

DIOS Y EL HOMBRE CREADOR

Método teológico para un análisis estructural de "Amadeus", film de Milos Forman y Peter Shaffer

El ámbito propio de este trabajo es el del *diálogo entre la fe y la cultura*. Este estudio no pretende ser más que una ejercitación de dicho diálogo, fácil de enunciar, pero extremadamente complejo en su realización concreta¹.

Se trata, pues, de un diálogo. Pero de un diálogo con características especiales, ya que en este caso el "interlocutor" no es *directamente* una persona, sino *una obra, un texto*. Nuestra intención apunta a dialogar con un texto cultural que pertenece, en este caso, al mundo del arte, y que es el fruto de la imaginación, la inteligencia, la sensibilidad de un autor que lo ha plasmado. Sólo en forma indirecta nuestro diálogo se entabla con él.

¿Cuáles son las "reglas de juego" para dialogar con un texto? Pensamos que, ante todo, hay que *escucharlo*, y que, para escucharlo, hay que *dejarlo hablar*, hay que dejarlo pronunciar su palabra, *su verdad*. Este escuchar y dejar hablar al texto no es otra cosa que realizar *su lectura*. Creemos que la mayor dificultad se presenta —en lo que hace a un trabajo como éste— en lo que podemos llamar *la lectura de la obra de arte*, cuyo lenguaje es *simbólico*, distinto del lenguaje conceptual-racional y del lenguaje científico-técnico. Por lo tanto, el problema de la verdad, implícito en toda palabra humana (y la obra de arte es una de esas palabras) debe ser valorado teniendo en cuenta *el tipo de lenguaje* en que esa palabra se expresa.

Podemos aclarar esta problemática haciendo una analogía con la lectura de los textos bíblicos. Así como en el caso de la Sagrada Es-

¹ Ha transcurrido casi un año desde la aprobación de este trabajo de Licenciatura en Teología Moral en la Facultad de Teología (UCA). La perspectiva de su publicación nos da la oportunidad de ubicar con mayor claridad —en atención a los posibles lectores— el ámbito en el que pretende ubicarse un estudio de este tipo, clarificación que se hace más necesaria aún teniendo en cuenta lo poco habitual que resulta proponer, en nuestro ambiente local, un método de lectura teológica de un hecho cultural, en concreto, de un *film*.

critura no es suficiente —aunque sí necesario— una mera exégesis técnica de la misma en orden a la comprensión de su sentido profundo, tampoco basta, en el caso de la obra de arte, una lectura “estética” en sentido técnico (como, p. ej. la que puede realizar un musicólogo de una determinada partitura). Los datos de dicha lectura son ciertamente necesarios, pero por sí solos no son capaces de entregarnos la “verdad” de la obra en cuestión. Hará falta integrarlos con otros datos, provenientes de otras lecturas, como pueden ser las realizadas con el auxilio de la psicología, de la sociología, del estructuralismo, de la antropología cultural, de la semiótica, etc. Pero pensamos que a su vez estas lecturas deben ser reubicadas como *un momento* dentro de un método que las incluya pero que a la vez las trascienda. Dicho método —que llamaremos “teológico”— debe ser capaz de integrar los aportes de todas las lecturas posibles *en orden a la captación del nivel más profundo —es decir, más real y por lo tanto más verdadero— al que remite el símbolo.*

Hecha esta aclaración, que apunta a la cuestión *metodológica* de este trabajo, nos parece oportuno introducir al lector en el *contenido* del mismo. “Amadeus”, el film que aquí analizamos, nos habla de la vida y la muerte de un compositor: Mozart, y esto merece algunas palabras al respecto.

En la historia de la música, el caso de Wolfgang Amadeo Mozart (1756-1791) es del todo singular. No sólo subyugó a grandes pensadores del siglo pasado, como Goethe y Kierkegaard, sino que incluso en nuestros días, un teólogo de la talla de Karl Barth afirma, entre otras cosas, que Mozart merece un lugar en la teología, y le consagra algunas páginas de su *Dogmática*, al desarrollar el tema de la Creación.

Si bien, como se sabe, Mozart descolló en todos los géneros musicales que abordó, es en sus óperas y en su música religiosa donde su genio se prodigó con profundidad inigualada².

En sus óperas maestras *el músico nos habla del hombre*, no tanto como ser en una determinada situación histórica, sino que su enfoque es, fundamentalmente, metafísico. Estas obras se estructuran en torno a una doble temática: *el amor*, en todas sus posibles dimensiones, y *la muerte*. En una época dominada por el racionalismo, Mozart intuyó la realidad humana con una profundidad asombrosa. El amor y la muerte se entrelazan en distintos planteos que evolucionan hasta adquirir toda su hondura desde una perspectiva religiosa, dando res-

² Hocquard, Jean-Victor, *La pensée de Mozart*, Paris, 1958, 366. 614-17.

puestas y abriendo nuevos interrogantes. Es por eso que su intuición es tan rica y actual.

En cuanto a su música religiosa, si bien son pocas las obras de este género compuestas en su madurez, son suficientes para entregarnos páginas que se encuentran entre las más sublimes de su arte.

Lo que llevamos dicho baste para introducirnos en el tema que vamos a abordar: "*Amadeus*", el *film* de Milos Forman con guión de Peter Shaffer. La comprensión del planteo que realizan los autores del *film* nos llevó a elaborar *un método de lectura teológica* capaz de respetar los elementos propios del lenguaje estético cinematográfico, integrándolos e interrogándolos desde el ámbito propio de la fe cristiana³.

Nuestro trabajo intenta pues, desde una temática particular —la obra mozartiana— responder a esa exigencia de diálogo con la cultura que constituye una de las orientaciones fundamentales del actual Magisterio de la Iglesia, en especial cuando el tema de dicho diálogo es el hombre⁴.

Esta introducción hermenéutica intenta mostrar las principales líneas que se siguieron en la *aplicación* del método teológico utilizado en el análisis de este *film*⁵. Conviene aclarar que este método se estructura en torno a *tres elementos*: I - *Cuatro lecturas* del *film*, en distintos niveles de profundidad. II - Las *tres vías* del conocimiento de Dios: afirmación, negación y eminencia. III - Los *dos momentos* de la lectura estructural: diacronía y sincronía.

Trataremos de mostrar cómo han sido combinados estos tres elementos en su aplicación al análisis del *film*. Para ello, vamos a recorrer los pasos que marcaron momentos metodológicamente importantes.

³ De las cuatro grandes secciones que componen este trabajo, a saber: I. Introducción hermenéutica; II. Perspectiva diacrónica; III. Perspectiva sincrónica; IV. Conclusión. Por razones de espacio se publicará en esta revista sólo la primera, la Introducción hermenéutica. Esta introducción fue elaborada con posterioridad a la primera redacción del trabajo, de modo que su presentación, aún en forma aislada, puede dar al lector —dado su carácter de síntesis y su relativa autonomía— una cierta idea de la totalidad de este estudio, especialmente en lo que se refiere a su metodología.

⁴ Cf. *Pablo VI, Ecclesiam suam*, n. 60-111. *Juan Pablo II (segundo), Redemptor hominis*, n. 14.

⁵ Convendría hacer referencia a la *génesis* de este método teológico-interpretativo. Para ello deberíamos distinguir en dicha génesis dos momentos: su preparación remota y la representación de la obra teatral "*Amadeus*" en Bs. As. 1) En

I. LAS CUATRO LECTURAS

Nuestro primer paso fue retomar el anterior ensayo interpretativo (cf. nota 5, punto 2), modificándolo de acuerdo a las exigencias que planteaba el *film*:

1 - LECTURA LITERAL: si bien es cierto que el *film* plantea en apariencia una nueva versión de *la leyenda* tejida en torno a la muerte de Mozart y de la intervención de Salieri —su rival— en dicha muerte, resultó de suma importancia detectar con precisión lo que podríamos llamar *el género literario* de este “texto” (es decir, del *film*). El mismo director lo definió como “fantasía basada en la realidad”, con

la preparación remota intervinieron tres elementos: a) Un conocimiento bastante acabado de la vida, la música y el pensamiento de Mozart. b) Dos cursos dictados con el Pbro. E. Briancesco en el Instituto Superior de Cultura Religiosa (años 1981 y 1983) en torno a la *inteligencia de la ópera*. Fruto de este trabajo conjunto fue el descubrimiento de lo que llamamos “*estructuras cristológicas del inconsciente espiritual del hombre*”, manifestadas en el acto creador y susceptibles de ser leídas en la obra de arte. Esta estructura se mostró vinculada con un *itinerario* del creador, que puede esquematizarse en tres momentos: afirmación (en el cual el creador encuentra y afirma su propia personalidad estética), negación (en el que el creador experimenta la necesidad de desembarazarse de todo aquello que aún oscurece y vela la encarnación, en la obra de arte, de la Belleza intuitiva) y eminencia (en el que el creador realiza el paso del trascendental Belleza al Trascendente). El punto de contacto entre las estructuras cristológicas inconscientes y este itinerario es sin duda *la figura de Cristo*, en quien se nos da: por un lado, el único acceso posible al conocimiento verdadero de Dios (de allí la impronta cristológica de las tres vías del conocimiento de Dios: afirmación, negación y eminencia); y por otro, un itinerario de retorno al Padre que también puede ser esquematizado —como en el caso de los creadores— en tres momentos: el Mesías (afirmación), el Siervo (negación), el Crucificado/Glorificado (eminencia). c) La lectura de la Cristología de San Anselmo, de acuerdo al método *estructural* (tal como lo plantea el P. Briancesco, con quien realizamos dicha lectura). Dicho método pretende llegar a entender *lo que dice* un texto teniendo especialmente en cuenta *el modo como está dicho*. La lectura estructural plantea dos perspectivas: diacrónica (que pone el acento en la relación entre la captación simultánea de todas las relaciones básicas del pensamiento del autor, abriéndose al núcleo de sentido y contenido profundos). 2) Cuando en el año 1983 se representó en Bs. As. la obra teatral “*Amadeus*”, de Peter Shaffer, esbozamos entonces un ensayo interpretativo basado en cuatro lecturas de la obra, en relación con el método tradicional de las cuatro lecturas de la Sagrada Escritura, tal como lo practicaba la exégesis medieval. (Cf. *LUBAC Henri de, Exégese médiévale*, I, Paris, 1979, 110-118). Las lecturas que entonces propusimos se ubicaban en los siguientes niveles: anecdótico (la leyenda del envenenamiento de Mozart), alegórico (la interpretación del envenenamiento como la envidia del mediocre por el genio), psicológico (que asume el conflicto edípico que plantea la obra), y teológico (donde se plantea el tema de Dios y de la imagen que de El resulta a partir del destino de Mozart, a quien Salieri llama “la encarnación de Dios”).

lo cual indicó claramente que no pretendió realizar una “biografía” de Mozart, en el sentido corriente que se le da al término. Se manejan en el *film datos y hechos históricamente verdaderos*, pero con una gran libertad, puesta al servicio de la Idea o Verdad que sus autores quisieron plasmar. El género literario en cuestión es el de la *narración*. Efectivamente, la casi totalidad del *film* (salvo la escena inicial y la final) está constituida por el relato que Salieri ofrece al sacerdote que va a confesarlo al manicomio. Pero esta narración pertenece a una especie particular. Se trata de una narración que no dudamos en calificar de *mítica*. *Salieri narra un mito*, haciendo intervenir a Dios como protagonista central de su relato y sacralizando a Mozart al hablar de él como la encarnación de Dios. Estamos en presencia de una “historia sagrada”⁶. Por otro lado, el recurso a la locura de Salieri brinda la oportunidad de ubicar su relato más allá de los claros y precisos límites de la razón y abrimos así a una dimensión de *irracionalidad*. Además, su narración se remonta hasta ese *tiempo “primordial” individual* que es la niñez.

En este primer nivel de lectura llegamos entonces a percibir que lo que teníamos ante nuestros ojos era *un mito*. Lo cual nos abrió una serie de interrogantes: ¿Cuál es el alcance de esta transposición de la leyenda al mito? ¿Qué es lo que se nos quiere decir con esta transposición, cuando el *tema* del que trata el mito es *la muerte de Mozart*?

El paso de la leyenda al mito trae como primera consecuencia una reformulación del *tema de la verdad*. Si en *el plano de la leyenda* la pregunta acerca de la verdad podía formularse así: ¿es verdad que Salieri envenenó a Mozart?, en *el plano del mito* la pregunta debe ser formulada de una manera totalmente nueva. “El problema del mito es, ante todo, el problema de *la verdad*”⁷.

⁶ “... el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los ‘comienzos’. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia. . . En suma, los mitos describen las diversas, y a menudo dramáticas irrupciones de lo sagrado (o de lo sobrenatural) en el Mundo”. Cf. Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, 1981, 12-13.

⁷ Riet, G. van, *Mythe et vérité*, Rev. Philos. Louvain, 1960, 19. Aclaremos —ya que haremos uso abundante de su pensamiento— que según este autor, las diversas *interpretaciones* del mito pueden clasificarse en dos grandes categorías: “. . . las que utilizan la noción antigua de verdad, las que apelan a una nueva noción de verdad. Esta división bipartita también se aplica al material estudiado para comprender el mito: la primera categoría se detiene en el *mito literario o mito discurso*, mientras que la segunda alarga este campo de investigación para de-

Para ubicar correctamente la pregunta acerca de la verdad que nos propone el mito (es decir, el relato de Salieri) y para intentar captar la respuesta que los autores del *film* dan a dicha pregunta, entendimos que debíamos trascender este primer nivel de lectura literal. Y así pasamos al segundo nivel.

2 - LECTURA MORAL: esta lectura nos llevó al drama tal como parece ser visto *por Salieri*. Se trata del *conflicto mediocridad/genialidad* relacionado con una acusación hecha a *la justicia de Dios* y que se expresa en la queja del músico al sacerdote: “¿Por qué (*Dios*) puso en mí este *deseo*, si después me niega el talento?”. Esta pregunta pone de manifiesto los dos elementos centrales sobre los que se estructura la lectura moral: *Dios* (al menos una cierta imagen suya) y el *deseo*.

Con respecto al primero, es evidente que *para Salieri* la relación del hombre con Dios asume la forma de *un contrato*, lo cual significa que dicha relación no desbordará jamás los límites de la estricta *justi-*

velar un *mito vivido*, un comportamiento o existencia mítica” (p. 15-87). A partir de esta división se destacan tres interpretaciones para el mito discurso, que se corresponden respectivamente con tres interpretaciones para el mito vivido. Podemos esquematizarlas así:



Esto tiene que ver con la cuestión de *la verdad* del mito. Las interpretaciones que se ubican en la línea del *mito discurso* acaban por comprender el mito como un absurdo (tautegórica), una alegoría o un mero simbolismo. Y esto sucede —según van Riet— porque estas teorías están convencidas de poseer la verdad, la verdad absoluta. En las teorías referidas al *mito vivido*, “se rechaza esta convicción epistemológica”, y se produce entonces un cambio notable de actitud que implica a la vez una revalorización del mito y una renovación de la noción de verdad: “. . . esto significa que uno se esforzará en *comprender* el mito sin condenarlo de antemano, sin juzgarlo en nombre de una verdad ya poseída (. . .) Por tanto ante todo se tratará de describir el pensamiento mítico, presentarlo tal cual es para el que lo vive, con el fin de *descubrir la intencionalidad* que lo sostiene. No se subrayará el carácter irreal del mito; más bien se preguntará qué tipo de realidad devela. . .”.

cia. Con implacable lógica, al fallar el contrato que él ha establecido con su Dios, nace la acusación a la justicia divina.

Respecto al *deseo* de Salieri, no es difícil percibir que bajo su formulación aparente hecha por él mismo en el momento de pactar con Dios (darle gloria por medio de su música) se esconde en realidad *un proyecto de autodivinización*⁸. Teniendo esto en cuenta, parece claro que el Dios con el que dialoga —mejor dicho, monologa— Salieri, es *su propio yo*.

En este nivel de lectura, la pregunta acerca de la verdad del mito adquiere la forma de la pregunta acerca de *la verdad de Dios*. Salieri nos es presentado como *un hombre de fe*. ¿Qué lugar ocupan *la fe y el deseo* en la elaboración de una determinada *imagen de Dios*, de un Dios con el que sólo es posible relacionarse mediante un *contrato*?

Para llevar adelante el planteo, tuvimos que dar un paso adelante para interrogarnos acerca del deseo desde otra perspectiva.

3 - LECTURA PSICOLOGICA: El *film* nos invita a relacionar el deseo de Salieri con el nacimiento de *su locura*, la locura de un hombre dividido en dos (cf. la escena de la representación del *Don Giovanni*). Salieri habla de esa división interior en términos de odio y admiración simultáneos. Ya hemos asumido ese nivel de interpretación

⁸ En el análisis del deseo de Salieri nos hemos servido de los magníficos análisis de René Girard en torno a *la estructuración triangular* del deseo (cf. *Girard, René, Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, 1976). Según Girard, la estructura triangular del deseo tiene tres vértices: sujeto deseante, objeto deseado y modelo-mediador del deseo. Esta estructura puede dinamizarse bajo dos figuraciones diversas, que el autor llama *mediación externa* (cuando la distancia que separa al mediador y al sujeto deseante es tal que evita que entren en contacto, con la consiguiente ausencia de conflicto) y *mediación interna* (cuando la distancia es lo suficientemente reducida como para producir el conflicto en el sujeto deseante). En el *film* se puede percibir con toda claridad el paso de la mediación externa a mediación interna, con el consiguiente resultado catastrófico para el sujeto deseante (en este caso, Salieri). El proceso de rivalidad que se desencadena entre el sujeto deseante y el mediador llevan al primero a establecer con su modelo lazos cada vez más fuertes. "El sujeto está persuadido de que su modelo se estima demasiado superior a él para aceptarlo como discípulo. El sujeto experimenta pues hacia ese modelo un sentimiento desgarrador formado por la unión de esos contrarios que son la *veneración* más sumisa y el *rencor* más intenso. Ese es el sentimiento que llamamos *odio*. . . Sólo el ser que nos impide satisfacer un deseo que él mismo nos ha sugerido es verdaderamente objeto de odio. Aquel que odia se odia ante todo a sí mismo en razón de la admiración secreta que oculta su odio". Siguiendo con su análisis, Girard nos dice que, en realidad, el objeto del deseo, tal como lo expresa el sujeto deseante, no es el verdadero. *El verdadero objeto del deseo es el mediador*. Es el deseo de ser el otro.

en nuestra lectura moral. Desde un punto de vista psicoanalítico, la división de sentimientos encontrados es sólo la exteriorización de una división más profunda que se esconde en el inconsciente y que el *film* revela con claridad al ubicar este nacimiento de la locura, de la división, durante la representación del *Don Giovanni*. Se trata del *conflicto padre-hijo, estructurado en el complejo de Edipo*. Ahora bien, dicho conflicto es atribuido por Salieri a la relación de Mozart con su padre, Leopold, pero *en realidad es su propio conflicto con la imagen paterna* el que lo lleva a la locura⁹.

La pregunta acerca de la verdad del mito que tiene por tema la muerte de Mozart podría hacerse, desde la lectura psicológica, de la siguiente manera: ¿es verdad que la muerte de Mozart se debe a la incapacidad de resolver en su vida el conflicto edípico? Dicho de otro modo: desde la lectura psicológica del *film* la muerte de Mozart ¿quedaría planteada como *síntoma* de un conflicto que no fue capaz de solucionar: el conflicto con el padre? ¿Mozart muere porque no puede ser él mismo?

Todo parecería indicar que *la respuesta* que el *film* da a esta pregunta es contundente: la razón de trasladar la leyenda acerca de la muerte del músico al ámbito del mito tiene como finalidad *mostrar la veracidad de la interpretación psicoanalítica del mito edípico*. Pero si esta es, en apariencia, la respuesta, *debe hacerse cargo de que el verdadero sujeto del conflicto edípico no resuelto es Salieri y no Mozart*.

La brecha introducida por esta constatación nos abrió el paso hacia un nuevo nivel de lectura. La observación atenta del *film* nos permitió comprobar que el conflicto edípico es presentado bajo dos

⁹ Las reflexiones de Paul Ricoeur acerca del conflicto edípico son indispensables para la comprensión de nuestro trabajo. Apuntamos aquí algunas de sus afirmaciones más salientes en orden a ayudar a la lectura de lo que sigue. "... el punto crítico de Edipo debe encontrarse, aún, en *la constitución inicial del deseo*, a saber, *en su megalomanía, en su omnipotencia infantil*. Es de ella que procede *el fantasma de un padre* cuyos privilegios el niño debe hacer suyos para poder ser él mismo. Este fantasma de un ser que detenta el poder y que lo niega, privando de poder a su hijo, es, como se sabe, la base del complejo de castración, sobre el cual se articula *el deseo homicida*. No resulta menos importante saber que es de la megalomanía que proceden la glorificación del padre asesinado, la búsqueda de la conciliación y de la propiciación con la imagen interiorizada, y finalmente la instauración de la culpa. *La muerte del padre y el castigo del hijo* se ubican, de este modo, en el origen de una historia que es bien real en lo que respecta a las pulsiones, por más irreal que sea con respecto a la interpretación". Cf. Ricoeur, Paul, *Introducción a la simbólica del mal*, Bs. As., 1976, 213-237.

aspectos: el de la *permanencia* —centrado en Salieri— y el de la *superación*, centrado en Mozart. Dejamos por el momento en suspenso la argumentación que pruebe lo que hemos afirmado y pasamos al último nivel de lectura.

4 - LECTURA TEOLOGICA: retomamos ahora el segundo elemento que, junto al *deseo*, constituía el núcleo de la lectura moral: *Dios*. El *film* es bien claro en mostrarnos que el Dios al que se dirige Salieri es el Dios cristiano, cuya imagen es puesta en relación con dos grandes temas cristológicos: la *Encarnación* y la *Cruz*. Nos pareció además que el *film* planteaba en dos registros el tema cristológico: uno *explícito* y uno *implícito*.

En cuanto al primero, *se estructura a partir de Salieri*: en sus monólogos al “*Signore*” crucificado y en la quema del Crucifijo hace referencias explícitas al tema de la *Encarnación* (por medio de sus palabras) y a la *Cruz* (a quien le dirige sus palabras hasta el momento en que la arroja al fuego). En cuanto a la Encarnación, Salieri establece una clara relación entre Cristo y Mozart por medio de dicho tema. Y en este plano de lo explícito encontramos una *afirmación* y una *negación*. La primera recae sobre la Encarnación. La segunda, más que a la Encarnación se dirige a Dios en cuanto que se lo considerará *injusto* (tema del contrato) y se significará en el gesto de quemar la *Cruz*, la cual pasa de este modo a convertirse en el *signo del Dios injusto que se rechaza*.

En cuanto al registro *implícito*, apunta a la *relación Padre-Hijo*. Esta relación está íntimamente vinculada en el *film* a la otra relación padre-hijo que planteamos en la lectura psicológica. La pregunta que surge entonces en este nivel de lectura es la siguiente: la relación Padre-Hijo, en la que se condensa la totalidad de la fe cristiana, ¿se reduce a la mera proyección del conflicto edípico inconsciente? ¿Qué respuesta se nos da, desde el mismo *film*, a esta pregunta crucial?¹⁰.

¹⁰ “Recordemos cuáles son los términos en que el psicoanálisis freudiano plantea el problema: en el plano del fantasma, hay una muerte del padre, pero es un asesinato; este asesinato es obra del deseo omnipotente que se sueña inmortal; *da nacimiento, por la interiorización de la imagen paterna, a un fantasma complementario, el del padre immortalizado más allá del asesinato*. Este fantasma es el que regresa, a través de la muerte del profeta, en la religión hebrea. *En cuanto al cristianismo, inventa una religión del Hijo en la cual éste juega un doble papel: por un lado expía por todos nosotros el crimen de haber matado a Dios; pero, al mismo tiempo, al hacerse cargo de la culpa, se convierte en Dios, junto al Padre, ofreciendo una salida al resentimiento contra el padre.*” Ricoeur, P., o.c., 237.

La búsqueda de una respuesta a estos interrogantes nos llevó a combinar los cuatro niveles de lectura con otro elemento metodológico: las tres vías del conocimiento de Dios.

II. AFIRMACION, NEGACION, EMINENCIA:

Los cuatro niveles de lectura se mostraron necesarios pero no suficientes por sí solos para alcanzar una respuesta a la pregunta acerca de la verdad surgida en el último nivel de lectura. En síntesis, dichas lecturas nos fueron abriendo paulatinamente hacia horizontes cada vez más amplios, culminando su itinerario ascendente con la pregunta acerca de Dios. La pregunta acerca de la verdad que plantea el mito que tiene por tema la muerte de Mozart adquiere, en el ámbito de la lectura teológica, las dimensiones de la pregunta acerca de la verdad de Dios, del Dios cristiano. Esta pregunta no es otra que la planteada en el título mismo del *film*: "*Amadeus*", es decir, *Dios ama*. Esa es la pregunta: *¿Dios ama?* Aceptando que esta pregunta se plantea por medio de una narración mítica que tiene como tema la muerte de Mozart, vimos que *la respuesta acerca de la verdad del mito "Dios ama" queda totalmente supeditada a la posibilidad de que la historia acerca de la muerte de Mozart involucrase la revelación del amor de Dios por los hombres*. En otras palabras, el mito del amor de Dios por los hombres es verdadero —o falso— porque Mozart muere. La posibilidad de dar una respuesta a la pregunta crucial se centralizó en dilucidar *la interpretación* que el *film* le da a esa muerte.

Era necesario, pues, abordar el terreno de *la interpretación*, en concreto, de la interpretación del mito. Para ello recurrimos a la clasificación propuesta por van Riet (*cf.* nota 7), recogiendo tres de las seis interpretaciones: la alegórica, la psicoanalítica y la simbólica, poniéndolas en relación con las tres últimas lecturas, de modo tal que obtuvimos el siguiente esquema interpretativo:

LECTURA	INTERPRETACION
Moral	Alegórica (ámbito del mito discurso = la narración de Salieri)
Psicológica	Psicoanalítica (ámbito del mito vivido por Salieri = Edipo)
Teológica	Simbólica (ámbito del mito discurso = el <i>film</i> en su totalidad = la narración que nos proponen sus autores)

Pero hay algo más. Las interpretaciones mencionadas, si bien apuntan a dilucidar *el sentido* de la muerte de Mozart que nos proponen los autores del *film*, nos conducen, en última instancia, a responder una^a pregunta netamente teológica, *la pregunta acerca de Dios*. Percibimos entonces la necesidad de vincular las tres interpretaciones del mito con los tres momentos del conocimiento de Dios: afirmación, negación y eminencia. Como veremos a continuación, esta vinculación no es arbitraria sino que, por el contrario, está como exigida por la articulación que guardan entre sí las tres interpretaciones del mito utilizadas. El siguiente esquema visualiza lo que llevamos dicho:

LECTURA	INTERPRETACION	MOMENTO TEOLOGICO
moral	alegórica	afirmación
psicológica	psicoanalítica	negación
teológica	simbólica	eminencia

Cada uno de estos momentos interpretativos se fundamenta en una norma común a todos ellos: el esfuerzo por llevar adelante la interpretación *desde el mismo film*. En otras palabras, el esfuerzo por no hacerle decir al *film* lo que no dice. Este fue el esfuerzo realizado en cada una de las lecturas, de cuya veracidad dependerá la veracidad de las interpretaciones respectivas.

a) *Interpretación alegórica-afirmación*: está dada en el *film* por la narración de Salieri¹¹, vinculada con la cristología que hemos llamado explícita. Se *afirma* la relación *Mozart-Cristo a partir de un dato de la fe cristiana: la Encarnación*, es decir, a partir de la unión de lo divino y lo humano. Desde esta “coincidencia” divino-humana “ejemplar” (Cristo), Salieri afirma la coincidencia divino-humana en Mozart. Este momento de afirmación implica pues una *sacralización* de Mozart: en él se manifiesta e irrumpe en el mundo de los hombres la

¹¹ Para la interpretación alegórica “. . . el mito tiene dos significaciones: una manifiesta y aparente —la literal— y otra oculta. Se admite (. . .) que el significado manifiesto es falso, pero se reconoce al mito un sentido latente, disimulado bajo el primero; gracias a ese sentido el mito es inteligible y verdadero. El sentido latente responde a una intención cognoscitiva, que es del orden de la ciencia o la filosofía *o de la dogmática religiosa*. Este sentido podría ser conocido, sin la ayuda del mito, por las vías antedichas. . . Se posee la verdad en algún lado (en ciencia, filosofía o dogmática), se la disimula en el mito, se la interpreta y devela. . . Queda la impresión de que el intérprete *impone un segundo sentido, más que descubrirlo*”. Riet, van, *o. c.*, 27-31.

realidad divina. Esta irrupción de lo divino es percibida por Salieri en la perfección estética de la música de Mozart, perfección a la que califica con la palabra *necesidad*. Pero esta necesidad que caracteriza lo divino no se reduce al ámbito estético sino que su origen se esconde en la concepción de Dios que tiene Salieri. La *necesidad* —y su correlato en el plano de la relación Dios-hombre: el *contrato*— marca con su sello la cristología explícita, dando como resultado *una lectura mítica de la muerte de Cristo (y de Mozart)*: la muerte como castigo, como condenación, como mera satisfacción de la justicia del Padre, cuya imagen no es otra que la de un Dios sangriento y cruel.

Evidentemente, desde esta interpretación, el mito “Dios ama” es falso. Lo curioso de esta conclusión es que *su punto de partida es la fe* en la Encarnación de Dios.

b) *Interpretación psicoanalítica-negación*: esta interpretación consiste en la reducción de la interpretación alegórica a la realidad psicológica inconsciente de Salieri. Se trata de una *desmitologización*, propuesta desde el mismo *film*, de la cristología explícita. Y esta desmitologización se realiza por medio de la explicitación en imágenes del conflicto edípico no resuelto. Detrás de la lectura de la muerte de Cristo (y de Mozart) y de la imagen del Padre que de ella resulta, se esconde Edipo. Así pasamos del mito discurso al mito vivido por Salieri: Edipo. Al poder reducir todos los elementos de la cristología explícita al conflicto edípico inconsciente, la interpretación psicoanalítica desmitologizante inaugura un nuevo mito.

Ahora bien, nosotros hemos ubicado esta interpretación en el momento de la *negación* dentro del itinerario de las tres vías. Esto significa que, *aceptando su función crítica de la afirmación inicial de fe* (expresada en la interpretación alegórica y en la cristología explícita), consideramos que el *film* brinda elementos suficientes para trascender la interpretación psicoanalítica *como última interpretación* de la muerte de Mozart.

Ya hemos dicho, en la lectura psicológica, que el *film* plantea el conflicto edípico en dos dimensiones: la de su *permanencia* —centrada en Salieri— y la de su *superación* —centrada en Mozart—. Ahora agregamos que dicha superación es puesta por los autores del *film* en íntima relación con el misterio del *acto creador mozartiano*¹².

¹² Según Ricoeur (o. c., 217) para el psicoanálisis: “. . . el Edipo es *insuperable*. . . En primer lugar, por la repetición. . . en el freudismo todo tiende hacia un cierto pesimismo con respecto a la capacidad de sublimación, *como si el complejo de Edipo condenara la vida psíquica a una especie de empecinamiento, de sempiterno volver a empezar. La herencia edípica, en este sentido, es un*

Estas consideraciones nos llevan a un nuevo momento interpretativo, considerando al *film* en su totalidad como mito discurso.

c) *Interpretación simbólica-eminencia*: con el tema del acto creador entramos en la interpretación simbólica del mito. El *film* nos enseña que *el misterio del acto creador de Mozart remite, a su vez, a otro misterio, el de la gratuidad*. Esto queda expresado por medio del relieve que adquiere, en relación con el acto creador mozartiano, la música del final de su ópera "*Le Nozze di Figaro*".¹³ A este aspecto estrictamente musical, el *film* agrega otro que refuerza el simbolismo: la presencia —en momentos decisivos en lo que respecta a la supera-

verdadero destino." Pero, junto a estas afirmaciones, debemos colocar otras, donde Ricoeur estudia las reflexiones de Freud acerca de los fenómenos estéticos, en las cuales se percibe *una resolución del conflicto por mediación de la actividad creadora*: "... es en ese sentido que Freud pudo decir que 'Leonardo ha negado y sobrepasado, por la fuerza del arte, el infortunio de su vida de amor en estas figuras que creó. . .'. *La obra de arte es así a la vez el síntoma y la cura.*" (Cf. Ricoeur, P., *Hermenéutica y psicoanálisis*, Bs. As., 1975, 124.) Lo que resulta decisivo de estas afirmaciones es que *el mismo psicoanálisis*, que vincula la creación de la obra de arte con el deseo, *está como exigiendo una interpretación de la misma que se haga cargo de la "abundancia simbólica" de la obra de arte*. "Es esta abundancia simbólica la que se presta a una investigación por otros métodos: fenomenológico, hegeliano, *incluso teológico*: será preciso descubrir, en la estructura semántica del mismo símbolo, la razón de ser de estos otros enfoques y de su relación con el psicoanálisis (. . .) *Es así que el psicoanálisis pasa de una primera lectura, puramente reductora, de los fenómenos de la cultura, a una segunda lectura*: la tarea de esta segunda lectura ya no sería desenmascarar lo reprimido y lo reprimente, para hacer ver aquello que hay detrás de las máscaras, *sino entrar en el movimiento del significante*, que nos envía siempre de los significados ausentes de deseo, a las obras que actualizan los fantasmas en un mundo de cultura y de este modo los crean como realidad de grado estético." (o. c., p. 126).

¹³ Para comprender la significación profunda de este sublime final desde un punto de vista estrictamente musical, citamos a un especialista de la obra mozartiana: "*El perdón de la Condesa es el término esencial hacia el cual tendía la acción interior: la Condesa sólo vivía para ese instante*, y la mascarada del último acto no tenía otra razón de ser que la de preparar esta resolución. . . *Accedemos al mundo mozartiano de la luz*, al mundo que explorará más tarde en el curso de una ópera entera: *La Flauta Mágica*. . . Y cuando la melodía es retomada polifónicamente. . . la radiante napa sonora *evoca irresistiblemente para nosotros una de las últimas obras del maestro: el 'Ave verum'*." (Hocquard, Jean-Victor. *La pensée de Mozart*, 422-423). Esta vinculación con el motete "Ave verum Corpus" resultó decisiva para la comprensión del contenido simbólico del acto creador mozartiano. Las palabras de dicho motete *evocan el misterio de la muerte de Cristo*: "Ave, verum corpus, natum de Maria Virgine/ vere passum, immolatum in cruce pro homine/ cuius latus perforatum unda fluxit et sanguine/ esto nobis praegustatum in mortis examine". Por medio de la interpretación simbólica, el acto creador de Mozart se nos revela vinculado con el acto

ción del Edipo— de Emmanuel Schikaneder, cuyo rol simbólico en la creación musical de Mozart no puede dejar de llamar la atención¹⁴.

Por lo tanto, de acuerdo con la interpretación simbólica del *film*, la muerte de Mozart es leída en relación con un misterio de *gratuidad*, el cual a su vez es interpretado *en clave cristológica*, pero de una cristología que nada tiene que ver con la cristología explícita sino con otra, que llamamos *implícita* y que se enraíza en *la muerte de Cristo leída como autoentrega*.

Así entendemos la vinculación profunda entre esta interpretación y el momento teológico correspondiente, el de *la eminencia*¹⁵. Ahora, la coincidencia divino-humana es leída como *la unión de dos libertades, la de Dios y la del hombre, que concurren en el acto creador*. Esta coincidencia divino-humana tiene su *paradigma en el acto teándrico por antonomasia: la muerte de Cristo en la Cruz, pero leída trinitariamente, como autoentrega del Hijo*.

redentor de Cristo, *con su muerte, pero leída como misericordia y no como castigo/condenación, es decir, en total contraste con la interpretación alegórica y la cristología explícita*.

¹⁴ Imposible extendernos en esta nota acerca de la compleja realidad que simboliza este personaje, que si bien tuvo una vinculación importante con Mozart en su vida, dicha vinculación es incapaz de dar cuenta de la dimensión que adquiere Schikaneder en el *film*. Es por eso que nos animamos a destacar la dimensión simbólica de su presencia y de su función en la creación musical de Mozart. Simplemente apuntamos aquí algunos elementos:

* Su mismo nombre: *Emmanuel*, es decir, "*Dios con nosotros*". Según la mentalidad mítica —y conviene recordar que estamos analizando el *film* en cuanto mito discurso— aquel que lleva un nombre lleva en sí la realidad que ese nombre expresa.

* Su intervención en dos escenas claves del *film*: la de la fiesta de disfraces (en la cual, por su intermedio, *el castigo* de Leopold *es transferido* del ámbito del *contrato* (= que Mozart vuelva con su padre al servicio del Arzobispo de Salzburgo) *al ámbito de la gratuidad*: la creación musical), y el episodio que se desarrolla en su teatro, en el cual tiene lugar una función en la que se *recrean* (. . .) obras de Mozart, especialmente el final de su "*Don Giovanni*". Lo sustancial de esta escena es el cambio que se produce: *la muerte/condenación del "Don Giovanni" se transforma en el perdón del final de "Nozze di Figaro"* (cf. nota 13).

* Su intervención final al comienzo de la escena del dictado del *Requiem* cuando viene a traerle a Mozart el dinero que le debe por la composición de *La Flauta Mágica*, el "*dinero de la gratuidad*" por oposición al "*dinero del contrato*" que el músico recibe de Saltieri por la composición de la Misa.

¹⁵ El momento de la eminencia es el momento estrictamente teológico. Esta *via eminentiae* ha sido formulada por Tomás de Aquino en el art. 7 de la Prima, q. 13: "Cum igitur Deus sit extra totum ordinem creaturae, et omnes creaturae ad ipsum, et non e converso, manifestum est quod creaturas realiter referuntur ad ipsum Deum; sed in Deo non est aliqua relatio eius ad creaturas, sed secundum rationem tantum, in quantum creaturae referuntur ad ipsum". Esto signifi-

El hallazgo de la cristología implícita al que nos condujo la interpretación simbólica se transformó en el punto de partida para realizar una *reinterpretación simbólica* de los tres primeros niveles de lectura e interpretación. Nos pareció claro que la interpretación simbólica debía hacerse cargo de todos los hallazgos de las interpretaciones anteriores, llevándolos *hacia una mayor plenitud de sentido*. La posibilidad de realizarlo aumentaría, además, la credibilidad de la cristología implícita. De este modo comenzamos *un recorrido descendente*, comenzando por la reinterpretación de la interpretación psicoanalítica.

* *Reinterpretación simbólica de la interpretación psicoanalítica*: habíamos visto que la interpretación psicoanalítica de la creación estética admitía que, por su mediación, el conflicto edípico encontrase una cierta vía de solución. La reinterpretación simbólica nos orienta hacia *las fuentes mismas* de dicha superación: *la estructuración edípica del deseo humano no es la última estructuración del mismo*. El misterio del acto creador —interpretado simbólicamente— nos abre hacia una estructuración más profunda, capaz de llevar al conflicto edípico hacia una verdadera y definitiva resolución. *Tal estructuración del deseo lleva un "sello" cristológico*.

Este sello cristológico guarda una profunda vinculación con la posibilidad de superar *el fantasma del padre* para alcanzar lo que Ricoeur llama *"el símbolo del padre"*¹⁶.

ca que no hay otra manera de pensar la relación de Dios a las creaturas que invirtiendo el orden de la relación y apoyándose en el orden real de las creaturas a Dios. Las primeras lecturas que realizamos partían de una supuesta relación de Dios con el hombre, que terminó revelándose como pura proyección del inconsciente humano. *Vamos ahora a invertir ese recorrido que nos llevó desde lo falsamente divino hasta la estructuración edípica del deseo humano*. Es por eso que, habiendo alcanzado —gracias a las lecturas e interpretaciones precedentes— la realidad del *acto creador*, vemos en dicha realidad *el punto máximo de ese recorrido ascendente*. *La interpretación simbólica de dicho punto máximo nos abre al misterio trinitario* (la autoentrega del Hijo) y ahora, iluminando con su luz todo el recorrido ascendente anterior, iremos descendiendo desde la verdad divina hasta la verdad humana, punto final de nuestro recorrido.

¹⁶ Ricoeur afirma —contra Freud— que en la religión judeocristiana se da el paso final del proceso de la paternidad, proceso que va del fantasma al símbolo. "Mi hipótesis es que la muerte del justo sufriente conduce a una cierta significación de la muerte de Dios que correspondería, en el plano de las representaciones religiosas, a lo que ha comenzado a manifestarse en los dos otros campos de simbolización. Esta muerte de Dios se situaría en la prolongación de la muerte no criminal del padre, y concluiría la evolución del símbolo en la dirección de una muerte por misericordia. Un morir-para, vendría a ocupar el lugar de un muerto-por. . . si Freud tiene razón cuando interpreta el asesinato del profeta como una reiteración del asesinato del padre, puede muy bien decirse que la muerte del

* *Reinterpretación simbólica de la interpretación alegórica*: Veamos de qué modo la reinterpretación simbólica se hace cargo de la crítica hecha por la interpretación psicoanalítica a la interpretación alegórica. Según vimos en la lectura moral, *no todo es fe en Salieri*. Su interpretación mítica de la Encarnación y de la Cruz nos indican que en su *afirmación* —hecha desde la fe cristiana—, se encuentran indisolublemente unidos *la fe y el deseo*. Ahora podemos reconocer que la interpretación psicoanalítica, *más que desmitologizar la afirmación de fe* está desmitologizando *lo que la afirmación de fe tenía de mitológico y que no se debe a la misma fe sino al deseo en su estructuración edípica*. La posibilidad de acceder a una estructuración no edípica del deseo nos abre ahora a la posibilidad de recuperar —purificada— la afirmación de fe inicial, reinterpretándola simbólicamente¹⁷.

‘siervo sufriente’ pertenece, también, al ciclo de la muerte del padre. . . pero, *al mismo tiempo, y esto es lo esencial, el significado de la muerte se invierte al convertirse en muerto-por-otro*. La muerte del justo completa la metamorfosis de la imagen paterna en el sentido de una imagen de bondad y misericordia”. (*Introd. simbólica del mal*, 223-239). En el film se ve con claridad que la muerte de Mozart, es, *al mismo tiempo*, el asesinato del padre (sentido que adquiere la muerte de Mozart desde Salieri) y la manifestación del símbolo del padre que muere por misericordia (sentido que adquiere la muerte desde Mozart mismo y que se revela en sus últimas palabras a Salieri: “Me siento avergonzado. . . me comporté como un loco. . . pensé que mi música no le interesaba. . . perdón, perdón, perdón”). *Las palabras dichas por Mozart son las palabras que le correspondía decir a Salieri*. El análisis detallado de toda la escena del dictado del *Requiem* no hace sino corroborar esta interpretación: en su muerte, Mozart está tomando el lugar de Salieri, revelando el rostro misericordioso del Padre. Vemos así la confirmación, *desde el mismo film*, de la interpretación simbólica que vinculó el acto creador mozartiano con la autoentrega libre del Hijo. En el nivel psicoanalítico esto se traduce, como ya hemos dicho, en una estructuración del deseo humano que no se reduce a su estructuración edípica. En el plano de la verdad del mito “Dios ama” y que tiene como tema la muerte de Mozart, afirmamos que dicho mito es *verdadero*, por las razones antedichas.

¹⁷ “. . . toda hermenéutica moderna posee *un doble rostro y una doble función*. Ella es un esfuerzo para luchar contra los ídolos y por lo tanto destruirlos. . . pero al mismo tiempo, esta tarea de destrucción tiene como variante positiva de la hermenéutica, el acto de escuchar. Lo que se perfila aquí es el deseo de alcanzar por medio de la destrucción una palabra más original que nos es dirigida y hablada antes que nosotros la pronunciemos o la hablemos. . . Creo que, en efecto, aquello que hemos anunciado antes como desmitologización es verdaderamente lo negativo y finalmente el aspecto menos importante. . . la desmitologización se refiere en realidad a la función etiológica del mito, es decir su función explicativa racional. . . Diremos entonces que la desmitologización opera en realidad en el plano de la *falsa racionalidad del mito* en su intención explicativa. . . Pero una vez eliminada la función explicativa del mito, *debemos proceder a liberar su función simbólica*” (cf. Ricoeur, P., *El lenguaje de la fe*, Bs. As., 1978, 44-45).

¿Qué es lo que queda de la afirmación de fe una vez que ha sido despojada de su falsa racionalidad (= la interpretación alegórica)? Pensamos que *el drama moral de Salieri, interpretado simbólicamente, nos remite al misterio del mal en su misma raíz: el pecado del ángel*. Lo que la fe de Salieri afirma —e interpreta equivocadamente proyectándolo sobre Dios— es aspirar a la semejanza divina “*por fuero de justicia, como si fuese debido a su esfuerzo y no a la acción divina*” (cf. S. Th. I, 63, 3).

A la luz de todo lo que llevamos dicho podemos concluir que el mito “Dios ama” es verdadero, ya que la historia acerca de la muerte de Mozart involucra la revelación del amor de Dios por los hombres. Al ser Mozart símbolo de Cristo —y esto también lo rescatamos de la afirmación de fe de Salieri— el sujeto portador del nombre “Dios ama” es —en el plano del símbolo— el mismo Dios. Es por esta razón que, al mismo tiempo que el mito se verifica en él plenamente, es desbordado por la verdad que simboliza. *El mito se autodestruye en cuanto mito liberando en forma de símbolo —el símbolo de la fe— la Verdad que encerraba.*

III. DIACRONIA, SINCRONIA

Pensamos que con esta combinación de las lecturas y sus respectivas interpretaciones hemos alcanzado la perspectiva diacrónica del *film*. Recordamos que en la diacronía lo que importa es *la relación entre el modo de lectura y el modo de composición del texto*. En cuanto a lo primero, nuestro método lo llevó a cabo por medio de las *lecturas en diferentes niveles* de profundidad. En cuanto al modo de composición, nos parece claro que, teniendo en cuenta que los autores han buscado el paso de la leyenda al mito —“una fantasía basada en la realidad”— *las distintas interpretaciones* nos han aproximado adecuadamente a dicho modo de composición. La *relación* entre lecturas e interpretaciones la hemos establecido por medio de los tres momentos teológicos: afirmación, negación y eminencia.

Nos queda ahora abrirnos a *la perspectiva sincrónica*, es decir, a esa visión de conjunto “cuya inteligencia supera el simple modo de composición del texto (quomodo: el cómo) para abrirse a su mismo núcleo (quid)”¹⁸. Es el intento de adentrarse en la mente del autor.

¹⁸ Cf. Briancesco, E., *Sentido y vigencia de la Cristología de S. Anselmo*, 2 parte, Strómata, Bs. As., 1982, 283.

Con respecto a esto último, nos parece poder percibir *dos direcciones* en el *film*.¹⁹

a) La primera podríamos ubicarla en lo que Ricoeur llama "el conflicto de las interpretaciones". No por casualidad el relato de Salieri (su confesión) está dirigido a un sacerdote. Pensamos que ambos (Salieri y el sacerdote) *están representando respectivamente dos campos interpretativos del misterio del hombre: el psicoanálisis y la fe*. O, si se prefiere, *Edipo y Cristo*. Como tratamos de mostrar a lo largo de nuestro trabajo, la cuestión no consiste en realizar una opción excluyente de uno de los dos. De lo que se trata es de *pensar cómo se articulan*.

La fe cristiana sabe que *sólo por la acción del Espíritu* es posible decir "Abba", "Padre", tal como lo decía Jesús. Esto significa que en un nivel puramente natural, el hombre es incapaz de trascender un cierto nivel de la imagen paterna. Por perfecto y acabado que sea este símbolo, dista enormemente del Padre a quien nombra desde la fe. Pero como la gracia no destruye la naturaleza, sucede a menudo que el hombre de fe —como es el caso de Salieri— no siempre toma conciencia de esta distancia. El psicoanálisis ha alertado acerca de esa confusión: *puede suceder que al estar diciendo "Padre", no se esté diciendo más que "padre"*. En este sentido ha prestado una enorme ayuda a la fe, al recordarle que es sumamente fácil realizar —sin advertirlo— *una lectura de la muerte de Cristo, y por lo tanto de la paternidad divina, a partir de Edipo*.

Pero a su vez, *la fe puede completar al psicoanálisis al posibilitarle una lectura de Edipo hecha desde Cristo*. Y aquí —nos parece— llegamos al núcleo del problema interpretativo, es decir, al planteo de la articulación Edipo-Cristo.

Vista desde la fe, la relación Edipo-Cristo es el equivalente de la relación Adán-Cristo, o, lo que es lo mismo, de la relación *primer Adán-segundo Adán*. Pero —siempre según la fe— *este segundo Adán es anterior al primero: Cristo es anterior a Adán*, y, por lo tanto, *Cristo es anterior a Edipo*. Es cierto que el género humano tiene su origen *histórico* en el primer Adán. Es a través suyo que 'entramos' en la historia (así como en el *film* es a través de Salieri que entramos en la historia acerca de Mozart). Pero el *origen eterno* del género humano no es el primero sino el segundo Adán. *Esto significa que el hombre es 'antes' imagen de Cristo que descendiente de Adán*. La com-

¹⁹ ¿Consecuencia, quizás, de que el *film* es el resultado de la colaboración de *dos autores*: Peter Shaffer (guión) y Milos Forman (dirección)?

prensión plena del hombre exige pues una lectura que, sin excluir al primer Adán, lo interprete desde el segundo.

Y así como la fe cristiana ha celebrado siempre la superación de la condena del pecado de Adán gracias al acto redentor de Cristo, pensamos que de igual manera puede hablar de la superación de la "condena" edípica. Edipo ya no es un destino.

b) La segunda dirección a la que parece apuntar la perspectiva sincrónica está estrechamente vinculada con la anterior pero se dirige más bien al misterio del acto creador. Se trataría de la revelación de las profundidades cristológicas de dicho acto, profundidades que suponemos inconscientes pero que están más allá del mero inconsciente psicofísico. Las raíces del acto creador habría que buscarlas en el "inconsciente espiritual"²⁰, inconsciente que lleva el sello cristológico y que se manifiesta en la obra de arte fruto del acto creador. Pensamos que de este modo se abre una vía para pensar las implicaciones que tiene para la antropología el título cristológico de "Hijo del hombre", título que denota a la vez una realidad singular —Jesús— y universal: la relación de Jesús con todo hombre²¹. De este modo "*Amadeus*" nos estaría hablando del hombre —de todo hombre— amado por Dios y que, precisamente por ser amado por El lleva en el fondo de su ser creatural el sello del Amado, Cristo. Este sello emerge en la actividad creadora del hombre, la que lo constituye en *imagen del Creador*. Es por eso que dicho sello se revela con claridad en la vida y la obra de los que son, como Mozart, grandes creadores. De ese sello crístico ellos son los mejores reveladores, pero no los únicos poseedores. *Todo hombre es capaz del acto creador por excelencia: el acto de amor.*

FERNANDO ORTEGA

²⁰ Cf. Frankl, Viktor, *La presencia ignorada de Dios*, Barcelona, 1977, 13-32.

²¹ Cf. Duquoc, C., *Cristología*, Salamanca, 1964, 174-176.