

La genética textual como lectura comparatista: el caso de la génesis de *Amadeus*, de Peter Shaffer

Lucas Gagliardi

Universidad Nacional de La Plata
Centro de Teoría y Crítica Literaria
(Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores)

Resumen:

En este trabajo se presentan algunas reflexiones sobre los aportes de la crítica genética (Lois, 2001; Goldchuk, 2003; 2009) a los estudios comparados. Dado que este enfoque propone un trabajo con el proceso de escritura, presupone la comparación entre diferentes estadios textuales; la obra es la suma de los diferentes estadios textuales y no sólo el estadio editado para esta perspectiva. El modo de lectura que puede desprenderse de este enfoque permite encontrar en una obra diferentes núcleos de análisis que pueden leerse de modo transversal en diferentes instancias textuales, por lo cual se puede efectuar una lectura que denominaremos «constelada».

Para abordar estas ideas, recurriremos a observaciones surgidas a partir del proyecto de licenciatura que se centra en el estudio de la génesis textual de la obra *Amadeus*, del dramaturgo inglés Peter Shaffer.

Palabras clave:

Genética textual - teatro inglés - comparatismo – intertextualidad – escritura

Introducción

En esta presentación, me interesa plantear un diálogo entre los estudios comparados de la literatura y un enfoque que proviene de la filología: la genética textual, también llamada crítica genética. Esta mirada a la literatura, según creo, puede proveer observaciones metodológicas relevantes para los estudios comparados, dado que plantea una concepción muy particular de la obra literaria con consecuencias que pueden enriquecer el trabajo del crítico. Recurriremos, por un lado, a una sucinta exposición de los principios teóricos y metodológicos de la genética; por otro, analizaremos un caso particular: el proceso escritural de la pieza teatral *Amadeus*, de Peter Shaffer, que es objeto de estudio para la realización de mi tesina de Licenciatura en Letras.

Amadeus, estrenada en 1979 en el West End de Londres, posee un recorrido textual que incluye diferentes versiones publicadas bajo las revisiones constantes de su autor. De estas versiones extraeremos algunos problemas o ejes textuales que permitirán reflexionar sobre los aportes de la genética al comparatismo.

Marco metodológico de la genética textual

Como señala Elida Lois (2001:6-7), una de los referentes de la genética textual en nuestro país, esta perspectiva tiene su origen a mediados del siglo pasado en Francia, aunque es posible hallar algunos precursores anteriores, incluso dentro de nuestro país como puede ser el caso de Amado Alonso. La primera distinción relevante de la crítica genética para con otras perspectivas dentro de la disciplina denominada *filología* consiste en prestar atención al proceso de escritura en todas sus instancias, intentando no entronizar un estadio textual como el más puro, legítimo o valioso. Se intenta evitar una aproximación teleológica a la escritura (Lois, 2001: 17; 2005: 86-87). Esto es consecuencia de que el interés de esta perspectiva no es el de editar el «mejor texto posible» –más próximo al arquetipo textual– sino interpretar lo que ha ocurrido durante el transcurso de la escritura: qué ha puesto en juego el autor, cuáles fueron sus planes, sus cambios, sus operaciones, sus conflictos. En este sentido, esta perspectiva se encuentra más cercana a lo que Werner Hamacher entiende por filología: «El movimiento de una búsqueda sin un fin predeterminado» (Hamacher, 2011: 17).

La genética textual concibe la escritura como «recursiva», es decir, como una práctica susceptible de ser activada y reactivada en cualquier momento. Es por esta particular visión que conceptos como «pretextos pre-redaccionales» y «redaccionales» se muestran como categorías que describen las funciones de una porción de escritura dentro del proceso escritural y dentro del archivo que conforman (Goldchuk, 2009), sin que ello implique una sucesión temporal ni describa la naturaleza material de los documentos. Dicho de otro modo: un documento que contiene un estadio textual puede ser «redefinido». De este modo el manuscrito (objeto privilegiado por la genética) no es el único tipo de documento que puede funcionar como pretexto. Un texto edito, a su vez, puede servir como pretexto cuando una nueva edición supervisada por el autor sea publicada. En el caso de *Amadeus*, esta consideración resulta fundamental: dado que no se cuenta con los manuscritos del autor, se ha trabajado con las distintas versiones publicadas con revisiones y comentarios del propio Peter Shaffer.

Estas nociones nos llevan a dos consideraciones cruciales para esta perspectiva y, por extensión, para el comparatismo: ¿Dónde comienza y termina la obra? ¿Qué es el autor? En cuanto a la primera, la genética desarticula la equiparación de la obra con el texto edito. Desde su mirada procesual, la obra es la suma de estadios textuales; es en sí, una constelación. De hecho, teóricos como Louis Hay han llegado a afirmar que «el texto no existe», entendiendo por «texto» una fijación de la obra (Hay, 1996). En cuanto al autor, esta perspectiva evita proponerse como una nueva psicología del autor en tanto recurre a la noción derrideana de «firma»: se trabaja con un sujeto real que escribe, eso es cierto, pero lo que conocemos del mismo es en función de su escritura, la imagen de autor que

esta nos brinda, y otros datos que podemos conocer sobre el mismo a través de otras fuentes. Aunque Lois (2001; 2005) reconozca aportes del psicoanálisis a la genética, esto no significa indagar en el inconsciente de un autor a través de su escritura. Es por esto también que en nuestro recorte, tenemos en cuenta las versiones del texto teatral publicadas con revisiones de Shaffer y el guión cinematográfico que él firma, no así la película en su conjunto que reviste una serie de lenguajes y operaciones que Shaffer no «firma».

Como se observa, estos planteos tienen consecuencias para el crítico: suponen pensar con detenimiento en el recorte al momento de la construcción de un corpus, dado que los bordes que definirían a la obra parecen desdibujarse. En este sentido, Graciela Goldchuk (2010) se pregunta «¿Dónde sucede la literatura?», poniendo en evidencia que la misma es un acontecimiento y una experiencia antes que una cosa delimitada en un protocolo escrito, puntualmente, en el formato que hoy identificamos con el libro. A su vez, estas consideraciones llevan a repensar cómo se concebirá la intertextualidad y la intermedialidad, como veremos.

En resumidas cuentas, un enfoque que trabaje con variantes textuales, naturalmente será comparatista dada la materialidad de su objeto de estudio y metodología. Pero más allá de eso, leer variantes textuales supone enfrentarse a problemas fluctuantes, que aparecen y reaparecen suponiendo «conflictos discursivos» (Lois, 2001). Se vuelve posible «leer entre líneas» y generar microcircuitos de interpretación dentro del proceso escritural. La posibilidad de leer estos puntos (sometidos a fluctuaciones, como veremos) es lo que llamaremos «lectura constelada» junto con Rasic (2013), en tanto nos permite agrupar elementos o puntos dentro de la génesis escritural de la obra y efectuar una interpretación que es a la vez personal y basada en evidencia. Esta figura de lectura, que cree en la posibilidad de conexiones múltiples y multidireccionales puede compararse con la figura del rizoma propuesta por Giles Deleuze y Félix Guattari (1997).

A continuación, recortaremos algunas constelaciones de lectura para aproximarnos a la génesis textual de *Amadeus*. Para las transcripciones y referencias a las diferentes variantes textuales editadas utilizaremos las siguientes nomenclaturas:

- Versión 1: edición de André Deutsc, 1981;
- Versión 2: edición de Harper Collins, 1984 (y posteriores);
- Versión 3: Guión cinematográfico, 1982¹;
- Versión 4: edición de Harper Perennial, 2001.

***Amadeus*: la reescritura y sus afectaciones**

1. *Problematización del concepto de intertextualidad*

La presencia de intertextos en una obra ha sido discutida una y otra vez. Desde el mentado concepto de *fuerza* a las ideas que propone el geneticismo hay

¹ Cabe aclarar que pese a que el guión lleva por fecha 1982, es decir, que es anterior a la edición del texto dramático que hemos denominado versión 2, dicho guión es la tercera encarnación de *Amadeus* en tanto ya existían dos versiones teatrales diferentes aunque ello no se viera reflejado en las ediciones del texto hasta unos años después.

un largo trecho: mientras que las fuentes suponen una suerte de acervo del cual el autor «extrae» o un acervo que se vuelca unidireccionalmente sobre el autor pasivo (en forma teleológica), la genética elige regresar a la idea de la bivocalidad de la palabra propuesta por Mijaíl Bajtín: el acento se pondrá en el rol activo del escritor en la selección, apropiación y transformación de esa palabra ajena. Recordemos que el teórico ruso llegó a hablar de polifonía, no de ;intertextualidad (lo cual es una formulación posterior de Julia Kristeva y Roland Barthes); por lo tanto, cuando hablemos de intertexto nos referiremos en realidad al enunciado ajeno con el cual la palabra del autor establece un diálogo. La figura del palimpsesto resulta éxitos aquí: no se trata solo de volver información sino más bien de escribir *sobre* la escritura anterior. De este modo, el texto nuevo afecta también al que lo precede. Formulaciones posteriores, como la de Michael Riffaterre proponen incluso que la intertextualidad no está inscrita en el texto sino que resulta un efecto de lectura (Ferrer, 2007), lo cual autores como Ferrer relativizan. De ser así ¿cómo explicaríamos la intertextualidad dentro de la génesis, que es un fenómeno de escritura? El primer problema que induce a un replanteo de la intertextualidad es determinar qué condiciones hacen que un texto ajeno sea reconocible dentro del texto analizado. ¿Existen siempre señalizaciones? ¿Cómo determinar si un autor está o no trabajando sobre la base de un intertexto? ¿Lo hace en forma consciente o inconsciente?

¿Sería necesario, entonces, prescindir por completo de la noción de intertextualidad cuando nos interesamos en la génesis? Ciertamente no, ya que para apropiarse de la noción basta con recordar que todo escritor es también un lector, que todo gesto de escritura constituye también un gesto de lectura. Tanto más si se tiene en cuenta que, contrariamente a la tradicional crítica de las fuentes (que, por otro lado, generalmente no se complica recurriendo a los manuscritos), la crítica genética se preocupa menos de designar un origen que de analizar "lo que constituye la esencia misma de la intertextualidad, el trabajo de asimilación y transformación que caracteriza todo proceso intertextual (Ferrer, 2007).

En cuanto a *Amadeus*, la crítica ha comparado esta obra con *Mozart y Salieri* (1830), de Alexander Pushkin, que fuera adaptada posteriormente en forma de una ópera de Nikolas Rimsky-Korsakov (1898). No obstante, en entrevistas que Peter Shaffer brindó en la década de 1980, él afirmó desconocer el texto de Pushkin; siguiendo sus declaraciones, la pieza del escritor ruso no sería un enunciado que Shaffer hubieres tenido en consideración ya sea para escribir en consonancia o en contra de la misma. Al no contar con pretextos pre-redaccionales, ¿cómo determinamos la presencia y la diferencia de este intertexto en Shaffer? Y más importante aún ¿cuáles serían las inflexiones particulares de Shaffer y su obra? ¿Cómo releemos a Pushkin después de *Amadeus*? Junto con Derrida² (1968) que

² La *différance* es lo que hace, que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado «presente», que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca (*marque*) del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca (*marque*) de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca (*trace*) menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado o un

considera el acto de escribir como un acto de diferencia (diferenciación de otra cosa; diferir en el tiempo), podemos decir que «no hay presencia antes de la diferencia semiológica».

Pushkin nos muestra una representación de Mozart muy difundida durante el Romanticismo: la del músico como encarnación del genio visionario romántico; su carácter de «libertino» y el envenenamiento perpetrado por un envidioso Salieri. El escritor ruso recoge rumores que, hacia 1830, habían cimentado esa leyenda y esboza una primera oposición relevante en su texto: al Mozart libre y jubiloso le opone un Salieri que aprendió música «disecionándola» o tratándola como «álgebra» (Pushkin, 1830). En el contexto del Romanticismo tardío, ésta oposición entre formas dictadas por la pasión y las dictadas por principios de simetría, equilibrio y racionalidad resulta de lo más común; no obstante, aunque Shaffer muestra algunas similitudes iniciales, el tratamiento resulta completamente nuevo.

Una diferencia significativa es el rol de Salieri en la muerte de Mozart: en Pushkin, el italiano envenena a su rival mediante una bebida. En cambio, en todas las reescrituras de Shaffer, Salieri jamás asesina a su rival. Sí puede decirse que es el autor de su desgracia; también que luego de la versión 1, el italiano se involucra más directamente en el acoso del compositor disfrazándose como el mensajero enmascarado que asedia a Mozart, cuando antes el mensajero era un sirviente de Salieri. Pero lo más relevante aquí es la decisión de Shaffer de no convertirlo en el autor: Mozart muere luego de un largo período de convalecencia probablemente a causa de una cirrosis. Salieri, narrador de la obra, desea ser inculpado del homicidio para poder vivir algo de la fama que ha perdido hacía el momento en que comienza a contar al público los hechos: «If not in fame, in infamy» mantiene en todas las versiones. Estas persistencias son tan significativas como los cambios para la crítica genética. En el prólogo de la última versión edita (2001), Shaffer manifiesta abiertamente su negación a convertir a Salieri en asesino a pesar de todo el conjunto de cambios que introduce en el desenlace de la obra.

De este modo, esa elección de Shaffer lo sitúa en una clara polémica con respecto al planteo de Pushkin. El segundo elige seguir la leyenda romántica. El primero, desde una visión más desencantada e iconoclasta, elige hacer a Salieri víctima de su propio complot para destruir a su rival, el cual paradójicamente termina por agrandar la figura de aquel. Se dirá que Shaffer se muestra más en consonancia con un planteo existencialista. Como señalan Jorge Dubatti y Christopher Innes, esta visión resulta propia de la mirada desencantada e irónica que apareció en el teatro inglés de la posguerra (Innes, 2002; Dubatti, 2013). Ahora bien, si esta polémica es oculta o no en términos de Bajtín nos devuelve a la pregunta: ¿en qué momento de la génesis aparecería este intertexto y de qué modo podemos localizarlo?

Lois (2001; 2005:91) señala que la etapa conocida como *exogénesis* es aquella en la cual se daría la apropiación de los enunciados ajenos, frente a otra etapa denominada *endogénesis*. No obstante, como el concepto de escritura del geneticismo es recursivo, estas etapas no son necesariamente dos instancias perfectamente separables ni se suceden cronológicamente en ese orden. Shaffer además de ser un destacado dramaturgo en su país ha participado en ocasiones

futuro como presentes modificados».

como crítico musical y es un erudito en la vida de Wolfgang A. Mozart. Si el autor, tal y como manifiesta, desconocía la obra de Pushkin, bien podría haber conocido la ópera de Rimsky-Kosakov, que es bastante conocida en el ámbito lírico; en este sentido, desde el geneticismo miraríamos la biografía del autor para establecer la intertextualidad probable. Pero por otra parte, si Shaffer no conocía estos posibles intertextos, es probable que los haya conocido luego, una vez popularizada su versión de la vida del músico austríaco y que a partir de ese momento, la polémica fuese manifiesta. De hecho, uno de los actores de la primera puesta en escena del drama, Simón Callow, en una columna publicada en *The Guardián* manifiesta conocer las obras de Pushkin, Rimsky-Korsakov, y sus diferencias con el texto del dramaturgo inglés, así como la constante presencia del Shaffer en los ensayos su conversación con él y otros actores³. Por lo tanto, aquí hay un posible punto de contacto que avalaría la presencia de la intertextualidad. Pero más importante aún, a partir de este momento, releemos en forma retrospectiva las reescrituras en Shaffer frente a Pushkin. Lo que hemos mencionado: el empeñamiento en evitar que Salieri asesine a Mozart, a pesar de que entre las versiones 2 y 4 haya cambios en la actitud de Salieri como el arrepentimiento, la duda (Shaffer, 2001b), se resignifican en función de una polémica oculta con el texto de Pushkin. Como comenta el propio autor, en la versión 2 y en la 3, el guión de la película, sintió demasiado presente el melodrama y el gótico, por lo cual en versiones posteriores decidió «rebajar» la maldad inquebrantable de Salieri (Demeer, 1997) y darle momentos de duda y arrepentimiento más pronunciados. En este sentido, Shaffer trabaja al compositor de un modo que polemiza con la figura más monológica de Pushkin y con los "excesos" que Shaffer veía en el tratamiento romántico de Mozart⁴.

Por otro lado, si en Pushkin Salieri considera a Mozart un "ángel" y hasta un "dios" que viene a mostrarnos sus canciones celestiales, Shaffer amplifica y explota esta veta "teológica" para transformar *Amadeus* en un drama existencial de la relación entre dios y el hombre, la singularidad y la homogeneización como ha hecho en *The Royal Hunt of The Sun* y *Equus* (Dubatti, 2013; Innes, 2002: 483; Lai, 1989). Pushkin solo esboza al pasar esa situación y los motivos de Salieri son más terrenales: no se trata de una guerra trascendente contra el dios que le ha negado el talento como en Shaffer (guerra de marcado tono paranoico e iconoclasta en *Amadeus*) sino de un asesinato perpetrado por envidia de fama. De este modo, Shaffer nos reenvía al texto de Pushkin para encontrar allí un estudio sobre la envidia creativa. Esto es significativo, dado que la obra de Pushkin encarna algunas ideas del genio romántico, movimiento para el cual la idea de originalidad resultaba clave. *Amadeus* «afecta» la lectura de *Mozart y Salieri*, nos permite releerla en clave

³ « I had heard Rimsky-Korsakov's one-act opera *Mozart and Salieri* - a setting of the Pushkin drama inspired by the notion that Joseph II's court composer Salieri had poisoned Mozart. Pushkin's play is brief, dark, chilling, a simple if haunting tale of envy and rivalry. Shaffer, I discovered, had taken this grim anecdote as a starting point for a vast meditation on the relationship between genius and talent, postulating a Salieri who was industrious, skilful and pious, driven to homicide by a Mozart who was foul-mouthed, feckless, infantile and effortlessly inspired» (Callow, 2006).

⁴ En relación con esto, resulta pertinente recordar una anécdota en la que Shaffer refiere como recibió críticas de Margaret Thatcher hacia su obra. La entonces Primer Ministro del Reino Unido decía que un hombre que escribió música como la de Mozart no podía andar por la vida haciendo chistes escatológicos (Callow, 2006).

del pensamiento de una época y, a su vez, como una visión particular sobre las rivalidades entre modelos diferentes de artistas.

Como se observa, la genética permite situar el ingreso de los intertextos pero sobre todo sus transformaciones, el proceso dialógico, la polémica entre los textos comparados si se piensa esta discusión desde los procesos escriturales.

2. *Lectura constelada de un problema: la risa*

Para cerrar esta exposición, abordaremos un motivo de *Amadeus* que ya hemos mencionado: la risa. Si la bivocalidad de la palabra nos permite abordar la relación entre una obra y otra, es decir, un movimiento que a grandes rasgos podríamos denominar *exogámico*, haremos ahora un análisis entre las variantes escriturales de la propia obra. Al decir de Ferrer (2007), un pre-texto siempre se encuentra en polémica oculta con otros momentos de escritura; por lo tanto, la obra –que recordemos, es más que la suma de estadios textuales– se muestra como un foro de discusiones que pone en evidencia el carácter dialógico de la lengua propuesto por Bajtín. Como hemos dicho más arriba, el rastreo de un problema textual dentro del proceso creativo se realizará desde una lectura constelada, ya que la misma nos permitirá encontrar puntos fluctuantes y borrar la direccionalidad que postula a la última textualización editada –en este caso, la de 2001–, como la última palabra en el asunto.

Aún tratándose de una obra sobre un músico, es probable que el sonido más reconocible e identificable en *Amadeus* sea la molesta e insistente risa de Mozart. Esta funciona a modo de *leitmotiv*, como idea musical que recibe diferentes matices orquestales. En este fragmento de *Mozart y Salieri*, Pushkin introduce el motivo de la risa de Mozart, en un momento en que ambos compositores presencian a un músico de un bar interpretando un fragmento de *Don Giovanni*:

SALIERI ¿Te causa gracia esto?

MOZART ¡Ah, Salieri!

Y tu ¿puedes resistir la risa?

SALIERI

Yo no me río cuando un pintor

De brocha gorda, me ensucia,

torpe La Virgen del divino Rafael.

No, no me río cuando un juglar deshonra,

parodiándolo al Dante (Pushkin, 1830: 68-69).

Su Salieri, desde una concepción de la elegancia y pulcritud musical, muestra rechazo. Aunque en Shaffer ocurra algo similar, la risa cobra diversos matices: la misma se muestra cercana al planteo que, nuevamente, Bajtín (1987) realiza sobre la función del carnaval, pues se muestra como un comportamiento que desafía el poder establecido, un mecanismo para trabar alianzas con un sector de la población y su cultura y una forma de defensa a la vez. De este modo, Shaffer se apropia de esta idea y la hace funcionar de diversos modos. A diferencia de lo que Henri Bergson establece sobre la risa (un señalamiento de la transgresión del otro), en *Amadeus* es en sí misma una transgresión. Observemos algunos ejemplos. El

primero corresponde a la escena en la que, en todas las versiones, Mozart presenta el proyecto de su primera ópera frente a la corte vienesa, *El rapto en el serrallo*. Transcribimos dicho fragmento⁵.

Versiones 1 y 2	Versión 3	Versión 4
Acto I Esc. 7 MOZART: The story is really amusing, Majesty. The whole plot is set in a – [<i>He giggles</i>]. In a...	47 INT. ROYAL PALACE GRAND SALON - DAY - 1780's MOZART: It's actually quite amusing, Majesty. It's set - the whole thing is set in a - in a -	Acto I Esc. 7 MOZART: The story is really amusing, Majesty. The whole plot is set in a – [<i>He giggles <sniggers></i>]. In a...
JOSEPH: [<i>Eagerly</i>]. Where? Where is it set?	He stops short with a little giggle. JOSEPH: Yes, where?	JOSEPH: [<i>Eagerly</i>]. Where? Where is it set?
MOZART: It's— it's rather saucy, Majesty!	MOZART: In a Pasha's Harem, Majesty. A Seraglio.	MOZART: It's— it's rather saucy, Majesty!
JOSEPH: Yes, yes! Where?	JOSEPH: Ah-ha.	JOSEPH: Yes, yes! Where?
MOZART: Well, it's actually set in a <i>seraglio</i> .	ORSINI-ROSENBERG: You mean in Turkey?	MOZART: Well, it's actually set in a <i>seraglio</i> .
JOSEPH: A what?	MOZART: Exactly.	JOSEPH: A what?
MOZART: A pasha's harem. [<i>He giggles wildly</i>].	ORSINI-ROSENBERG: Then why especially does it have to be in German?	MOZART: A pasha's harem. [He giggles wildly].
ROSENBERG: And you imagine that is a suitable subject for performance at a national theatre?	MOZART: Well not especially. It can be in Turkish, if you really want. I don't care.	ROSENBERG: And you imagine that is a suitable subject for performance at a national theatre?
MOZART: [<i>In panic</i>] Yes!... No!... Yes, I mean yes, yes I do Why not? It's very funny, it's amusing! ... On my honor, Majesty, there's nothing offensive in it. Nothing offensive in the world. It's full of proper German virtues, I swear it!	He giggles again. Orsini-Rosenberg looks at him sourly. VON SWIETEN: (<i>kindly</i>) My dear fellow, the language is not finally the point. Do you really think that subject is quite appropriate for a national theatre? MOZART: Why not? It's charming. I mean, I don't actually show concubines exposing their! their! It's not indecent! (to Joseph) It's highly moral, Majesty. It's full of proper German virtues. I swear it. Absolutely!	MOZART: [In panic] Yes!... No!... Yes, I mean yes, yes I do Why not? It's very funny, it's amusing! ... On my honor, Majesty, there's nothing offensive in it. Nothing offensive in the world. It's full of proper German virtues, I swear it!

Las reescrituras muestran cambios de intensidad en la risa de Mozart. El compositor conoce el carácter polémico de su ópera y pasa de risas más infantiles y agudas («*giggle*») a una más ladina y burlona («*snigger*»), la cual muestra el carácter desafiante del compositor frente a la ópera y el gusto oficial. Hacia el final de este fragmento, también hay cambios de intensidad: en sentido inverso, Mozart pasa de reír en forma descontrolada («*giggle wildly*») a no reír en la didascalia de la versión 4. Su silencio muestra cierta vacilación en su actitud desafiante.

⁵ Para nuestra transcripción, utilizamos la variable tipográfica negrita para señalar los agregados y el tachado simple para indicar las supresiones.

En Shaffer, esa risa forma parte de un repertorio de elementos que trabajan la imagen del compositor desde el grotesco: el devenir niño de Mozart con sus juegos de palabras, el uso de vocabulario escatológico, la imitación de lo animal. A su vez, si bien el Salieri de Shaffer retoma el carácter rígido del de Pushkin, así como su rol protagónico en la narración de los hechos, Shaffer agrega la ironía a su discurso. El Salieri shafferiano no escatimaré en comentarios irónicos destinados al público, la auto-ironía con la que intenta trabar complicidades con el auditorio y un detalle grotesco: su desmedida pasión por los dulces que engulle sin reparo alguno.

Otro momento en destacable en la constelación de la risa es el rol de la misma en la escena final: en todas las versiones teatrales, Mozart y Salieri se confrontan y se descubre el rol del segundo en la caída del primero. En la versión 3, en cambio, Salieri ayuda a Mozart a escribir los compases finales del *Réquiem*; Mozart jamás descubre el complot en su contra. Además, durante la escena de la escritura, Mozart jamás ríe. ¿Por qué? Además de estar enfermo, el austríaco no se pone a la defensiva (una de las posibles estrategias de la risa) con Salieri: lo reconoce como a un amigo y baja la guardia. En cambio, la risa con matiz defensivo aparece en las versiones restantes, cuando Mozart descubre los años de complot en su contra y, en una regresión infantil, responde a la oscura revelación con una serie de comportamientos infantiles que incluyen la burla y una risa negadora de la verdad. Esto se ve claramente en la versión 5-6, cuando Salieri intenta disculparse con Mozart y este lo toma como un chiste:

Mozart: *Bravo! Bravissimol... Signore, are you perhaps a Little tiddly? [Amused] I thinkyou are!... Tiddly-widdly [Mockscolding] You had some beforeyou carne! I thoughtthat might be so. Salieri-. [Desperóte] Wolfgang, you must hear me now.*
Mozart: *[Ciggling defensively] Tiddly-widdly-piddly!... Well, why not? Ifs not a cold night... And good performance! (Shaffer, 2001a: 108)*

Como vemos, en la versión 3, Salieri se libra del poder de la risa impidiendo que Amadeus ría. En las siguientes versiones no logra impedirlo. Vemos que no hay un trayecto unidireccional sino fluctuaciones. También hay recurrencias Salieri, pese a su ironía, es prácticamente incapaz de reír por la risa misma: si ríe es por diferenciación o burla para con otro. Sólo ríe en la versión 3 ante el atuendo turco de la cantante Katherina Cavllieri, y en alguna escena en la que intenta congraciarse con Mozart. Mozart, en cambio, ríe al ver las parodias de su obra, ríe en relación con el *vaudeville* y la cultura popular con la que logra congraciarse en sus composiciones satíricas. Como dice una frase del comediante Víctor Borge «Laughter is the shortest distance between two people».

Conclusiones

La visión geneticista propone aproximarse a la literatura con una mirada que problematice su objeto de estudio al interesarse por las complejidades del proceso creativo. Como hemos visto, esta perspectiva puede brindar un marco teórico para abordar problemas como la intertextualidad y la intermedialidad en los estudios

comparados y encontrar dentro de una misma obra la coexistencia de problemas que dan cuenta de las discusiones, afinidades y resignificaciones que se dan al interior de un texto. Como diría Ferrer, «El escritor que tacha no es exactamente el mismo que escribe, el que redacta la segunda versión no es totalmente idéntico al responsable de la primera». Ver la obra como un espacio polifónico, alejado de las significaciones únicas e irrefutables y, por lo tanto, abierta a nuevas comparaciones es parte de esta propuesta

Bibliografía

▪ *Dossier genético de Amadeus*

Hall, Peter (2001). «Introduction» en: Shaffer, Peter. *Amadeus*. Londres: Harper Perennial, pp. vii-xiii.

Shaffer, Peter (1980). *Amadeus*. Londres: André Deutsch.

Shaffer, Peter (1982). *Amadeus* (Guión). Revisión de diciembre, 1982. Disponible en: <<http://www.screenplays-online.de/screenplay/6>>. Consulta: 5 de octubre de 2014.

Shaffer, Peter (1984). *Amadeus*. Londres: Harper Perennial.

Shaffer, Peter (1993). «Postscript; The play and the film» en Shaffer; Peter, *Amadeus*, Londres: Penguins.

Shaffer, Peter (2001a). *Amadeus*. Londres: Harper Perennial, pp. xv-xxxiv.

Shaffer, Peter (2001b). «Amadeus-. the final encounter». *Amadeus*. Londres: Harper Perennial, pp. xv-xxxiv.

▪ *Bibliografía teórica-crítica*

Bajtín, Mijaíl (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza. Bergson, Henri (2011). *La risa*. Buenos Aires: Godot. Disponible en: <<http://www.edicionesgodot.com.ar/sites/default/files/ediciones-godot-la-risa.pdf>>.

Callow, Simon. "It was the part of a lifetime". *The Guardian*, 26 de agosto de 2006. Disponible en: <http://www.theguardian.com/stage/2006/aug/29/theatre>. Consulta: 12 de octubre de 2014.

Deemer, Charles. «Fine-Tuning Villainy. Salieri's Journey from Stage to Screen». *Creative Screenwriting*, Winter, 1997- Disponible en: <<http://www.teleport.com/~cdeemer/amadeus.html>>.

Deleuze, Gilles. «Rizoma». En: Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1997.

Derrida, Jacques. (1968). «La différance». *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 1998.

Dubatti, Jorge (26 de mayo de 2013). «Hacer pagar el dolor del absurdo». *Tiempo argentino*. Disponible en: <http://tiempo.infonews.com/nota/i05477/hacer-pagar-el-dolor-del-absurdo>. Consulta: 12 de octubre de 2014.

Bajtín, Mijaíl (1988). «La palabra en Dostoievski». *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 253-374.

Ferrer, Daniel. «Algunas observaciones sobre la pareja intertextualidad-génesis». En: Paul Gifford y Marión Schmid (coord.). Amsterdam; New York: Rodopi, "FauxTitre, 289". (p. 205-216). Título original: "Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse". Traducción de Diego Joaquín Braquet para uso interno de la cátedra de Filología Hispánica, UNLP.

Goldchluk, Graciela. «¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Beliatin». *El hilo de la fábula* 2010 (8-9): 93-100.

Hamacher, Werner (2011). *95 tesis sobre la filología*. Buenos Aires: Miñoy Dávila.

Hay, Louis (1996). «La escritura viva». En: *Filología. Número especial dedicado a la Crítica Genética*. Año XXVII, 1-2. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso».

Innes, Christopher (2002). *Modern British Drama. The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lai, Fushan (1989). *Peter Shaffer's dramatic visión of the failure of society*. Tesis de Maestría. Simón Fraser University.

Lois, Elida (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales*. Buenos Aires: Edicial.
Lois, Elida (2005). «Las distintas orientaciones hermenéuticas de la investigación geneticista». En Colla, Fernando (coord). *Archivos: Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos 85-124.