



## Identidades dinámicas II: Contactos y conflictos lingüísticos en América

II CONGRESO DE LA DELEGACIÓN ARGENTINA DE LA ALFAL Y VII JORNADAS  
INTERNACIONALES DE INVESTIGACIÓN EN FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA

### «Un saludo a los fantasmas del futuro» o cómo leer la temporalidad en *Amadeus* de Peter Shaffer

LUCAS GAGLIARDI

Universidad Nacional de La Plata  
Universidad Pedagógica

Área temática: Crítica genética

Simposio: El tiempo dispar de los archivos.

Interrogantes metodológicos entre la filología y la crítica genética

#### Resumen:

En la última edición de *Amadeus* publicada con modificaciones de su autor (2001), Peter Shaffer introduce una periodización del proceso escritural de esta obra. Este gesto instituye un orden de lectura que busca organizar una historia de los conflictos entre Mozart y Salieri, entendiendo el término «historia» en un sentido teleológico. No obstante, desde la crítica genética resulta posible leer otra temporalidad en *Amadeus*, una temporalidad marcada por lo discontinuo y el anacronismo. Desde esta perspectiva se vuelve posible construir sistemas o ejes de lectura que crucen en forma transversal y rizomática la clave de lectura propuesta por Shaffer. En este trabajo analizaremos la temporalidad en *Amadeus* y para ello tendremos en cuenta: la propuesta de lectura del propio Shaffer; la temporalidad de los materiales de génesis, la condición de la obra como ficcionalización de hechos históricos; la consecuente presencia de elementos anacrónicos en la escritura; y el rol de la intertextualidad en la génesis de *Amadeus*, afectando tanto a esta pieza como a las obras-enunciados con las que entra en polémica.

#### Palabras clave:

anacronismo, Peter Shaffer, Wolfgang Amadeus Mozart, crítica genética

Un Salieri envejecido espera su futuro. En ese futuro vislumbra unos fantasmas que pueden officiar como confesores, como testigos de su historia. De este modo, el Salieri de Peter Shaffer derrumba la cuarta pared e invoca a los espectadores, a quienes identifica desde el primer acto como los espectros de un futuro, posibles dioses o posibles seres «mediocres» iguales a él (Shaffer, 2001a: 14): «Ghosts of the Future! Be visible, I beg you». Así inician todas las versiones escénicas de *Amadeus*, de Peter Shaffer, pieza estrenada originalmente en 1979.



## Identidades dinámicas II: Contactos y conflictos lingüísticos en América

II CONGRESO DE LA DELEGACIÓN ARGENTINA DE LA ALFAL Y VII JORNADAS INTERNACIONALES DE INVESTIGACIÓN EN FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA

A raíz de este inicio y sus implicancias, me interesa revisar en esta presentación algunas cuestiones teóricas y metodológicas referidas a la temporalidad en *Amadeus*. Estas reflexiones se enmarcan dentro de las investigaciones que realicé para mi tesina sobre la génesis escritural de la pieza en cuestión y, a su vez, recogen varios puntos que desarrollo con más detalle en otros estudios, pero en este caso enfocados desde configuración temporal.

Cabe preguntarse: ¿Esa invocación es un gesto aislado? ¿Ese cruce de tiempos y espacios solo interesa en tanto operación de la dramaturgia? Como veremos, la temporalidad de *Amadeus* se encuentra marcada por una tensión entre continuidad y discontinuidad, por el anacronismo; la invocación de Salieri no solo es relevante como gesto escénico, sino que forma un circuito de temporalidad con la génesis escritural y la materia narrativa de *Amadeus*.

### El tiempo de los éditos

Como sabemos, el manuscrito no es el único objeto de la crítica genética sino solo el más prominente en muchas investigaciones. Las versiones editadas de los textos, no obstante, resultan también materiales con los cuales se pueden establecer relaciones de génesis (Lois, 2001; 2005)<sup>1</sup>. Vale recordar una obviedad: este tipo de documentos, a diferencia de los manuscritos, no muestra las huellas temporales de las lecciones<sup>2</sup>, al menos si se los aborda en forma aislada. Sin embargo, sí es necesario recalcar que las versiones editadas muestran una dimensión temporal cuando se las aborda a modo de pretextos redaccionales. Este es el caso del dossier genético de *Amadeus*: no contamos con un Archivo Peter Shaffer institucionalizado que reúna en un mismo espacio físico o virtual los materiales de génesis, en particular, manuscritos; pero sí existe una serie de re-ediciones en las cuales el autor vuelve a intervenir mediante prólogos, prefacios y notas, así como existe también el guión para el largometraje de Milos Forman que el propio Shaffer escribiera hacia 1982<sup>3</sup>. Aquí podemos vislumbrar una primera temporalidad necesaria para abordar la génesis de *Amadeus*: el tiempo de la intervención del crítico. Siguiendo a Lea Hafter y Verónica Stedile Luna (2013), nuestro dossier estaría conformado mediante la operación de «reunir de la dispersión». Esta intervención crítica en sí misma introduce su propia temporalidad al abordaje de los materiales escriturales. Por otro lado, de entre todos los materiales de génesis, son los éditos los que quizá se enfrenten con mayor frecuencia a la tentación de una lectura teleológica<sup>4</sup>: fácil sería leerlos una vez dispuestos en el orden cronológico de ediciones. Aquí es pertinente

---

<sup>1</sup> Pienso, por ejemplo, en las ediciones de la Colección Archivos sobre textos de autores como Horacio Quiroga. En este caso, se cuenta con versiones de los relatos del autor uruguayo que habían sido publicadas en periódicos, no con manuscritos.

<sup>2</sup> Nos referimos al texto editado en general, es decir, sin intervenciones o anotaciones del autor.

<sup>3</sup> Sobre este punto, cabe destacar que se trata de una escritura que en parte es colaborativa. Como Shaffer explica en una nota publicada dentro de una de las ediciones de *Amadeus* (Shaffer, 1984: xvi). El proceso de escritura del guión fue realizado con supervisión de Forman hacia 1982.

<sup>4</sup> La categoría «ilusión teleológica» en la lectura genética se desarrolla en Lois (2001; 2005).



## Identidades dinámicas II: Contactos y conflictos lingüísticos en América

II CONGRESO DE LA DELEGACIÓN ARGENTINA DE LA ALFAL Y VII JORNADAS INTERNACIONALES DE INVESTIGACIÓN EN FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA

rescatar una dimensión insoslayable para el geneticismo: el rol de la firma en la institución de modos de lectura y abordaje críticos. Como hemos mencionado anteriormente, Shaffer acompaña las re-ediciones de *Amadeus* con un aparato explicativo-metatextual; particularmente, en el prefacio a la última edición (2001b) deja asentada esta clave de lectura teleológica, para la cual se pasa de un estado X a otro estado aparentemente mejor del texto. El prefacio en cuestión, «*Amadeus, the final encounter*», realiza un *tour* por las diferentes versiones de esta obra rastreando la preocupación central por los cambios operados en la construcción de Salieri. La firma de Shaffer repone una lectura unidireccional hacia un «mejor estado de las cosas» en cuanto a su configuración del personaje y sobre la historia de los conflictos entre el italiano y Mozart. Desde la mirada que proponemos para abordar *Amadeus*, este ordenamiento queda completamente desechado, pero, a su vez, no oblitera la posibilidad de realizar otras interpretaciones que crucen transversalmente la propuesta del propio dramaturgo.

Por último, podemos decir que la superposición de temporalidades del édito puede abordarse, como en el caso de otros materiales de génesis, al ponerlos en correlación con metatextos en la etapa hermenéutica. El mencionado prólogo y los otros que Shaffer ha escrito, por ejemplo, sumados a las entrevistas constantes al autor durante la década de 1980 y en épocas más recientes, sus columnas de opinión en publicaciones sobre música clásica en la década de 1950 permiten generar un sistema que inyecta tiempos sobre el édito, permitiendo leerlo como pre-texto redaccional. Dicho de otro modo: una mirada al proceso escritural hace hablar al édito y decir su temporalidad. Baste un ejemplo: en las columnas de opinión de la revista *Tempo*, Shaffer desliza opiniones sobre la ópera clásica –tanto en cuanto a lo musical como en cuanto a puestas en escena concretas que ha presenciado– y, ocasionalmente, refiere a alguna del repertorio de Mozart. Estas ideas y discusiones son retomadas en *Amadeus* en los parlamentos de varios personajes: Mozart criticando a Gluck por su «falsa» modernización del arte operístico; Mozart alabando la *ópera buffa*; Salieri criticando a Rossini. En una lectura retrospectiva, aquellas escrituras de los años 50 cobran una nueva relevancia y sentido.

### El tiempo del texto dramático y cinematográfico

Tratándose no de un texto literario sino de una pieza teatral y un guión, *Amadeus* se muestra como un avatar escritural que cruza las fronteras entre escritura y otros lenguajes y prácticas. Aquí resulta fundamental reflexionar sobre las temporalidades inherentes a estos tipos de textualidad, en tanto

- 1) El trabajo geneticista, si bien puede centrarse en el texto, no queda circunscrito solo a este<sup>5</sup>. Las *performances*, las trasposiciones cinematográficas afectan siempre a la escritura en tanto estado de archivación<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Este sería, a grandes rasgos, un abordaje más propio de la genética textual, enfoque que en ocasiones se toma como sinónimo pleno de la crítica genética y en otras ocasiones se distancia en algunos aspectos.

<sup>6</sup> La idea de «estado de archivación» se desarrolla en Derrida *et al* (1995).

## Identidades dinámicas II: Contactos y conflictos lingüísticos en América

II CONGRESO DE LA DELEGACIÓN ARGENTINA DE LA ALFAL Y VII JORNADAS  
INTERNACIONALES DE INVESTIGACIÓN EN FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA

- 2) Existen discusiones sobre el estatuto del texto teatral que en estos últimos años establecen una interesante retroalimentación con el geneticismo.

Jorge Dubatti (2012) ha retomado la noción de escritura recursiva del geneticismo para hablar del carácter no clausurado de todo texto teatral. El investigador propone en el trabajo aludido diferentes clasificaciones teniendo en cuenta la relación del texto con la *performance* concreta. Estas observaciones dejan entrever, como afirma Conde (2012), que el texto teatral que frecuentemente es publicado es en realidad un resto

un resto de lo que ese evento artístico-político (en el sentido clásico de «espacio de sociabilidad») fue en la historia; un resto privilegiado en tanto que posee cierta autonomía respecto de la escena y contiene al mismo tiempo la hipótesis de representación, en palabras de Szuchmacher, la presunción de la materialidad del hecho teatral (Conde, 2013:2)

En este sentido, está atravesado por el tiempo de elaboración (individual o grupal, según el caso); el del hecho o acontecimiento teatral, que hace patente la presencia, en el mismo lugar y al mismo tiempo, de dos lugares y tiempos diferentes; y el de la escritura publicada. Este cruce también pone de manifiesto el carácter participativo de la construcción del texto, en tanto constituye una «estabilización» de la obra, incorporando en ocasiones, elementos propuestos por el director, los actores y otros participantes del convivio teatral. En las notas para la representación de sus obras, Shaffer introduce comentarios puntuales sobre puestas en escena de las mismas. En general, el texto a publicar se basa en las pautas escenográficas de alguno de los primeros montajes, el cual legitima en su comentario.<sup>7</sup> No debemos olvidar que este gesto es un acto de convalidación respecto de una forma de llevar la obra a escena. La firma, en parte, funcionaría como un árbitro para la hermenéutica de estas obras. Veamos lo que el dramaturgo dice en el prólogo de otra obra, *Equus*, estrenada en 1973:

When people buy the published text of a new play mostly want to recall the experience they received in the theatre. That experience is composed, of course, not merely of words [...] There are, however, evils attendant on this sort of description. It can imprison a play in one particular stylization (Shaffer, 1974: 7)

El *script* teatral será siempre el pre-texto del hecho dramático, que siempre trascenderá al protocolo escrito para convertirse en una ceremonia, un acto que conjuga espacios y tiempos así como participantes, en una carnalidad teatral (Dubatti, 2012). Algo similar puede señalarse en cuanto al guión para Milos Forman: se trata de una instancia más en el proceso denominado «trasposición cinematográfica»

---

<sup>7</sup> Esto puede constatarse en las ediciones de *Equus*, *Royal Hunt of the Sun*, *Yonadab*, *Five Finger Exercise* y *Shrivings*, entre otras piezas.



## Identities dinámicas II: Contactos y conflictos lingüísticos en América

II CONGRESO DE LA DELEGACIÓN ARGENTINA DE LA ALFAL Y VII JORNADAS INTERNACIONALES DE INVESTIGACIÓN EN FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA

fica» (Wolf, 2004)<sup>8</sup>, solo que aquí, la escritura guionística estaría más claramente al inicio del proceso y no sería una estabilización de un hecho artístico<sup>9</sup>.

Una última observación en relación con la temporalidad de *Amadeus* como la escritura dramática: podemos pensar la temporalidad en relación con la poética dramática del autor. Se ha señalado en las principales obras de Shaffer la presencia de elementos de la teoría y dramaturgia brechtiana; en particular, la teoría del teatro épico. Según esta noción del dramaturgo alemán, el teatro era concebido como una expresión política y debía aminorar o evitar la famosa catarsis con el objetivo de propiciar un distanciamiento en la recepción del hecho teatral (Brecht, 1973; Wamba, 2013); el distanciamiento en cuestión buscaba despertar la conciencia revolucionaria en el espectador. Para ello, resultaba fundamental una serie de técnicas escénicas. Entre ellas, Brecht privilegiaba el uso de tramas o hechos reales ocurridos tiempos distantes con respecto al momento del estreno, superponiendo ocasionalmente, algunos elementos del presente de los espectadores en un gesto anacrónico. A Brecht le interesaba ver en el pasado la posibilidad de realizar un comentario sobre el presente de espectador, como se observa en *Ópera de dos centavos*, *Vida de Galileo Galilei* o *Madre Coraje*. Brecht introduce la idea de una temporalidad aparentemente separada de la del espectador para posibilitar s intervención crítica.

La crítica ha señalado un camino similar en la producción de Shaffer (McMurrough-Kavanagh, 1997; Ílter, 2006), aunque existan diferencias que por cuestiones de espacio no ahondaremos aquí<sup>10</sup>. Tanto *Amadeus* como *Royal Hunt of the Sun* (1963) y *Yonadab* (1985) se sitúan en siglos anteriores, pero desde miradas contemporáneas sobre el conflicto existencial de sus personajes (Ílter, 2006), conflictos que algunos críticos como Dubatti (2013) relacionan con el impacto de existencialismo de Albert Camus o Jean Paul Sartre. A su vez, piezas como *Equus* (1973) o *The Gift of the Gorgon* (1992) se sitúan en el siglo XX, pero el conflicto de sus personajes posee una dimensión mítica que los retrotrae a una temporalidad separada del presente: en la primera, Alan Strang vive una relación tortuosa con el espíritu-caballo que da título a la obra; Edward Damson vive acosado en las islas griegas por el fantasmas de los vetustos dioses olímpicos que no lo dejan avanzar con su escritura y termina en el suicidio. Resulta importante señalar también que varias de estas obras comparten el dispositivo brechtiano del personaje narrador que, desde un tiempo posterior a los hechos, lleva la historia al público en el teatro.

---

<sup>8</sup> Elegimos este concepto frente al de adaptación porque problematiza el traspaso de la materia literaria a la cinematográfica en lugar de verlo como un proceso unidireccional. En este sentido, los comentarios de Shaffer (1993) sobre la adaptación de *Amadeus* al cine, se muestran afines al concepto de trasposición.

<sup>9</sup> Esto tiene que ver con un hecho editorial: en general, la edición de guiones cinematográficos es una práctica mucho menos frecuente en el mundo editorial que la de textos dramáticos. De este modo, el guión suele estar menos presente o ser escasamente conocido para el espectador/lector. Es en este sentido que reconocemos una capacidad «estabilizadora» más pronunciada en el texto teatral editado que en el guión.

<sup>10</sup> Sobre las afinidades y diferencias entre Brecht y Shaffer, puede consultarse el libro de McMurrough-Kavanagh (1997). Estos cuestionamientos también son problematizados en Gagliardi (2015).



## Identities dinámicas II: Contactos y conflictos lingüísticos en América

II CONGRESO DE LA DELEGACIÓN ARGENTINA DE LA ALFAL Y VII JORNADAS INTERNACIONALES DE INVESTIGACIÓN EN FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA

Esta escisión temporal, en general, es acompañada por una actitud crítica por parte del narrador frente a sus recuerdos. Salieri, por ejemplo, no ahorrará comentarios irónicos hacia su persona, la corte y el período que hoy llamamos Ilustración.

Como constante en el teatro de temática trágica shafferiano podemos señalar, entonces, una separación más o menos radical con respecto al espectador y al momento de estreno de la obra. Esta configuración y elección enunciativa nos permite avanzar hacia otro punto en el *continuum* temporal de *Amadeus*.

### El tiempo en la ficción

Nos resta, entonces, reflexionar sobre la temporalidad en relación con la trama y fábula de *Amadeus*, algo que en parte hemos comentado anteriormente. Dentro del marco de la ficción también observamos el entrecruce de diferentes líneas temporales que pueden abordarse en relación con la génesis de la obra.

Retomemos el saludo inicial de Salieri: al convocar a los espectadores como sus confesores, se superponen dos planos. Por un lado, tenemos el plan de este compositor, quien se suicidará al final de la noche que le insuere su relato, se suicidará. Con este suicidio planea inculparse de la muerte de Mozart, quien para el momento en que Salieri narra (hacia 1820) ya es mucho más famoso y celebrado de lo que fuera en vida. Salieri no puede vivir la fama y elige la infamia (Shaffer, 2001a: 117), idea que permanece de moro imborrable en todos los estadios escriturales de *Amadeus*. El susodicho intento de suicidio es seguido de la (auto)promesa de que se volverá inmortal cuando se difunda su supuesta responsabilidad en la caída de Mozart<sup>11</sup>.

Aquí la obra implementa un juego irónico pues apela a los conocimientos del espectador, quien probablemente tenga más conocimientos acerca de Mozart que sobre el italiano. Salieri *proyecta* a futuro algo que el espectador *presente* en el convivio teatral ya sabe que ha devenido en un fracaso. La enunciación de *Amadeus* permite cierta toma de distancia en tanto desliza ironía sobre los resultados del elaborado plan del compositor italiano<sup>12</sup>. El futuro al que Salieri apunta en realidad llegó hace rato: está en el espectador presente en la sala, o también en los espectadores de la película de 1984, quienes ya son capaces de evaluar el grado de éxito o fracaso en el complot del músico.

Pero podemos ir un poco más allá: existen otros momentos en *Amadeus* en los cuales el tiempo de la enunciación, del enunciado y de la recepción se entrecruzan haciendo estallar sentidos. La obra que nos ocupa, como otras de Shaffer, se cons-

---

<sup>11</sup> En este punto, recordemos que Shaffer se basa en algunos rumores que comenzaron a circular hace la década de 1829 sobre la presunta responsabilidad de Salieri. Estos rumores –que entre otras fuentes aparecen en testimonios de Beethoven– fueron también la base para que Alexandr Pushkin diera forma a su obra de un acto *Mozart y Salieri* (1830), es decir, poco después de la fecha que Shaffer elige para la noche en que Salieri se confesará con el auditorio.

<sup>12</sup> Shaffer (2001b), de hecho, comenta como el público solía reírse de la afirmación de Salieri y su futura inmortalidad en la memoria cultural de occidente.

## Identidades dinámicas II: Contactos y conflictos lingüísticos en América

II CONGRESO DE LA DELEGACIÓN ARGENTINA DE LA ALFAL Y VII JORNADAS INTERNACIONALES DE INVESTIGACIÓN EN FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA

tituye como una ficcionalización con base en hechos históricos y personajes que realmente existieron. Aquí se abre otro circuito de temporalidad al cual atender.

*Amadeus* ha recibido críticas negativas por sus supuestos anacronismos o inconsistencias históricas: que la imagen de Mozart no es adecuada a los hechos todo porque resulta una interpretación demasiado contemporáneas (entiéndase, del siglo XX) sobre un músico pre-romántico; que el planteo de Salieri está mucho más cercano a una sensibilidad del siglo XX; que se lee la producción de Mozart en clave biográfica, etc. En un sentido similar, aunque sin el cariz negativo, Milos Forman (Morekis, 2007) identifica a Mozart con el estereotipo del músico de rock: el artista genial pero desgraciado, brindado a excesos y a una actitud inconformista para con el *establishment* de su época. Esta eterna polémica en torno al arte y la representación de referentes históricos apunta, en efecto, a la construcción ficcional de *Amadeus*; lejos de resultar improductivas, estas afirmaciones nos señalan una dimensión a tener en cuenta dentro de la génesis. Lo que Shaffer hace es proyectar, a modo del teatro brechtiano, inquietudes propias de un dramaturgo inglés de la posguerra interesado en la obra de Mozart, el teatro y la música. Sin ánimo de reducir *Amadeus* a una lectura biografista, puede recuperarse el concepto de «sociograma» descrito por Lois (2001) para relacionar estos anacronismos y discontinuidades con el momento de escritura de la obra. Lo que Shaffer estaría haciendo no diferiría mucho de lo que, por ejemplo, hiciera Sofía Coppola en su recordada *María Antonieta, la reina adolescente* (2006): encontrar en historias y personajes de siglos pasados una materia para abordar los malestares del presente. Esta presentificación del momento de la escritura, en parte convoca también la presentificación del tiempo del espectador del siglo XX (y XXI) en una obra sobre hechos del siglo XVIII.

La ficcionalización y sus artificios se ven reforzadas, en el caso de las versiones escénicas de *Amadeus*, por la puesta en escena y la confluencia de las diversas dramaturgias sobre las tablas<sup>13</sup>. Así, la obra no se interesa en absoluto por una representación de tipo naturalista: sus movimientos escenográficos, la dicción y ciertas intervenciones que siguen la tradición del *vaudeville*<sup>14</sup> refuerzan el carácter estilizado de la pieza. La película posee una representación más ilusoriamente 'naturalista' dado el carácter de la imagen cinematográfica. Pero la ficcionalización introduce una dimensión más de anacronismo: la presencia de la literatura gótica.

Como desarrollo en otros trabajos (Gagliardi, 2014 y 2015), se puede trazar una constelación en torno a la presencia de aquellas vetustas narraciones de terror escritas hacia fines del siglo XVIII. Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe y posteriores escritores invocaron la presencia de fantasmas, rincones sombríos, revelaciones melodramáticas y héroes acosados en escenarios aciagos (Botting, 1996; Negroni, 2015). Shaffer se vale de algunos elementos de este repertorio mediante la figura del mensajero que encarga el *Requiem* a Mozart. El mensajero es en realidad no es otro que Salieri, quien luego de presenciar una y otra vez las funciones

<sup>13</sup> Para un desarrollo acerca de las diferentes dramaturgias, véase Dubatti (2012).

<sup>14</sup> Me refiero, por ejemplo, a las intervenciones de los *venticelli* de Salieri, cuyos diálogos rimados los insertan dentro de esta y otras tradiciones escénicas.



## Identidades dinámicas II: Contactos y conflictos lingüísticos en América

II CONGRESO DE LA DELEGACIÓN ARGENTINA DE LA ALFAL Y VII JORNADAS  
INTERNACIONALES DE INVESTIGACIÓN EN FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA

de *Don Giovanni* comprende que la figura oscura de uno de los personajes de esa ópera estaría mostrando la profunda culpa que Mozart siente hacia su padre<sup>15</sup>. El italiano decide aprovechar ese eco biógrafo; se calza la capa, la máscara, el tricorno y sale a la calle para acosar una y otra vez a Mozart durante el plazo impuesto para la finalización del *Requiem*.

Hablar de literatura gótica en 1789, una de las fechas en que se ubica *Amadeus*, es en sí un gesto anacrónico. El término fue acuñado por la crítica literaria decimonónica y no está exento de debates en torno a su periodización. Shaffer, curiosamente, despliega una imaginaria visual a base de literatura que era contemporánea a los Mozart y Salieri históricos, pero lo hace desde su posición como dramaturgo del siglo XX, es decir, con un uso no solo consciente sino con cierta perspectiva crítica respecto la tradición del relato de terror<sup>16</sup>. *Amadeus*, además, menciona algunos hechos históricos como la naciente agitación social en la Francia pre-revolucionaria (Anónimo, 1797; Botting, 1996: 62)<sup>17</sup>, caldo de cultivo para el llamado «terror» revolucionario tan mencionado en los estudios sobre la ideología de la generación romántica y de los autores del gótico (Ellis, 2000). Leer *Amadeus* en clave gótica supone proyectar, junto con Shaffer, una temporalidad construida por una tradición crítica a una obra teatral que se retrotrae unos siglos atrás de nuestra era.

A partir de lo gótico, puede verse cómo se generan afectaciones en la escritura de *Amadeus* que atañen a aspectos como los roles de género de Mozart y Salieri dentro del texto (Gagliardi, 2015), cómo se revisten los hechos históricos mencionados con un barniz diferente desde una lectura retrospectiva, e incluso la presencia de elementos grotescos, melodramáticos y humorísticos y su función. Todos estos aspectos se contagian y retroalimentan con el eco de aquellas heroínas acosadas por fuerzas aparentemente sobrenaturales y sus narraciones sobre conflictos familiares y elaborados planes de asedio, venganza y perversión.

Para cerrar esta exposición me interesa señalar que dentro de la escritura de *Amadeus* puede rastrearse la temporalidad de ciertos motivos que, como el gótico, resuenan entre los diferentes pretextos redaccionales: tomemos por ejemplo el motivo de la risa de Mozart (Gagliardi, 2014), a veces defensiva, a veces agresiva y provocadora de la suspensión de las estructuras de poder en la tradición rastreada por Bajtín (1986). Nos dice Ferrer (2007), al reflexionar sobre la intertextualidad y su relación con la génesis, que cada momento de escritura-pretexto se halla en una relación de polémica con respecto a otros momentos de escritura. La risa de Mozart traza diferentes líneas que aparecen, desaparecen y vuelven a emerger

---

<sup>15</sup> La figura que Salieri identifica es la del comendador asesinado al principio de la ópera por Don Giovanni/Don Juan y que vuelve como el convidado de piedra en el último acto. Esta figura es la que aparece en la mayoría de los pósters promocionales de la película y en diversas ediciones de los textos teatrales.

<sup>16</sup> Shaffer (1984: xviii; 2001b: xviii) comenta la presencia de elementos góticos en *Amadeus*.

<sup>17</sup> El famoso artículo llamado «Terrorist Novel Writing System» es uno de los primeros en establecer esta correlación entre literatura y política de la época: «But, alas! so prone are we to imitation, that we have exactly and faithfully copied the SYSTEM OF TERROR, if not in our streets, and in our fields, at least W our circulating libraries, and in our closets0187 (Anónimo, 1797).





## Identidades dinámicas II: Contactos y conflictos lingüísticos en América

II CONGRESO DE LA DELEGACIÓN ARGENTINA DE LA ALFAL Y VII JORNADAS  
INTERNACIONALES DE INVESTIGACIÓN EN FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA

entre los pretextos, presentificando diferentes temporalidades. A su vez, si comparamos la risa elaborada por Shaffer con la risa en *Mozart y Salieri*, pieza de Alexandr Pushkin, podemos sumarle una temporalidad del intertexto que la crítica ha señalado como «antecedente» de *Amadeus*. Para el geneticismo, la intertextualidad no se queda en un mero recuento de fuentes sino que se trata de una manifestación del dialogismo en el lenguaje, fenómeno que también afecta al intertexto. Shaffer nos hace (re)leer a Pushkin desde otro lado: la risa del Mozart de Shaffer posee una serie de matices distintivos que el jubiloso y romántico Mozart del escritor ruso no pone en juego. Del Mozart iconoclasta que subiera a escena en 1979 volvemos hacia el Mozart jugueteón de 1930 para observar las diferencias de escritura de dos autores y dos contextos históricos diferentes.

### Conclusiones

Didi-Huberman (2011) ve en una imagen cómo esta se revela *a contracorriente* de su temporalidad convencional, mostrando la superposición de diferentes líneas temporales. El anacronismo es una cualidad de los objetos cuando se los piensa en relación con el tiempo y su ubicación en el mismo; de igual modo, la escritura y los materiales en los cuales la crítica genética lee relaciones de génesis se muestran atravesados por lo anacrónico. En este trabajo hemos abordado la temporalidad en diferentes instancias relacionadas con la escritura, instancias que presuponen diferentes desafíos para el crítico y conllevan a plantear interrogantes metodológicos. Cada escritura es diferente a otras, pero a la vez, la crítica genética no es una mera casuística; espero que estas reflexiones en torno al abordaje de *Amadeus* aporten, muy humildemente, al debate en torno a la complejidad de nuestro objeto de estudio pero también a la visibilización de las muchas potencialidades de la investigación geneticista.

### Bibliografía

- ANÓNIMO (1797). «The Terrorist System of Novel-Writing», *Greenwich*, Aug. 19, 1797. Disponible en: <http://home.gwu.edu/~klarsen/terror.html>.
- BAJTÍN, Mijail (1986). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BOTTING, Fred (1996). *Gothic*. Londres: Routledge.
- BRETCH, Bertold (1973). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva visión.
- CONDE, Laura (2013). «Mario Bellatín: una escritura tridimensional», en *Actas de las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://goo.gl/3VbB9B>

## Identidades dinámicas II: Contactos y conflictos lingüísticos en América

II CONGRESO DE LA DELEGACIÓN ARGENTINA DE LA ALFAL Y VII JORNADAS  
INTERNACIONALES DE INVESTIGACIÓN EN FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA

- DERRIDA, Jacques *et al* (1995). «Archivo y borrador». Traducción de Anabela Viollaz para la cátedra de Filología Hispánica (UNLP). Disponible en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/archivo-y-borrador.pdf>
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DUBATTI, Jorge (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, Jorge (2013). «Hacer pagar el dolor del absurdo». *Tiempo argentino*, 26 de junio de 2013. Disponible en: <http://tiempo.infonews.com/nota/105477/hacer-pagar-el-dolor-del-absurdo>.
- GAGLIARDI, Lucas (2014). «La genética textual como lectura comparatista: El caso de la génesis de *Amadeus*, de Peter Shaffer». VI Jornadas Internas del Centro de Estudios de Literaturas y Literaturas Comparadas, FaHCE-UNLP (mimeo). Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4089/ev.4089.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4089/ev.4089.pdf)
- GAGLIARDI, Lucas (2015). *Génesis textual de Amadeus, de Peter Shaffer*. Tesina de Licenciatura. Ensenada: FaHCE-UNLP, 2015, capítulo 2 (en prensa).
- GIANAKARIS, C. J. (ed.) (1991b). *Peter Shaffer: A Casebook*. Nueva York: Garland.
- HAFTER, Lea Evelyn y STEDILE LUNA, Verónica (2014). «Presentación del Simposio "Reunir la dispersión: Edificar el archivo. Consignar y exhumar en el siempre archivo posible"», en *Actas de las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/>
- ÍLTER, Seda (2006). *The use of Time as an Element of Alienation effect in Peter Shaffer's The Royal Hunt of the Sun, Yonadab, and The Gift of the Gorgon*. (Tesis). Ankara: Middle East Technical University.
- KLEIN, Dennis (1983). «Amadeus: The Third Part of Peter Shaffer's Dramatic Trilogy». *Modern Language Studies*, 13 (1), pp. 31–38.
- LAI, Fushai. (1989). *Peter Shaffer's dramatic vision of the failure of society: a study of The Royal hunt of the sun, Equus and Amadeus* (Tesis de Maestría). Burnaby: Simon Fraser University.
- LOIS, Élida (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales*. Buenos Aires: Edicial.
- LOIS, Élida (2005). «De la filología a la genética textual: historia de los conceptos y de las prácticas»; «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, pp. 47–83; 85–124.
- MACMURRAUGH-KAVANAGH, Madeleine (1998): *Peter Shaffer: Theatre and Drama*. Londres, Mcmillan.
- MOREKIS, Jim (2007). «Rock Me Milos Forman. Director Milos Forman on politics, movies, and Mozart». Connect Savannah, 30 de octubre de 2007. Disponible en: <http://www.connectsavannah.com/savannah/rock-me-milos/Content?oid=2158130>
- NEGRONI, María (2015). *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja negra.



## Identidades dinámicas II: Contactos y conflictos lingüísticos en América

II CONGRESO DE LA DELEGACIÓN ARGENTINA DE LA ALFAL Y VII JORNADAS  
INTERNACIONALES DE INVESTIGACIÓN EN FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA

- PUSHKIN, Alexander (1830). *El disparo. Mozart y Salieri. Festín durante la peste*. Buenos Aires: Emecé.
- SHAFFER, Peter (1974). *Equus*. Londres: Penguin.
- SHAFFER, Peter (1993). «Postscript: the play and the film», en *Amadeus*. Londres: Penguin, pp. 108–112.
- SHAFFER, Peter (1984). *Amadeus*. Londres: Harper Perennial.
- SHAFFER, Peter (2001a). *Amadeus*. Londres: Harper Perennial.
- SHAFFER, Peter (2001b). «*Amadeus*, the final encounter». *Amadeus*. Londres: Harper Perennial, pp. xv–xxxiv.
- WAMBA, Graciela (2013). «El teatro de la nueva objetividad». Ficha elaborada para la cátedra de Literatura Alemana, Universidad Nacional de La Plata.
- WOLF, Sergio (2004). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.