salieri ya anciano, culpabilizado por la muerte de su enemigo e internado en un sanatorio. Se abre después un *flashback* mediante el que se describe la existencia de «Wolfi» —como cariñosamente le llamaba su esposa—, unida siempre a su relación con el



F. Murray Abraham hace una memorable interpretación de Antonio Salieri.

narrador. Así se explica que la película eluda casi por completo la infancia del genio —marcada por la figura de su padre, quien consideraba la formación de su hijo como una especie de misión divina— y se centre sobre todo en su estancia en Viena, donde conoce a su pérfido antagonista, cuya presencia sólo se diluirá levemente en el último tercio del largometraje.

Por otra parte, el *corpus* musical mozartiano atraviesa por completo la narración, desde la vigorosa *Idomeneo, rey de Creta*, la colorista *El rapto del serrallo*, su primera gran obra maestra *Las bodas de Fígaro* o el *dramma giocoso Don Giovanni* —en el que el compositor resucita simbólicamente a su padre—, hasta el inacabado *Réquiem*. No obstante, Milos Forman evita la tentación cultista de elucubrar absurdamente sobre las motivaciones artísticas de cada una de esas creaciones, como suelen hacer las películas biográficas convencionales sobre artistas. Recuérdese, por ejemplo, *Música y lágrimas* (1954), de Anthony Mann, donde los guionistas Valentine Davies —que poco después ratificaría sus errores al dirigir *La historia de Benny Goodman* (1955)— y Oscar Brodney trataban de explicar las anécdotas que rodearon a las canciones de

Glenn Miller, supeditando la trama a pequeños detalles que restan interés a un conjunto ya de por sí mediocre. Milos Forman, al contrario, indaga con notable originalidad en las sensaciones que la música de Mozart despierta en el gris Salieri.

Esa estructura retrospectiva queda revestida por la citada complejidad habitual en las creaciones de Forman. Donde otros directores hubieran sucumbido a la tentación de centrarse en la figura principal, el cineasta checo opta por la corralidad, desdeñando la descripción precisa de los personajes secundarios, consciente de que son sólo cajas de resonancia de lo que de verdad interesa: la pasión por la música de los dos protagonistas, éstos sí, perfectamente definidos hasta en los menores detalles. Mozart es un joven pretencioso, ridículo y fatuo —nótese la valentía que supone acercarse así a una personalidad «intocable»—, aunque capaz de elaborar unas obras sublimes. Y ese talento es lo que fascina y carcome a Salieri, un músico de corte que ve en las composiciones del primero un desafío divino y en su risa la burla de un Dios que le ha abandonado.

Lo más llamativo es que el espectador tiende a identificarse con ese perdedor, no desprovisto de maldad. Y lo hace por-

que es el que con más sensibilidad advierte la belleza y con más pasión se entrega a la venganza. Este juego, que puede resultar perverso, convierte al público en sujeto activo, que toma postura sin que Forman pretenda sentar dogma alguno. Tratándose de un cine hecho con la vista puesta —también— en la taquilla, esta opción se antoja casi inaudita.

La forma de la cruz

Los aspectos formales del relato cinematográfico, sin embargo, son bastante más convencionales. El director recurre a unos códigos elementales y manidos: demasiados *travellings* suntuosos, para dar carácter monumental al filme; planos picados y contrapicados enfáticos que sólo sirven para subrayar lo ya dicho, y los más llamativos de los cuales —aquellos en los que Mozart dirige la ópera— se sustentan sobre una trampa, pues en aquel tiempo los directores de orquesta solían hacerlo desde el piano; amplios movimientos de cámara con grúa para las escenas exteriores... Recursos muy frecuentes en un cineasta que parecía haber perdido ya su capacidad para innovar en el terreno formal, salvo en un punto concreto: el uso que hace de la música es deslumbrante. A pesar de que las composiciones que suenan están ejecutadas por instrumentos demasiado recientes como para que no salte al oído la incongruencia —mientras los que aparecen en pantalla son réplicas de los de la época—, Forman se vale de la banda sonora no sólo para conmover al espectador, sino para explicar la pasión de los personajes por esa música. Con sus propias palabras: «Puesto que es imposible mostrar la creación, había que acercarse a la pasión por la creación». Una afirmación que demuestra a la vez conciencia artística y preocupación estética, pero que podría rebatirse con ejemplos tan célebres como *El misterio Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, o *El sol del membrillo* (1992), de Víctor Erice, por citar sólo dos casos referidos a la pintura.

Sea como fuere, el montaje y la planificación se supeditan a la música, que funciona de forma diegética o extradiegética —proveniente de la escena misma



Amadeus es seguramente el mejor de los acercamientos cinematográficos a la figura de Mozart.

o bien de fuera de ella— según las necesidades dramáticas. La técnica del encabalgamiento, consistente en prolongar el sonido de una escena en la siguiente o adelantarlo a la precedente, consigue dotar al filme de un ritmo y una armonía inusitados. Una de las escenas finales, en la que Salieri ayuda a un Mozart moribundo con su *Réquiem* —episodio nada veraz pero absolutamente verosímil y de gran impacto: en eso radica la verdad del cine— podría ser la mejor ilustración de esta idea, aunque el montaje paralelo no llegue aquí a la altura, del de Francis Ford Coppola en *El Padrino III* (1990), que se valía de la ópera de Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana*, para alcanzar el mejor final de la magna trilogía, generalmente infravalorado en beneficio de los desenlaces de las otras dos partes.

Los demás posibles defectos de *Amadeus* se ven compensados por los aciertos: las veleidades del héroe atípico —los momentos en que Mozart exhibe sus dotes aparecen como recursos pueriles para enaltecer su figura— se contrapesan con la brillantez de la puesta en escena. Los decorados, el vestuario, la fotografía y la ambientación contribuyen a dar al conjunto una sensualidad que se completa con la memorable interpretación de F. Murray Abraham —que dos años después volvería a dar muestras de su capacidad con su caracterización de Bernardo Gui en *El nombre de la rosa* (1986), de Jean-Jacques Annaud— en el papel de Salieri, auténtico eje de un filme que no renuncia a plantear elementos de debate sobre la ópera y a desarrollar

un denso discurso a propósito de la creación artística en general.

Amadeus es seguramente el mejor de los acercamientos cinematográficos realizados hasta ahora a la figura de Mozart, entre los que cabe mencionar *Una aventura de Mozart* (1939), de Leopold Hainish; *Melodías eternas* (1941), de Carmine Gallone; *El amado de los dioses* (1942), de Kart Hartl; *Mozart y Salieri* (1962), de Vladimir Gorikker, o *Mozart in love* (1975), de Michael Rappaport.

La cruz de la conquista

Menos suerte ha corrido la segunda de las figuras aludidas en este artículo, cuya versión cinematográfica más representativa se decanta, paradójicamente, por la supuesta fidelidad a los datos históricos: *1492: la conquista del paraíso* es una superproducción cuyo pretencioso título anticipa ya explícitamente lo que será su desarrollo. Tampoco puede extrañar que sea la más destacada, habida cuenta de lo poco que ha tratado el cine el llamado «descubrimiento» de América. Mientras cinematografías como la estadounidense o la francesa han explotado hasta la saciedad sus «hazañas» patrias —la conquista/genocidio del Oeste, la Guerra de Secesión o la Revolución francesa—, la española sólo se ha acercado a la figura de los descubridores en contadas ocasiones. *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña, es sin duda el ejemplo más relevante, y no conviene olvidar que se trató de una

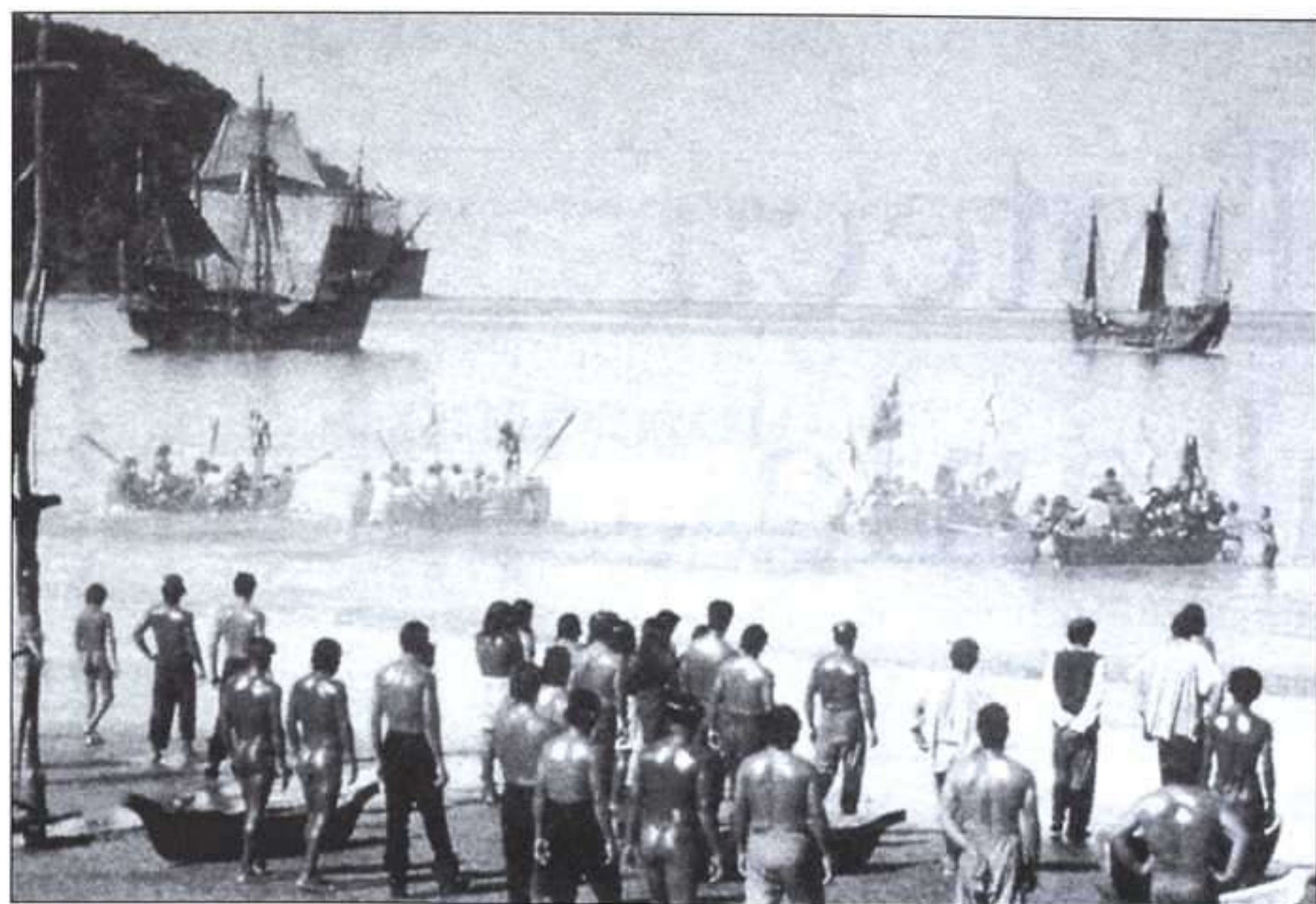
«respuesta» encargada por el Régimen a la productora oficialista Cifesa, frente a la hipotética «agresión» que había supuesto la película británica *Christopher Columbus* (1949), de David MacDonald, prohibida aquí por la censura.

También otros países han vuelto la mirada al pasado colombino, con obras de calidad desigual y planteamientos generalmente más críticos. Desde la espléndida *Aguirre, la cólera de Dios* (1973), de Werner Herzog, que no habla de Colón sino de la conquista, hasta la intrascendente *Colón: el descubrimiento* (1992), de John Glen, que, con notable aportación de dinero público español, al calor del Quinto Centenario, acabó convirtiendo al almirante en un espadachín de vía estrecha.

El filme de Ridley Scott trata de erigirse en una epopeya monumental sobre la conquista de América. Basta una sencilla comparación con lo dicho anteriormente sobre *Amadeus* para que los defectos de *1492* aparezcan de manera transparente. Si la película de Forman evitaba casi sistemáticamente las tentaciones hagiográficas, ésta cae una y otra vez en los más tramposos defectos típicos de las películas biográficas al uso.

De nuevo se observa una delimitación temporal del personaje retratado a una época concreta de su vida, en este caso desde la fecha del descubrimiento hasta poco antes de su muerte. Pero no hay aquí el menor intento de ofrecer una visión nueva o atrevida de un protagonista que se presenta en todo momento como un ser sin tacha, víctima de los malvados personajes con los que tropieza. Además, las contradicciones de su caracterización ponen de manifiesto el desaliño de un guion que maneja las elipsis y el discurso narrativo con poca habilidad: los viajes se interrumpen sin criterio y los saltos temporales son caóticos.

Por otro lado, el antagonista de este desconcertante Colón —moderno pero desfigurado Moisés— es Sánchez, el despreciable tesorero real interpretado sin matices por el irritante Armand Assante, que sólo al final tiene cierta conciencia de la grandeza de su enemigo... Abundan también los trazos gruesos en lo referente a otros personajes —malos muy malos y buenos casi idiotas— que rodean a un Colón presentado al princi-



En 1492: la conquista del paraíso *todo es demasiado rimbombante, vacío, de cartón piedra.*

pio a través de su hijo. Y es que el comienzo abre unas expectativas sobre quién va a contar la historia que luego se verán frustradas, generando problemas de punto de vista. La explicación más plausible de la presencia del vástago no es otra que la de valerse del chico para emocionar de entrada al público. Sólo el sensiblero Steven Spielberg utiliza con mayor cinismo este recurso. Pero de un cineasta que había regalado antes joyas visionarias como *Blade Runner* (1982) o fantásticas «road-movies» como *Thelma y Louise* (1991) cabía esperar mucho más.

Mientras Milos Forman se decantaba por los episodios cotidianos de la vida de un alocado Mozart, Scott llena su película de diálogos grandilocuentes y poses ridículas de unos personajes demasiado conscientes de estar asistiendo a un episodio capital en la Historia. Todo es demasiado rimbombante, vacío, de cartón piedra... Colón se presenta casi como un revolucionario, convencido de las bondades del ser humano y engañado por todos. Al final, más que identificarse con él, lo que desea el espectador es que acabe cuanto antes todo ese artificio. Porque *1492* se arropa con un conglomerado de recursos formales que hace retroceder al cine a sus orígenes en las barracas de feria. Ni uno solo de los elementos introducidos cumple su cometido: la reiterativa cámara lenta empantana la acción y en algunos momentos provoca la risa, como la bochornosa escena de la matanza de los indios; los planos cenitales no consiguen dar idea de monumentalidad; las trampas son

continuas, caso de la niebla que desaparece como por ensalmo en el momento del primer avistamiento de la tierra prometida; y la tantas veces alabada música de Vangelis se utiliza como tapiz musical permanente, atenuando su importancia dramática y siguiendo esa moda, que continúa en la actualidad, de exprimir las partituras, ya sea para disimular los baches narrativos o simplemente para que no se oigan las palomitas del vecino.

En nombre de las cruces

El relato roza la inmoralidad cuando trata de explicar el genocidio indio, exculpando por supuesto al protagonista, tonto de puro idealista y que por lo visto es el único que no se ha dado cuenta de lo que se les viene encima a los nativos. Todos sus trucos y convencionalismos son aún más rechazables cuando se trata de introducir con ellos un discurso político pretendidamente progresista. Si Costa-Gavras, por ejemplo, ha conseguido inyectar siempre en sus intrigas un notable peso ideológico y una indudable capacidad de denuncia, Ridley Scott actúa al revés: utiliza un mensaje político loable para dotar de falso espesor a una maniobra comercial que sólo busca hacer dinero.

Si a todo ello se añade que, a pesar de aparentar fidelidad a lo ocurrido, los errores históricos son tan evidentes como el regreso de las tres carabelas tras el primer viaje —cuando se sabe que la *Santa María* se hundió y sólo volvieron

la *Pinta* y la *Niña*—, se tendrá una impresión bastante aproximada de la auténtica importancia del filme de Scott: una obra artificial, un retrato santificador que mantiene al espectador a una distancia tan insalvable como cercana y cálida resultaba la visión que de Mozart y Salieri había dado Milos Forman en *Amadeus*.

Después de todo, quizá sea verdad que cuando los hechos se convierten en leyenda es mejor imprimir —o filmar— la leyenda. Pero las leyendas, en literatura como en cine, hay que saber contarlas para que resulten creíbles. ■

*Ernesto Pérez Morán es crítico de cine.

Ficha técnica

Amadeus

Dir: Milos Forman.

Prod: Saul Saentz (Estados Unidos, 1984). Guion: Peter Shaffer, basado en su obra teatral homónima.

Intérpretes: F. Murray Abraham (Antonio Salieri), Tom Hulce (Wolfgang Amadeus Mozart), Elizabeth Berridge (Constanze Mozart), Simon Callow (Emmanuel Schikaneder), Christine Ebersole (Katerina Cavalieri), Jeffrey Jones (emperador José II).

1492: la conquista del paraíso (1492: conquest of paradise)

Dir: Ridley Scott.

Prod: Alain Goldman y Ridley Scott, para Légende, Due West y Cyrk (Francia, Alemania y España, 1992).

Guion: Roselyne Bosch.

Intérpretes: Gérard Depardieu (Cristóbal Colón), Armand Assante (Sánchez), Sigourney Weaver (reina Isabel), Ángela Molina (Beatriz), Fernando Rey (Marchena), Frank Langella (Santángel).