



VIII EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES

DE ENSAIO SOBRE O AUDIOVISUAL

VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL GALEGO | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL



MARÍA LUZ MORALES GODOY

A Coruña, 1889 / Barcelona, 1980

Escritora e xornalista, especializada na crítica de cine e de teatro, dirixiu o xornal *La Vanguardia* durante a Guerra Civil, sendo a primeira muller na historia de España en ser directora dun diario nacional. Foi activista feminista, republicana e galeguista represaliada polo franquismo, e autora dunha extensa obra literaria. Considerada unha referencia da incorporación da muller a actividade xornalística e intelectual na España do século XX.



VIII EDICIÓN
PREMIOS
MARÍA LUZ
MORALES



ENSAIO ESCRITO
AUDIOVISUAL
INTERNACIONAL

Accésit Mellor Ensaio Escrito sobre Audiovisual Internacional

Título: *Cinema con batuta. Aproximación á práctica da dirección orquestral a partir do seu tratamento no cinema de ficción.*

Autor: Severiano Casalderrey.

Cinema con batuta

Aproximación á práctica da dirección orquestral a partir do seu tratamento no cinema de ficción

Moitos estarán de acordo en que as orquestras sinfónicas representan un dos grandes logros indiscutibles da cultura occidental. Esa maquinaria humana perfectamente sincronizada na que sesenta músicos, setenta, oitenta, incluso máis, coordinan os seus respectivos instrumentos para crear increíbles sonoridades. Mais existe unha peza chave para lograr este milagre sonoro. É esa figura que goberna, a que crea o imposible con cada indicación e a que carga ás súas costas toda a responsabilidade do conxunto para que este funcione como unha grande unidade. Claramente, referímonos á persoa que leva a batuta, máis coñecido como o director de orquestra ou, no seu defecto, o *maestro*.

Con todo, o noso propósito non é afondar no mundo das orquestras e os seus directores, senón nese cinema que está a xurdir nos últimos tempos arredor de distintas figuras, reais ou ficticias, da dirección orquestral. Falamos dun deses temas atípicos na historia do cinema que proliferan na actualidade, tal sería o caso doutras áreas como o mundo da alta cociña, o xadrez ou mesmo a viticultura. Case podería dicirse que son temáticas de especialista, mais non por iso carentes de encanto para os amantes da sétima arte. Así, partindo deste estado da cuestión, intentaremos achegar algunhas luces sobre as máis recentes incursións fílmicas na dirección de orquestra, ora esclarecendo aspectos técnicos a nivel musical, ora analizando a súa transcendencia cinematográfica.

Un bo punto de partida sería o de preguntármonos “para que serve” realmente un director de orquestra. Debemos recoñecer que existe certo misterio detrás deses movementos de brazos aparentemente teatrais. Mais esa é, tan só, a parte visible dun traballo moito máis rigoroso e preciso. O director ten a responsabilidade de traducir a música recollida na partitura, ou sexa, ofrecer unha idea de conxunto a cada obra musical segundo o seu criterio. Horas de estudo e análise avalan todo este proceso que se plasma nos ensaios, momento no que se define toda a súa personalidade e o seu carisma, calidades fundamentais para conectar cos músicos da orquestra. Convértese pois na guía fundamental para acadar o éxito en cada concerto.

Isto levaríanos a unha segunda pregunta crucial: que ten de cinematográfico un director de orquestra e a súa arte? De entrada, resulta difícil responder a esta cuestión de forma taxativa. Mais aí está esa tradicional visión do director que se impón á orquestra como un músico-ditador, un prototipo de personaxe do máis tentador para calquera filme. En realidade, esta figura de

autoridade hai tempo que deixou de ser habitual no mundo sinfónico real. É máis ben un estereotipo pertencente a outra época, propio dunha sociedade anterior. Con todo, por moito que non se estile nestes tempos, todo clixé sempre conta cun atractivo fílmico que resulta, ata certo punto, inevitable.

Un exemplo innegable deste tipo de figura autoritaria sería o lendario Herbert von Karajan, recoñecido tanto polas súas contribucións artísticas como pola súa egolatría. Abonda con ver calquera das súas gravacións en vídeo para recoñecer ese carácter despótico. Incluso eclipsaba á propia orquestra na adxudicación do plano, xa que el mesmo controlaba, en calidade de supervisor artístico, a súa presenza en pantalla. Todos os grandes directores da súa xeración, dende Georg Solti até Riccardo Muti, compartían este mesmo talento case sen excepción. Sería precisamente o substituto de Karajan á fronte da Berliner Philharmoniker, o italiano Claudio Abbado, un dos primeiros nomes en virar ese paradigma de director, presentándose como unha figura moito máis accesible e terreal¹.



Fig. 1: Herbert von Karajan dirixindo a Berliner Philharmoniker

Dado o antedito, veremos, no entanto, ata que punto os estereotipos son susceptibles de seren derrubados; de aí que analicemos todo tipo de directores de orquestra nos distintos filmes obxecto de exame, dende os máis tiránicos ata os máis benevolentes no seu trato. Tampouco podemos

¹ O recente documental sobre Claudio Abbado ilustra á perfección ese temperamento amable tan característico de seu, posto de manifesto no mesmo título: *Please Call Me Claudio* (Beatrix Conrad, 2023). Esa era a forma coa que prefería que se achegasen a el, nunca como mestre, senón simplemente como Claudio.

pasar por alto a crecente importancia do papel feminino no mundo das orquestras sinfónicas, tan atraente a nivel cinematográfico nos últimos tempos debido á novidade do tema. En todo caso, a principal finalidade deste estudo fundamentarase nunha premisa esencial: examinar en detalle a desenvoltura mostrada por aqueles/as actores/actrices que, nalgún momento das súas carreiras, se converteron en mestres, determinando así a boa ou a mala adecuación do seu papel á profesión. Isto fará que nos limitemos ao cinema de ficción, deixando de lado o documental, moito máis impreciso en termos de produción. Á parte diso, concentraremos case todas as nosas forzas, como último criterio a seguir, nos últimos dez anos, considerando este período como a verdadeira época dourada na representación fílmica desta temática. Emporiso, arrancaremos cun breve repaso das referencias históricas máis significativas para logo poder apreciar o auténtico alcance desta realidade nos nosos días.

1. Algúns antecedentes incapaces de xerar unha tradición

Xa escoitei de todo. Que o director de orquestra é un intermediario entre a música, con maiúsculas, e os músicos; entre a orquestra e o público... Coñezo ben toda esa mística que envolve a experiencia de escoitar a túa propia orquestra.

Adam Pietrzyk (Andrzej Seweryn)²

A busca de títulos únicos sobre directores de orquestra na historia do cinema supón un labor case de detective. Apenas existen pezas dunha calidade respectable que amparen a propia existencia do tema, moito menos obras mestras. Por iso, un primeiro recordo rápido fai que nos veñan á mente propostas nas que o director é tan só un elemento complementario. Neste senso, é difícil non lembrar *Fantasia* (1940), xenialidade do cinema de animación que contaba coa presenza estelar de Leopold Stokowski. Non foi a súa única aparición na gran pantalla³, aínda que si a máis relevante dende un punto de vista histórico. Para o recordo queda ese característico estilo de dirección sen batuta, definido pola elocuencia xestual das súas mans.

² Wajda, Andrzej (dir.): *Dyrygent* [*O director de orquestra*], Zespół Filmowy "X", Polish Corporation for Film Production, 1980, 1:13:51 - 1:14:16.

³ Antes de *Fantasia*, Stokowski participou como actor secundario no filme *One Hundred Men and a Girl* (*Tola pola música*; Henry Koster, 1937), interpretando obras de Chaikovski, Liszt, Wagner, Mozart e Verdi. Tamén fixo un *cameo* na interesante *Carnegie Hall* (Edgar G. Ulmer, 1947), unha produción cuxa trama se sitúa no célebre auditorio neiorquino e que contou con outras aparicións notables, entre as que se inclúen os directores Walter Damrosch, Fritz Reiner, Artur Rodziński e Bruno Walter. E, por suposto, non podemos esquecer a divertida referencia presente en *Long-Haired Hare* (Chuck Jones, 1949), *cartoon* no que Bugs Bunny parodia o director.

Entrando xa en materia, a primeira aproximación sería ao mundo da dirección orquestral corresponde a *Break of Hearts* (*Corazóns rotos*; Philip Moeller, 1935), unha produción da RKO Pictures. Charles Boyer encarna ao director en cuestión, secundado por unha novísima Katherine Hepburn. Por desgraza, os momentos musicais redúcense a dúas ocasións: un ensaio no que soa a *Quinta Sinfonía* de Piotr Ilich Chaikovsky e un infrutuoso concerto ao vivo cunha versión orquestral da mítica *Toccata e fuga* de Johann Sebastian Bach. Pouco ofrece Boyer na súa interpretación a nivel musical, mostrándose bastante torpe nos planos medios, cuns movementos que semellan máis ben un mal sachado na horta. Se os actores se mostran ridículos cando finxen tocar un instrumento, a dirección de orquestra tampouco se libra de mostrar momentos dunha pobreza semellante.



Fig. 2: Rex Harrison como o turbado director de *Unfaithfully Yours* (1948)

Máis meritoria no seu resultado final foi *Unfaithfully Yours* (*Infielmente teu*; Preston Sturges, 1948)⁴. Esta desconcertante comedia narra a historia dun director de orquestra (Rex Harrison) que fantasía durante un concerto sobre as posibles solucións á suposta infidelidade da súa muller (Linda Darnell), degoiros que oscilan entre o criminal e a traxedia. Inxustamente, Sturges

⁴ Existe un *remake* posterior de título homónimo, *Unfaithfully Yours* (*Infielmente túa*; Howard Zieff, 1984), aquí co histriónico actor e músico Dudley Moore como o director que dubida sobre a fidelidade da súa muller.

confirmaba a súa decadencia con esta rareza, despois de ter sido un dos cineastas máis célebres da década. En canto a Harrison, asume o papel de director con maior solvencia que o seu predecesor, mais sen ser maxistral. Parte do seu logro podería atribuírselle ao seu instrutor de dirección, o actor Robin Sanders Clark, que demostra un achegamento á profesión moito máis serio. Como non podía ser doutro xeito, o repertorio escollido comprendía páxinas de Rossini, Wagner e Chaikovsky, autores habituais nas orquestras americanas naquela altura.

O Hollywood clásico seguiría achegando novas contribucións a este campo nas dúas décadas seguintes, sempre co prototipo de galán como a figura responsable do podio. O mestre do melodrama Douglas Sirk fixo a súa achega con *Interlude (Interludio de amor, 1957)*⁵, protagonizada por Rossano Brazzi. Os momentos musicais son escasos no filme, agás por un dos concertos presentados, que volve contar coa presenza de Richard Wagner, e por un ensaio no que se prepara, curiosamente, a *Cuarta Sinfonía* de Robert Schumann. A trama amorosa tamén excede calquera intento serio de aproximación á música en *Once More, With Feeling! (Volverás a min; Stanley Donen, 1960)*. Falamos do título co que Donen iniciou a súa etapa británica, o que explica a maior influencia europea estilada por esta película. Nesta ocasión, Yul Brynner leva a batuta, se ben moitas das escenas musicais defínense máis pola bufonada. Só se destacan dúas escenas da parte central do filme, momento no que se ensaian dous poemas sinfónicos tan icónicos como *Don Juan* de Richard Strauss e *Les preludes* de Franz Liszt. Unha vez máis, Brynner non logra estar á altura na súa imitación dun director de orquestra.

Chegados os sesenta, o mundo hollywoodense atravesaba momentos de crise, provocando que o aburguesado ambiente das orquestras sinfónicas perda calquera posible interese. Aínda así, existe unha proposta curiosa desta época na que o tema se mestura co drama bélico, tal é o caso de *Counterpoint (Unha tumba ao amencer; Ralph Nelson, 1967)*. A trama non podía ser máis pintoresca: unha orquestra americana é capturada polos alemáns durante a II Guerra Mundial, véndose obrigada a ofrecer un concerto privado para os nazis. Por sorprendente que pareza, o filme presenta máis momentos musicais dos agardados, case sempre combinados en montaxe paralela con tentativas de fuga ao estilo de *A grande evasión*. Cumpre de sobra como entretemento, ao igual que Charlton Heston no papel de director, bastante comedido e acertado na coreografía dos seus movementos. De novo, os mestres do Romanticismo completan o programa (Schubert, Chaikovsky, Brahms...), reservando para os créditos iniciais un concerto coa *Quinta Sinfonía* de Ludwig van Beethoven, mentres que o clímax final nos ofrece unha nova lectura do *Tannhäuser* de Wagner.

⁵ Baseado libremente nunha historia de James M. Cain, este filme contou cunha nova adaptación en *Interlude (Interludio de amor; Kevin Billington, 1968)*, na que o austríaco Oskar Werner interpreta ao director protagonista.

De aquí en diante, a dirección orquestral en Hollywood podería resumirse practicamente a esas presenzas puntuais nos *biopics* de grandes compositores da música clásica. Todos recordamos a Tom Hulse interpretando a Mozart en *Amadeus* (Milos Forman, 1984), considerado por moitos o mellor filme de todos os tempos no seu xénero⁶; ou a Gary Oldman na pel de Beethoven en *Immortal Beloved* (*Amor inmortal*; Bernard Rose, 1994). Tamén houbo algún título solto de dubidoso interese, tal sería o caso do lacrimoso e algo rancio *Mr. Holland's Opus* (*Profesor Holland*; Stephen Herek, 1995), cun Richard Dreyfuss pouco atinado na xesticulación como o responsable da orquestra do instituto no que é profesor. Polo tanto, o auténtico relevo dos directores de orquestra recaería nalgunhas producións europeas, aínda que tamén cunha regularidade bastante limitada. A primeira figura fundamental en facelo foi o italiano Federico Fellini con *Prova d'orchestra* (*Ensaio de orquestra*, 1978), creando un interesante ensaio político e social utilizando o mundo orquestral como metáfora. Neste sentido, os músicos da orquestra, coas súas protestas e demandas de liberdade "artística", encarnan o pobo, mentres que o mestre (Balduin Baas), soberbio e autoritario, personifica o goberno. Presentado en forma de falso documental, o tratamento da música pasa a ser secundario, en beneficio da fábula política proposta. No entanto, destaca o ensaio coa orquestra na parte intermedia do filme polo seu ton cómico, que ofrece situacións ao máis puro "estilo Fellini".

O seguinte título en relevancia corresponde á fita polaca *Dyrygent* (*O director de orquestra*; Andrzej Wajda, 1980), a historia dun vello director (John Gielgud) que volve á súa patria despois de pasar moitos anos no estranxeiro. Este regreso desencadea un conflito co responsable dunha orquestra de provincias, Adam Pietrzyk (Andrzej Seweryn), florecendo certos dilemas morais que resoan profundamente co cinema de Ingmar Bergman. En canto a Gielgud, cun aspecto que recorda a Solti ou a Bernard Haitink, transmite a solemnidade do seu personaxe, á súa vez apoiado nun realismo case documental por momentos. Musicalmente, a única peza que soa ao longo do filme é a Quinta de Beethoven nos seus distintos movementos. O actor mantén unha dirección contida e reflexiva, incluso cando non corresponde, mais é interesante velo interactuando cos músicos nos ensaios, o que reforza a naturalidade característica de todo o conxunto.

Alcanzados os oitenta, faltaba aínda por chegar a primeira biografía sobre un director importante, carencia resolta por Franco Zeffirelli en *Il giovane Toscanini* (*O mozo Toscanini*, 1988). A

⁶ Alén da calidade do filme, *Amadeus* presenta unha multitude de licencias históricas, comezando pola famosa rivalidade entre Salieri e Mozart, baseada en rumores infundados que se remontan ao século XIX. En canto ao papel de director, esta función realizábase dende o teclado no Clasicismo, tal como se ilustra en varios momentos do filme. Pola contra, o rigor histórico debilítase cando o compositor asume a dirección dos músicos seguindo os principios modernos desta práctica, como se observa na interpretación de *Le nozze di Figaro*, unha das súas óperas máis afamadas.

experiencia operística previa de Zeffirelli facía del o candidato ideal para este proxecto. Non en balde, escenifícase a montaxe da ópera *Aida* de Giuseppe Verdi coa que debutou en Brasil un Arturo Toscanini moi novo, aquí encarnado por C. Thomas Howell. Foi así como o músico italiano abandonaba o violoncello para converterse en director de orquestra case por casualidade, tal foi a necesidade xurdida durante aquela xira brasileira tras rexeitar os músicos da orquestra ao director local inicialmente contratado. Será, nos derradeiros vinte minutos do filme, cando vexamos ao protagonista dirixir a orquestra, quedando o seu labor de actor relegado practicamente a un segundo plano se o comparamos coa coidada posta en escena proposta para aquela representación.



Fig. 3: Stellan Skarsgård na pel de Wilhelm Furtwängler en *Taking Sides* (2001)

O cambio de século completaría-se co traballo do húngaro István Szabó, quen explorou este tema en dous filmes. Repetiu co apartado biográfico en *Taking Sides* (*Réquiem por un imperio*, 2001), unha reconstrución do complexo proceso de desnazización vivido por Wilhelm Furtwängler entre 1945 e 1947; a destacar queda a actuación de Stellan Skarsgård personificando o director alemán. Infelizmente, a música resúmese á escena inicial, un concerto malogrado en Berlín por un bombardeo, no que, unha vez máis, soa Beethoven e a súa Quinta. En contraposición, Szabó dedica unha maior atención ao aspecto musical en *Meeting Venus* (*Cita con Venus*, 1991), a historia ficticia dun director que chega a París para sacar adiante unha produción de *Tannhäuser* de Wagner, outra páxina igual de recorrente. Hai moitas razóns para ver neste filme a visión máis interesante ata a data sobre a figura dun director de orquestra. En primeiro lugar, a montaxe da

ópera e todas as súas dificultades acaparan o interese principal do filme. Tampouco podemos pasar por alto a interpretación como director de Niels Arestrup, que resulta totalmente crible en boa parte das intervencións máis puramente musicais. Para rematar, a presenza de Glenn Close como diva wagneriana é un verdadeiro agasallo, sobre todo se esta aparece dobrada pola cativadora voz da soprano Kiri Te Kanawa. Aínda así, existen irregularidades ao longo da metraxa que impiden que poidamos considerar este filme como un título brillante de principio a fin.

Ao longo de algo máis de cen anos de historia, este tema, a grandes trazos, foi apenas todo o que deu de si dende un punto de vista cinematográfico. Claramente, son títulos incapaces de establecer un referente sólido a nivel temático, xa que en todos eles atopamos acertos e desatinos case en igual medida. Ao sumo, entre as obras máis defendibles, poderíamos destacar *Unfaithfully Yours*, *Dyrygent* e *Meeting Venus*, baseándonos na calidade fílmica destes títulos, en combinación co interese da actuación lograda polos actores involucrados. Mesmo así, dificilmente estaríamos facendo esta análise de ser por eles, polo que debemos esperar ás propostas máis recentes para atopar algunha icona indiscutible a nivel creativo.

2. Un antes e despois: *Mozart in the Jungle* (2014-18)

Pensa nos grandes directores do pasado. Todos tiñan man de ferro. Toscanini, acórdate del, era un cabronazo. Von Karajan, por suposto, talvez demasiado severo. Solti é un bo exemplo, moi duro, traballador, aplicaba o látigo. Non deben amarte, deben respectarte. Iso é o importante.

Thomas Pembridge (Malcolm McDowell)⁷

Hai exactamente dez anos, a plataforma Amazon Prime anunciaba a estrea dunha nova serie sobre os avatares diarios dunha orquestra sinfónica. Esta premisa resultaba especialmente tentadora para calquera melómano, sobre todo tendo en conta que se inspiraba nas controvertidas memorias da oboísta Blair Tindall, tituladas *Mozart in the Jungle: Sex, Drugs, and Classical Music* (2005). Se isto non fose suficiente, contaba con American Zoetrope na produción, a compañía fundada no seu día por Francis Ford Coppola, actualmente nas mans dos seus fillos. Custaba crer que algo puidera saír mal cunha carta de presentación tan prometedora, sendo así como naceu *Mozart in*

⁷ Coppola, Roman - Schwartzman, Jason - Timbers, Alex - Weitz, Paul (creadores): *Mozart in the Jungle*, American Zoetrope, Pictures in a Row, 2014-18 (Temporada 2 - Episodio 1: *Stern Papa [Pai severo]*, dec. 2015), 0:21:40 - 0:22:00.

the Jungle (2014-18), un destacado “divertimento” que ofrece grandes momentos musicais ao longo das súas catro temporadas.

Dende logo, foi toda unha descuberta, debedora dese recente *boom* das “series televisivas de calidade”⁸. Entre fresca e ousada, logrou o que non conseguira ningún filme ata o momento: retratar con certa profundidade moitos dos aspectos ocultos existentes no marco das orquestras, máis concretamente, americanas. Alén das subtramas que van xurdindo, a serie mantén a súa atención constante na orquestra, en todas as dificultades paralelas para a súa xestión e, como non, no papel que exerce a nivel artístico o director. Así se constrúe todo este circo entre cómico e dramático que lembra, polo seu enxeño, a certos clásicos da televisión como *M*A*S*H** (1972-83) ou *Yes Minister* (1980-84).

No que respecta á trama, a historia xira arredor da ficticia Orquestra Sinfónica de Nova York⁹, unha formación en horas baixas á que chega un novo director, o Mestre Rodrigo. Este *enfant terrible*, encarnado por Gael García Bernal, enfróntase á complexa tarefa de elevar a calidade da orquestra, pero aí están tamén todas as súas excentricidades que non deixan de obstaculizar o proceso. A figura de Rodrigo asume todo o protagonismo da serie, sen que isto impida que se rodee dun importante elenco de coprotagonistas e secundarios cun interese similar, xa sexan músicos, xestores ou membros da crítica. Lonxe de quedar aí a cousa, o apartado de *cameos* musicais evidencia a preocupación da produción por conectar co auténtico panorama da música clásica. Entre os músicos convidados, destacan figuras como Joshua Bell, Lang Lang, Emanuel Ax, Alan Gilbert e Plácido Domingo, entre moitos outros. Todos estes elementos achegan gran naturalidade ás distintas conversacións musicais que se desenvolven en cada episodio, algo que resulta de agradecer para os músicos profesionais sen ser excluínte para os espectadores menos experimentados na materia.

Mais fixémonos no personaxe de Rodrigo de Souza, o principal centro de atención da serie. Este encarna o prototipo de director moderno e comprometido cos músicos da súa orquestra, creando en todo momento unha relación entre iguais cos demais integrantes do conxunto. É aí o momento

⁸ No ámbito das series de televisión, existe un abundante número de producións documentais sobre directores de orquestra, dende os famosos *Young People's Concerts* (CBS, 1958-72) de Leonard Bernstein coa New York Philharmonic, ata a moderna serie en formato talent-show *Maestro* (BBC, 2008), sobre oito celebridades aspirantes a dirixir unha orquestra. En contrapartida, o ámbito da ficción foi menos profuso en exemplos, o que lle dá maior resonancia a *Mozart in the Jungle*. Porén, existen propostas anteriores na ficción, entre elas a afamada serie surcoreana *Beethoven Virus* (MBC, 2008), que narra a historia dun director de orquestra sen escrúpulos na súa busca da perfección musical.

⁹ Semellante na denominación, a afamada orquestra da cidade de Nova York é a New York Philharmonic Orchestra. Fundada en 1842, trátase da formación sinfónica máis antiga dos Estados Unidos. En canto á falsa orquestra da serie, sae a relucir nun momento dado que esta ten unha antigüidade de 150 anos, o que lle outorgaría unha certa proximidade, cando menos histórica, coa selleira formación da cidade dos rañaceos.

no que a actuación de García Bernal resalta pola súa brillantez, mostrando un claro paralelismo co director venezolano Gustavo Dudamel. Ambos son latinos —mexicano no caso de Rodrigo—, os dous comparten unha traxectoria repleta de importantes premios de dirección, ademais dunhas mesmas orixes humildes vinculadas a orquestras xuvenís —o mestre Rivera, mentor de Rodrigo, representa na ficción a José Antonio Abreu, o fundador do famoso modelo educativo-musical coñecido como El Sistema—¹⁰. Todo en Rodrigo zumeza paixón e determinación, polo que custa non sentirse engaiolado polos seus enredos.



Fig. 4: Gael García Bernal como o Mestre Rodrigo en *Mozart in the Jungle* (temporada 1, 2014)

De xeito irremediable, os tópicos pululan pola serie, de aí que tamén atopemos o típico director á vella usanza. Ese é o rol asumido por Malcolm McDowell¹¹, que interpreta o veterano e cínico Thomas Pembridge, o director saínte da orquestra que loita por reinventarse para superar a marxinación derivada do cambio xeracional. No seu caso, carece dunha figura real na que inspirarse de xeito directo; tan só se limita a perpetuar a clásica imaxe do artista autoritario diante

¹⁰ Como dato curioso, o propio Gustavo Dudamel tivo un *cameo* no arranque da segunda tempada, interpretando ao asistente de escenario da actuación de Rodrigo no Hollywood Bowl. Por un breve instante, Gael García Bernal dirixe a auténtica Los Angeles Philharmonic, contando co adestramento de Dudamel para esta escena. Caprichos do destino, Gustavo Dudamel saíu elixido o novo titular da New York Philharmonic en 2023, un posto que asumirá oficialmente a partir de 2026. Así, convértese en realidade o que sería o punto de partida do argumento da serie.

¹¹ A conexión de Malcolm McDowell coa dirección orquestral complétase cun traballo anterior seu, o filme franco-belga *Il maestro (O mestre; Marion Hänsel, 1990)*, desestimado no noso repaso previo debido á superficialidade do tratamento musical e a un alcance cinematográfico bastante limitado.

dunha orquestra. É unha mágoa que as súas aparicións no podio se restrinxan ao inicio e ao peche da primeira temporada, ademais do regreso intermitente na cuarta temporada xunto a unha orquestra case *amateur* de Queens, coa que pretende renovar o panorama sinfónico da cidade.

Nun intento de enmarañar a cousa un chisco máis, esta confrontación entre dous directores antagónicos amplíase na terceira e na cuarta temporada coa introdución dunha nova figura a reivindicar: a muller directora. Este é o momento estelar da personaxe feminina principal, a oboísta Hailey Rutledge (Lola Kirke), que troca o seu instrumento pola batuta nun intento de dar voz ás inxustamente esquecidas directoras de orquestra. Supuxo o primeiro acercamento a esta realidade tantas veces ignorada no mundo audiovisual, de aí a súa relevancia como antecedente histórico¹². En canto á interpretación de Kirke no podio, nótase unha grande evolución se nos fixamos no resultado interpretativo dunha tempada á outra. Cal é a razón? Pois a imprescindible preparación cun profesional especializado na materia. Así se explica que as actuacións musicais protagonizadas por Kirke na terceira temporada (2016) sexan máis ben frouxas e case descoordinadas, mentres que a visión presentada na cuarta temporada (2018) desvela un maior rigor e veracidade xestual na práctica da dirección orquestral. Esta mellora foi posible grazas á directora e compositora irlandesa Eímear Noone, quen realizou diversas sesións por Skype coa actriz mentres se rodaba en Xapón a trama correspondente a un ficticio concurso internacional para novos directores de orquestra. Puido así familiarizarse cos movementos básicos que todo director debe dominar. Deste xeito, conseguiu que a súa actuación resultase máis convincente, aínda que en ocasións tamén caía na reiteración.

Vistos estes tres prototipos da dirección orquestral, podemos afirmar que a serie logra abordalos sen caer no manido, polo menos en liñas xerais. Mais existe outro punto no que a proposta logra o seu máximo potencial: o repertorio. Pode que *a priori* semelle un aspecto irrelevante; agora ben, trátase da pedra angular que mellor define as auténticas orquestras en relación co seu tempo. Neste senso, *Mozart in the Jungle* compórtase moi acertadamente á hora de escoller a súa selección musical, tanto por incluír composicións de autores vivos, como por achegarse aos grandes compositores da música clásica, evitando, na medida do posible, as pezas máis tópicas e

¹² Un precedente —a medias— sobre mulleres directoras atópase no filme *Copying Beethoven* (Agnieszka Holland, 2006), no que se retrata a estrea da *Novena Sinfonía* do mestre de Bohn. En realidade, o director proposto na película é o propio Beethoven (Ed Harris), quen, debido á súa xordeira, segue as instrucións da súa copista Anna Holtz (Diane Kruger), oculta entre os músicos, recaendo na dirección dela todo o peso do concerto. Nada disto sucedeu en realidade aquel 7 de maio de 1824 en Viena, evidenciándose aquí un dos principais problemas que arrastra este filme. Está repleto de innumerables licenzas históricas que minan todo o interese da produción. Sen entrar en moitos deses detalles errados, aquela velada contou con Beethoven dando indicacións no escenario, acompañado á súa vez por Michael Umlauf, o mestre de capela do Kärntnertortheater —outras fontes falan de Louis Duport—, quen actuou como o auténtico director ao que seguían os músicos. Así pois, nada hai desa pseudo-directora camuflada naquel feito histórico, converténdose nunha visión ficticia que non achega ren á realidade.

populares do repertorio. Só por iso, representa un avance significativo con respecto aos filmes predecesores comentados.



Fig. 5: Distintos momentos da interpretación de Lola Kirke dirixindo a *Sexta Sinfonía* de Mahler en *Mozart in the Jungle* (temporada 4, 2018)

Dito isto, é esencial matizar o mundo orquestral americano a partir do tipo de repertorio. A grandes trazos, este pasou por dúas épocas perfectamente definidas nos últimos cen anos: a que poderíamos denominar “era Chaikovsky”, conceptualización que iría dende a década dos vinte ata os anos oitenta —o ruso ben podería complementarse con Brahms e Wagner, e mesmo Jean Sibelius tamén tivo unha enorme presenza nas programacións daquela altura¹³—; e a “era

¹³ A popularidade de Jean Sibelius nas orquestras americanas experimentou a súa maior expansión a partir dos anos corenta, un fenómeno que se reflicte á perfección no filme clásico *Laura* (Otto Preminger, 1944). Ao inicio da investigación sobre o suposto asasinato da protagonista, Shelby Carpenter (Vincent Price) utiliza a asistencia a un concerto sinfónico como coartada, alegando que no programa se interpretaron a *Primeira Sinfonía* de Brahms e a *Novena Sinfonía* de Beethoven. Ata aí todo parece en regra, agás porque as obras foron substituídas no último momento. Así llo transmite o detective Mark McPherson (Dana Andrews), indicándolle que finalmente sou

Mahler”, figura que representa a maior cima do actual concepto de sinfonismo e que empezou a despegar a partir dos anos setenta —en Europa, a súa relevancia xa se consolidara algún tempo antes, debendo esperar nos Estados Unidos ao papel exercido por Leonard Bernstein como principal divulgador da súa obra¹⁴—. A lóxica é ben clara, sempre á marxe de Mozart e Beethoven que son figuras atemporais capaces de transcender calquera moda ou conceptualización. Trátase pois dunha dualidade que agocha certo sentido de maduración para o oínte. A inmediatez de Chaikovsky, un autor accesible para calquera afeccionado inicial, dá paso á complexidade narrativo-musical de Mahler, un músico cunha escritura orquestral máis densa e requirente que demanda tamén un público máis preparado para a súa comprensión. En definitiva, o acareo entre estas dúas visións da música representaría o avance da mocidade á madurez, simbolicamente falando, dentro da complexa escritura sinfónica.

Agora queda claro que a escolla do repertorio pode influír de xeito significativo no tipo de produción que queiramos realizar. Se a preferencia é conectar coa idea de prestixio asociada ao actual canon sinfónico, Mahler resulta ser a opción indiscutible. Se pola contra buscamos un ton máis comercial, Chaikovsky convértese na aposta máis segura. É por iso que todos os filmes históricos que vimos até o de agora pertencen a esta vertente máis popular, tamén motivada nos exemplos máis antigos polo condicionante histórico. De xeito tardío, *Mozart in the Jungle* é a aposta que rompe contundentemente co tradicionalismo imperante ao incorporar unha maior diversidade musical. Os dous primeiros episodios dificilmente poderían ser máis ilustrativos neste sentido. O Mestre Pembridge ofrece o seu último concerto coa orquestra. El é a vella garda. Obra escollida? O *Concerto para violín* de Chaikovsky. A seguir, Rodrigo de Souza entra en escena como o novo encargado da formación. A pesar de que a nova temporada está pechada dende hai tempo, as circunstancias dos días sucesivos levarano a cambiar a peza para o debut coa orquestra. O troco conduce agora ata a monumental *Oitava Sinfonía* de Mahler, a tamén coñecida como “Sinfonía dos Mil” pola enorme cantidade de músicos necesarios para a súa interpretación. Esta decisión resulta toda unha declaración de intencións na que se pon de manifesto, de xeito

música de Sibelius (0:13:30 - 0:13:39). Deste xeito, o filme evidencia o aplauso acadado polo compositor finés no circuíto americano, situándose como un dos compositores vivos máis célebres naquel momento.

¹⁴ Leonard Bernstein foi a figura máis destacada na difusión de Mahler nos Estados Unidos. Cando apenas se interpretaban algunhas sinfonías soltas do compositor austríaco, Bernstein emprendeu a gravación do ciclo sinfónico completo de Mahler na década dos sesenta, principalmente xunto á súa New York Philharmonic. Estes rexistros converteríanse en grandes referentes históricos deste corpus creativo. Máis tarde, xa nos oitenta, volveu repetir este mesmo ciclo completo aproveitando das novas técnicas de gravación dixital, esta vez colaborando con tres orquestras: a New York Philharmonic, a London Symphony Orchestra e a Royal Concertgebouw Orchestra de Ámsterdam. Proba irrefutable desta mesma paixón por Mahler, achámola tamén no episodio co que arranca a terceira tempada dos *Young People's Concerts*, titulado “Who is Gustav Mahler?” (7 de febreiro de 1960), conmemorando así o centenario do nacemento do compositor. Bernstein déixao ben claro na súa presentación, afirmando que moi poucos dos asistentes á sala coñecen a Mahler, a pesar de ser tan relevante como Beethoven, Gershwin ou Ravel. Sen dúbida, resulta sorprendente escoitar aquelas palabras dende a óptica de hoxe en día.

inconsciente, que Chaikovsky simboliza o pasado, mentres que Mahler prefigura o presente¹⁵. Basta con dous capítulos para vivir ese salto de era que o cinema non soubo asumir en toda a súa historia.



Fig. 6: Malcolm McDowell como Thomas Pembridge en *Mozart in the Jungle* (temporada 4, 2018)

Así a todo, prefiramos a Chaikovsky ou a Mahler, o número de referencias musicais presente na serie excede en moito esta dualidade conceptual. Tanto é así que estamos ante unha creación audiovisual cunha importancia decisiva no que respecta á difusión da música clásica entre o gran público, tal como xa chegaron a evidenciar algúns estudos académicos¹⁶. A intencionalidade nesta dirección é evidente case de principio a fin na serie, manifestándose de maneira

¹⁵ É importante matizar que o enfoque discursivo proposto en torno ao cotexo Chaikovsky/Mahler fala de evolución da escritura musical e sinfónica, nunca de calidade musical, polo que Chaikovsky goza dunha total acreditación como compositor fundamental da historia da música. Por esta mesma razón, a música do ruso ten a súa presenza noutros momentos da serie, entre eles o ensaio urbano realizado no episodio seis da primeira temporada (2014), momento no que se interpreta a famosa *Abertura 1812*. Ademais, Chaikovsky tamén figura entre as múltiples pantasma-compositoras coas que dialoga o personaxe do Mestre Rodrigo, feito que se produce no episodio nove da terceira temporada (2016).

¹⁶ En canto ao estudo sobre a relación da serie coa música clásica, son destacables os seguintes textos universitarios: Mojsilović, J. (2018): “The World of Classical Music in the TV Series *Mozart in the Jungle*”, en *AM Journal of Art and Media Studies*, 17, 71-77 [DOI: <https://doi.org/10.25038/am.v0i17.271>]; e López Melgarejo, A. M. - López Núñez, N. (2022): “Las referencias a obras y compositores en *Mozart in the Jungle*: El texto como un elemento de la banda sonora”, en *Popular Music Research Today*, 4(1), 85–97. [DOI: <https://doi.org/10.14201/pmrt.29610>].

especialmente clara en momentos concretos, como o concerto improvisado na rúa (T1, E6), a experiencia coa orquestra xuvenil do mestre Rivera (T2, E6) ou a visita ao cárcere de Rikers Island para realizar unha actuación en favor da liberdade (T3, E7).

Este último capítulo é posiblemente o mellor da serie, ata certo punto independente da trama xeral, rodado en película a cor de *16mm* e presentado en formato de falso documental. A proposta aínda vai máis alá, ao ofrecer unha mirada humanitaria sobre os presos e ao subliñar a importancia da música como un ben esencial para todos aqueles que a escoitan, sen importar a súa orixe ou o seu estatus social. Toda esta argumentación culmina coa música de Olivier Messiaen, compositor francés que foi confinado nun campo de concentración durante a II Guerra Mundial. En lembranza daquel momento histórico, escóllense fragmentos do *Cuarteto para a fin dos tempos*, composto durante o seu cativeiro; ademais da *Sinfonía Turangalîla*, escrita nos anos que seguiron ao remate da guerra como un símbolo do amor e da esperanza. Sen dúbida, este episodio ofrece unha experiencia insospeitada dentro do conxunto, dominada polo risco formal a través da montaxe e o emprego da multipantalla. En canto a García Bernal, amósase máis cómodo do habitual coa batuta, completamente inmerso no momento que se está a vivir, poñendo o ramo a esta xenialidade.

Feitas as nosas argumentacións, sobran as razóns para considerar *Mozart in the Jungle* un importante logro audiovisual sobre o misterioso mundo dos directores de orquestra, alén do éxito logrado nos principais premios da industria, entre eles os Emmy e os Globos de Ouro¹⁷. Pola contra, é obvio que suceden situacións estrambóticas que alimentan a continuidade da trama. Tamén son evidentes as carencias na interpretación instrumental por parte dos actores que acompañan a función. Ou sexa, existen motivos sólidos para que moitos músicos profesionais dinamiten a proposta. Non obstante, estes pequenos (ou grandes) defectos non deberían impedirmos gozar do espectáculo, pois hai moita veracidade en toda esta aparente pantomima: loita de egos, anécdotas, frustracións... Incluso a xestualidade das escenas de dirección forman parte do tolerable, ou mesmo do axustado, na maioría das ocasións, a pesar das dificultades que isto entraña. Por iso, se buscabamos un antecedente serio sobre o que construír a dignidade fílmica deste tema, aquí o temos cumpridamente.

¹⁷ Galardóns de todo o mundo avalan o éxito e a importancia de *Mozart in the Jungle*. Entre eles, destacan os seis nomeamentos conseguidos nos Primetime Emmy Awards, logrando dous premios técnicos en 2016 e 2017 respectivamente. Máis fortuna tivo a serie nos Globos de Ouro de 2016, alzándose como Mellor Serie de Comedia ou Musical e o premio para Gael García Bernal como Mellor Actor na mesma categoría. En 2017, repetiu estes mesmos nomeamentos sen revalidar ambos os premios, concedidos nesta ocasión a outra produción na que o contido musical se reorientaba cara ao rap: *Atlanta* (2016-2022).

3. A confirmación fílmica dunha temática recorrente

O tempo é a parte esencial da interpretación. Ti non podes comezar sen min. Eu arranco o reloxo. A man esquerda expresa, mais a dereita, a segunda man, marca o tempo e fai que avance. Pero, a diferenza dun reloxo, a veces a miña segunda man para... o que significa que o tempo se detén. Esta é a ilusión que vive o público mentres dirixo a orquestra en tempo real, decidindo cando reiniciar todo... ou cando esquecer o tempo. En realidade, dende o principio, sei exactamente cal é o tempo e en que momento preciso ti e mais eu chegaremos xuntos ao noso destino. Eu descubro estas cousas nos ensaios, nunca nos concertos.

Lydia Tár (Cate Blanchett)¹⁸

Independentemente do impacto que puidese ter *Mozart in the Jungle* na industria fílmica, algo sucedeu nos últimos dez anos para que o exclusivo mundo dos directores de orquestra se convertese nun tema tan frecuente nas producións cinematográficas de todo o mundo. Ese algo está ligado ao actual *zeitgeist*, marcado en parte pola omnipresencia —igual “tiranía” sería máis atinado— das redes sociais na súa infinita diversidade, pero tamén, en consecuencia, pola democratización de calquera tipo de saber. A fin de contas, vivimos na era do “todo é posible”, un contexto fundamental para comprender a fascinación pola figura enigmática dos directores á fronte dunha orquestra.

Non obstante, seguimos arrastrando certas incógnitas sobre a expresión xestual do director e o seu comportamento diante dos músicos. Continuamos sen saber como se chega a todos eses movementos hipnóticos que fan únicos a cada director de orquestra. Canto hai de técnica e canto de espontaneidade. Son os dilemas en cuxa resposta estaría a clave para mellorar a interpretación daqueles actores que se adentran na dirección orquestral. Só así se lograría ese mínimo de respectabilidade, apenas alcanzado na maioría das actuacións comentadas ata o momento.

Hai un instante en *Mozart in the Jungle* no que xorde unha pregunta ben curiosa: “como sabes se o fas ben?”¹⁹. Esta interrogante non podería ser máis pertinente, xa que a dirección de orquestra constitúe o marco da interpretación musical máis difuso nos seus principios didácticos. De feito, a formación académica dos directores apenas excede os sesenta anos de antigüidade, o que

¹⁸ Field, Todd (dir.): *Tár*, Focus Features, Standard Film Company, EMJAG, 2022, 0:11:31 - 0:12:23.

¹⁹ Coppola, Roman - Schwartzman, Jason - Timbers, Alex - Weitz, Paul (cread.): *op. cit.* (Temporada 3 - Episodio 3: *My Heart Opens to Your Voice* [O meu corazón ábrese á túa voz], dec. 2016), 0:16:45 - 0:17:00.

acrecenta aínda máis toda a súa mitoloxía. Por iso, os estudos metodolóxicos contemporáneos sobre a práctica directora son tan relevantes, na súa maioría centrados na xestualidade, entendida esta como un modo de comunicación fundamental (Bailey, Bräm e Braem, Silvey, Poggi...) ²⁰. Aquí radica o verdadeiro quid da cuestión: COMUNICAR, así con maiúsculas. Este foi o principal erro de case todos os actores do pasado, descoñecedores de que o seu auténtico interlocutor era a orquestra e non a cámara.

Secasí, a teoría está moi ben, pero o problema é a práctica. Ata que punto se poden adquirir habilidades comunicativas dunha linguaxe que nos é descoñecida? Para ser xustos, existen precedentes reais que proban que isto é factible no ámbito dos directores de orquestra. Quizais o exemplo máis afamado sexa o de Gilbert Kaplan, un empresario multimillonario americano que se obsesionou coa *Sinfonía nº 2 "Resurrección"* de Gustav Mahler ata o punto de solicitar clases de dirección para realizar o seu soño de dirixila cunha orquestra profesional. Non só logrou o seu obxectivo, senón que tamén rexistrou varias gravacións da obra con algunhas das orquestras máis importantes do mundo ²¹. Intrusión profesional ou non, o resultado final podería cualificarse de correcto. Como igual de acertadas foron as interpretacións de Cate Blanchett e Bradley Cooper diante dunha orquestra nos seus respectivos filmes —*Tár* (2022) e *Maestro* (2023)—, os dous actores que lograron o que parecía imposible.

Así pois, os logros alcanzados por Blanchett e Cooper coas súas interpretacións son un claro exemplo de que a lóxica sempre acaba por impoñerse. No seu caso, a chave do éxito radica na asimilación das que debemos considerar como as tres premisas fundamentais para abordar correctamente este tipo de papeis. A primeira delas é o apoio dun bo adestrador, ese profesional

²⁰ Un dos textos imprescindibles neste campo corresponde a Bailey, W. (2009): *Conducting: The Art of Communication*. New York, Oxford University Press. O título reflicte claramente o alcance comunicativo da dirección orquestral, afondando en aspectos tan relevantes como o movemento corporal e a expresión facial. Outros autores amplían estas ideas, achegando novas perspectivas aos movementos do director: «metáforas visuais semellantes á linguaxe de signos» —Bräm, T. - Braem, P. B. (2001): "A Pilot Study of the Expressive Gestures Used by Classical Orchestra Conductors", en *Journal of the Conductors Guild*, 22(1-2),14–29—; «entidades polisémicas relativas a un contexto concreto» —Poggi, I. (2002): "The Lexicon of the Conductor's Face", en P. McKeivitt, S. Nuallín, e C. Mulvihill (eds.), *Language, Vision and Music* (pp. 271–285). Amsterdam: John Benjamins—; ou «a conexión coa comunicación non verbal a través do xesto e o contacto visual» —Silvey, B. A. (2011): "Effects of Score Study on Novices' Conducting and Rehearsing: A Preliminary Investigation", en *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 187, 33–48.—. Son lecturas que todo actor podería aproveitar para preparar un papel de director de orquestra e así dar unha maior veracidade á súa posta en escena.

²¹ Gilbert Kaplan namorouse da *Segunda Sinfonía* de Mahler dende que a escoitou por primeira vez en 1965 nun concerto en directo. Esta paixón transformouse en verdadeira obstinación, de aí que a principios dos oitenta decidise formarse en dirección orquestral para poder interpretala el mesmo. É probable que, inicialmente, moitos pensasen que esta ambición quedaría en nada, mais non foi así. Tan só un ano despois, conseguiu facer realidade aquel soño atípico ao debutar coa American Symphony Orchestra nun concerto celebrado en 1982. A partir de entón, dirixiu a máis de cincuenta formacións, moitas delas de renome, sempre coa Segunda de Mahler como a peza do programa. En canto ás gravacións, destaca o rexistro coa London Symphony Orchestra (Conifer Classics, 1988), así como a realizada xunto á Wiener Philharmoniker (Deutsche Grammophon, 2003). Ambas as publicacións discográficas obtiveron o beneplácito da crítica e convertéronse en rotundos éxitos de vendas.

imprescindible que instrúe sobre os fundamentos básicos da práctica orquestral. En segundo lugar, o soporte audiovisual dos grandes mestres do pasado configura outra parte esencial do proceso, xa que a imitación é unha ferramenta moi valiosa para a adquisición da tan necesaria naturalidade. Finalmente, a auténtica proba de lume consiste en enfrontarse directamente cunha orquestra real durante longas horas de ensaio, un aspecto vital para lograr a correcta precisión musical. Sen este último principio, de pouco serven os demais, xa que só unha boa orquestra ten a capacidade de ofrecer a esperada experiencia sinfónica.



Fig. 7: Corpo de actores interpretando os músicos de *Prova d'orchestra* (1979)

Con todo isto en mente, é importante destacar que nada se pode lograr sen o apoio dunha auténtica orquestra, por moi talentoso que sexa o actor. Ese foi o maior dos erros cometidos repetidamente unha e outra vez nas producións do pasado. É máis, a falta de orquestras reais resolveuse moitas veces poñendo a parte do elenco, cando non todo, en substitución dos músicos que deberíamos ver en pantalla, o que conduce calquera intento de realismo cara a un resultado final máis próximo ao paródico —sería o caso de *Mozart in the Jungle*, sen ir máis lonxe—. Por outra banda, tamén existen aqueles casos nos que o actor ten ante si unha orquestra auténtica, pero esta só actúa como figuración dentro do plano. Dito doutro xeito, o actor ten a orquestra á súa fronte, pero carece de todo control sobre ela, xa que apenas articula unha especie de *playback* xestual baseado nas gravacións seleccionadas para acompañar cada secuencia. Isto fai que a súa interpretación se vexa inevitablemente afectada, tanto a nivel musical como actuante.

Acabamos, pois, de resolver a ecuación. Pero aí está o talento de cada actor para completar realmente o traballo. Son iguais os resultados alcanzados pola dupla Blanchett/Cooper? Por suposto que non. Por iso é tan importante que analicemos polo miúdo estas dúas actuacións, por canto que son o noso principal estímulo para a escritura deste relato. Este será o enfoque que aplicaremos ás seguintes páxinas, non sen antes contextualizar axeitadamente ambas as dúas realidades.

4. A mirada de xénero rompe o silencio das mulleres directoras: *Tár* (2022)

A dirección non é para mulleres. Ensinei a mulleres que querían ser directoras nas miñas clases. Nunca duraron máis de dúas semanas. Por que? Porque non teñen constancia.

Sergiu Celibidache (Niels Arestrup)²²

No referente á discriminación de xénero, eu non teño motivos para queixarme. Tampouco deberían telos Marin Alsop, JoAnn Falletta, Laurence Equilbey, Nathalie Stutzmann... Hai moitas mulleres increíbles que nos precederon, mulleres que viviron o máis duro.

Lydia Tár (Cate Blanchett)²³

Algo máis arriba, faciamos fincapé no alcance feminista de *Mozart in the Jungle* ao tratarse da primeira incursión audiovisual respecto á figura da directora de orquestra. En realidade, a cousa ía moito máis alá, xa que este interese tamén recoñecía a relevancia histórica das mulleres compositoras, especialmente na cuarta e derradeira temporada (2018)²⁴. A sombra do movemento *#MeToo* (2017) facíase patente de xeito evidente, tratándose dunha manobra que podería tacharse de oportunista a nivel comercial, se ben o seu fondo agochaba un necesario esforzo por difundir e por recoñecer o papel das mulleres na historia da música. Era a semente do talento feminino que finalmente comezaba a ocupar o seu merecido espazo, polo que ficaba esperar que tivese unha oportuna continuidade.

²² Mention-Schaar, Marie-Castille (dir.): *Divertimento*, Easy Tiger, Estello Films, France 2 Cinema, 2022, 0:32:20 - 0:32:37.

²³ Field, Todd (dir.): *op. cit.*, 0:10:00 - 0:10:19.

²⁴ As referencias feministas presentes na temporada final de *Mozart in the Jungle* incluían tanto nomes clásicos como creadoras máis actuais. No grupo das veteranas, estaban "Nannerl" Mozart (T3E10, T4E4), Isabella Leonarda (T4E4) e Fanny Mendelssohn (T4E4). Entre as personalidades en activo, puidemos ver a Caroline Shaw como ela mesma (T4E3), quen ademais achegaba unha das súas composicións (T4E5); tamén se escoitaron pezas de Laura Karpman (T4E4) e Paola Prestini (T4E9); e, finalmente, Missy Mazzoli participou como consultora musical ao longo de toda a tempada.

Con certeza, os anos que seguiron á serie de Amazon superaron con fartura todas as expectativas. Non só aumentou notablemente o número de títulos sobre os mestres de orquestra, senón que ademais se alcanzou case a paridade entre directores e directoras nestas producións. Sen ir máis lonxe, unha nova serie, *Philharmonia* (France 2, 2018), chegaba ás pantallas francesas no mesmo ano da cancelación de *Mozart in the Jungle*. Conta a historia, en clave de *thriller*, dunha orquestra parisiense e a súa conflictiva nova directora, proposta que ademais tivo o seu *remake* surcoreano en *Maestra* (TVN, 2023-24). Pero deixemos as series de ficción para outro tipo de estudos e concentremos a nosa atención no cinema sobre directoras de orquestra.

O título que rompeu este longo silencio cinematográfico sobre as mulleres directoras optou polo subxénero do *biopic*. Tal foi a aposta escollida pola fita neerlandesa *De Dirigent* (*A directora de orquestra*; Maria Peters, 2018), centrada nas orixes como directora da pioneira Antonia Louisa Brico. A escolla non podía ser máis atinada, dado que Brico é a figura máis relevante no proceso de aceptación das mulleres á fronte de orquestras de renome mundial, desafiando as convencións que imperaban hai cen anos. A pesar de gozar de importantes logros na súa carreira, como o seu debut profesional coa Berliner Philharmoniker e ser a primeira muller en dirixir a New York Philharmonic, tamén sufriu a mofa e a incompreensión do seu tempo. Estes e outros episodios dos seus inicios son os que se recollen no filme, polo que cumpre no apartado da lembranza histórica.



Fig. 8: Antonia Brico (Christanne de Bruijn) dirixe a New York Women's Symphony en *De Dirigent* (2018)

Porén, pese ás boas intencións iniciais, a película apenas arrisca en termos fílmicos. Non son suficientes as pequenas licencias históricas que introduce para articular o drama, xa sexa a historia de amor ou os dubidosos e anecdóticos encontros co director Willem Mengelberg. En xeral, todo se presenta nun plano tan formal que resulta exasperante, desaproveitando así unha historia necesaria con moito potencial.

Por outro lado, o apartado musical apenas mellora o anterior. O asesoramento na dirección, a cargo dos expertos Stef Collingnon e Libia Hernandez, resultou insuficiente. Tampouco podemos esquecer a existencia de gravacións en vídeo da auténtica Brico, fundamentais para a creación da súa personaxe, especialmente o documental *Antonia: A Portrait of the Woman* (Judy Collins - Jill Godmilow, 1974)²⁵, realizado en vida da artista nos anos setenta. No entanto, unha vez máis, a película carece dunha orquestra real que apoie o traballo de Christanne de Bruijn, a actriz que encarna a Antonia Brico. Deste xeito, o que podería ser un traballo impecable neste apartado, quédase no aceptable, sempre e cando ignoremos a característica rixidez transmitida pola protagonista cando empuña a batuta. A selección musical tampouco axuda, debido a que o seu tratamento é excesivamente fragmentario. Prefire pasar con impaciencia por distintas pezas célebres da música clásica, case a modo de antoloxía, en lugar de centrar a atención nalguna páxina importante do canon orquestral. Tendo en conta que Brico foi unha das voces máis autorizadas na música de Jean Sibelius, supón unha oportunidade perdida para culminar o filme por esta vía. No seu defecto, faino con *Salut d'Amour* de Edward Elgar, unha peza lixeira que conecta mellor en popularidade co público xeral, o que certifica a falta de risco para toda a produción.

A seguinte produción importante mantén unha mesma inspiración real, centrada neste caso na figura de Zahia Ziouani, unha das directoras máis activas do actual panorama francés. Falamos de *Divertimento* (Marie-Castille Mention-Schaar, 2022), unha proposta que mostra as dificultades dunha adolescente de dezasete anos no seu intento por converterse en directora de orquestra a mediados dos anos noventa. A situación non era para nada doada: primeiro, polas escasas oportunidades existentes nos suburbios de Seine-Saint-Denis; tamén polas orixes

²⁵ Esta produción ocupa unha posición destacada entre os documentais sobre directores de orquestra. Foi realizado nunha época na que as directoras aínda carecían de visibilidade, o que lle confire un valor histórico indubidable. Ora ben, o filme tamén coincide cun momento no que Brico xa perdera o ímpeto dos seus inicios, relegada a unha vida tranquila en Denver, onde dirixía unha pequena orquestra local que ela mesma fundou: a Brico Symphony —o nome orixinal da orquestra era Denver Businessmen's Orchestra, actualmente renomeada como Denver Symphony Orchestra—. Todo o documental desprende un enfoque moi próximo, con Brico compartindo innumerables anécdotas da súa vida. Así mesmo, tamén a observamos durante as sesións de ensaio coa orquestra, facéndose patente unha personalidade intensa. O éxito desta proposta permitiu que recuperase certa popularidade durante uns anos, ao mesmo tempo que logrou o nomeamento como Mellor Documental nos Premios da Academia.

alxerinas da protagonista; pero, sobre todo, pola súa condición de muller nun ámbito tan masculinizado e elitista. Novamente, o relato fundaméntase no afán de superación, neste caso de Zahia e da súa irmá, a violoncellista Fettouma Ziouani, capaces de crear a súa propia orquestra en 1998, a Orchestre Divertimento. Como non, o carácter excesivamente optimista da película convértese na principal falla para os críticos máis esixentes.



Fig. 9: A actriz Oulaya Amamra ensaiando as escenas musicais coa propia Zahia Ziouani para o filme *Divertimento* (2022)

En xeral, trátase do típico filme francés con profundas implicacións sociais, polo que non deixa de ser un exemplo máis neste sentido. Pola contra, o plano musical si mostra interesantes acertos. De entrada, a actriz Oulaya Amamra demostra que se pode marcar un compás cuaternario con estilo sen ser músico, tal como se percibe na escena do concurso de dirección. Xa é un avance. Igualmente, vese certa credibilidade na evolución da súa personaxe, posto que se trata dunha aspirante a directora nos seus anos de estudante. A súa habilidade no podio nos primeiros encontros non ten nada a ver cos momentos máis avanzados do filme. Para traballar esta transformación, a actriz principal contou cunha asesora de excepción, a mesmísima Ziouani, perfectamente integrada na produción. Tanto foi así que tres meses antes de empezar a rodar, a música iniciaba as pertinentes instrucións para a actriz, xa foran os xestos básicos da dirección, ben os inevitables defectos dos primeiros pasos. Ziouani tamén estivo presente durante a rodaxe das escenas musicais, aportando os consellos ou correccións necesarios para cada situación. Na

ficción, non podemos pasar por alto o protagonismo a nivel pedagóxico de Sergiu Celibidache, mentor de Ziouani na realidade, interpretado aquí por Niels Arestrup —o actor francés repetía na pel dun director de orquestra despois do seu papel en *Meeting Venus* (1991)—. En resumidas contas, podemos aprobar o resultado final na dirección, algo cun valor especial tendo en conta a xuventude da protagonista.

Como detalle, estableceremos un pro e un contra importantes a *Divertimento*. É preciso destacar que o marco estudantil no que se desenvolve o filme imposibilita o emprego dunha orquestra real. Malia a este impedimento, os papeis musicais son interpretados por músicos noveis reais, polo que este punto pode considerarse resolto correctamente. Mais este non é o aspecto positivo ao que nos referimos, senón a elección da *Bacchanale* de Camille Saint-Saëns como peza de referencia nos primeiros pasos da Orchestre Divertimento na película. Sen dúbida, esta composición sempre funcionou como un símbolo para a orquestra orixinal, xa que é un exemplo perfecto da irmandade entre culturas, ademais dunha interesante visión da diversidade sonora do norte de África. Como punto negativo, a resolución do anticlímax recorre á típica escena moralizante e efectista, neste caso fundamentada no popular *Bolero* de Maurice Ravel. Isto limita o potencial final do filme a nivel cinematográfico, optando pola fórmula fácil que caracteriza ás producións comerciais máis convencionais.

Se *Divertimento* foi un medio logro, aquel mesmo ano chegaba *Tár* (Todd Field, 2022), a proposta que estaba chamada a ser a obra mestra neste ámbito das orquestras e as súas directoras. Field é deses directores cun talento indiscutible, mais cunha filmografía pouco prodigada —apenas estamos ante o seu terceiro filme en algo máis de vinte anos, logo de *In the Bedroom* (2001) e *Little Children* (2006)—. Neste caso, redeseña o drama familiar que caracterizaba os seus primeiros filmes para conducirnos cara a un drama psicolóxico definido polas escuras accións da personaxe nuclear do filme: a directora de orquestra e compositora Lydia Tár. É así como se forxa a historia desta figura ficticia, rica en detalles musicais que están plenamente fundamentados na realidade.

Certamente, son moitos os logros que converten a *Tár* no mellor achegamento á dirección orquestral ata a data; mais vaíamos por partes. No plano narrativo, a delgada liña que separa a ficción da realidade é, de por si, un dos seus grandes acertos. Esta é parte da esencia que caracteriza a este *thriller* que se insire con rigor na complexa e descoñecida industria da música clásica, abordando ademais a sempre polémica e actual cultura da cancelación. Consegue sobrevoar todas estas capas, e algunha máis, sen que ningunha delas resulte inconsistente ou débil. Mais, por riba de todo, é un filme que escapa a calquera convencionalismo, apostando por un enfoque máis críptico. Incluso poderíamos afirmar que Field, hábil observador da condición

humana, confronta ao espectador. Aléntao unha infinidade de cuestionamentos sen resposta —cada persoa deberá sacar as súas propias conclusións—, deixando claro que non estamos ante a típica produción conformista. Dende logo, a ousadía brilla en momentos tan memorables como a entrevista para o *New Yorker*, a clase maxistral en Juilliard ou ese desestabilizador tramo final da fita.

Baixo esta carta de presentación, atopamos un tratamento da música fundamentado no detalle. Mesmo a propia estrutura do filme semella asentarse nos principios das grandes formas clásicas. Isto lévanos a corrixir o desatino dalgúns críticos que ven nesta película o típico deseño en tres actos; totalmente incorrecto, xa que esas tres partes non representan esa intencionalidade dramática. Realmente, o verdadeiro argumento corresponde ao grande arco narrativo situado en Berlín, onde tamén suceden todos os momentos orquestrais relevantes. Funciona pois como un único acto modelado a través de distintos cadros, mentres que o antes e o despois de Berlín son instantes que se axustan mellor aos conceptos musicais de “introdución” e de “coda”²⁶. De igual xeito, esta estrutura goza tamén dunha importante musicalidade no plano rítmico, expresada nun maxistral *accelerando*. Asistimos a un ritmo da montaxe, comparable ao tempo musical, que vai pasando polas seguintes agóxicas: tempo lento para a “introdución”, tempo moderado para a liña argumental do filme en si, para finalmente chegar a esa “coda” final en tempo rápido. Con todo, o apresuramento progresivo propio do *accelerando* faise perceptible aos poucos conforme se desencadean os acontecementos da historia. Poida que todo isto pareza rebuscado, mais non deixa de ser algo totalmente xustificable se facemos un visionado atento do filme.

En canto ao contexto xeral do filme, este está repleto de auténticas referencias musicais: a Juilliard School, a Deutsche Grammophon, a sala da Berliner Philharmoniker... Tampouco faltan mencións a músicos reais, que van dende Leonard Bernstein a Gustavo Dudamel. Ata a entrevista para o *New Yorker* goza desa —aínda que falsa— lexitimidade ao ser conducida por Adam Gopnik, un reputado cronista desta publicación. Todo se mostra perfectamente calculado e verosímil, exceptuando tan só as personaxes que ocupan esta historia irreal. Dito isto, cabería formularmos a gran pregunta: *quen é Lydia Tár neste universo tan recoñecible?* É, sen dúbida, a maior directora de orquestra de todos os tempos. Tal é o cualificativo que merece esta muller,

²⁶ Obviamente, existen tres partes no filme, mais partes e actos non son o mesmo, dado que a dramaturxia dos extremos responde a aquilo que consideramos como facultativo na música. Se pensamos nos primeiros corenta minutos, a “introdución”, asistimos a diversas situacións que nos ofrecen información sobre Lydia Tár, pero todas elas transcorren fóra da súa cotiandade. Todo avanza con moita parsimonia, sen involucrase de xeito directo coa trama. Son apenas pinceladas. Pola súa banda, os derradeiros quince minutos, a “coda”, mostran o camiñar errático dunha persoa que xa experimentou o seu descenso aos infernos. Todo semella precipitado e descontrolado. Tampouco achega nova información relevante, posto que a resolución da historia, na liña do esperado nun terceiro acto, culmina co incidente sucedido no concerto da Berliner Philharmoniker.

situada na cúspide da súa carreira como titular da Berliner Philharmoniker; de ser certo, sería a primeira en alcanzar esta posición na célebre orquestra. Lydia Tár é un exemplo de superación, cun talento sen igual, mais tamén é unha persoa despótica e manipuladora. En certo modo, encarna a esencia do director autoritario visto dende unha perspectiva feminina, aspecto que motivou a maior parte das críticas negativas do filme.



Fig. 10: Enfoque grandilocuente de Lydia Tár na súa primeira aparición ante a orquestra en *Tár* (2022)

A cousa non remataría aquí, xa que Lydia Tár presenta un gran paralelismo cunha directora real. Abonda con coñecer minimamente o mundo da dirección orquestral para ver evidentes conexións con Marin Alsop, posiblemente a directora máis prestixiosa de sempre. Certos críticos non tardaron en sinalar este nexos nos seus artigos: Vadim Rizov, da *Revista Magazine*, facíase eco da clara inspiración en Alsop no mesmo día que se estreaba o filme en Venecia; pola súa banda, Zachary Woolfe, crítico do *New York Times*, defendía apenas un mes e medio despois, logo de estrearse en varios festivais estadounidenses, que Tár se baseaba con claridade en Alsop²⁷. Entre os argumentos de Woolfe, destacaban o feito de seren lesbianas, de ter unha filla xunto coa súa parella, tamén intérprete nunha orquestra, así como por desenvolver unha bolsa para directoras noveis. Tan só lle faltou mencionar que ambas as dúas foron discípulas de Bernstein. En contrapartida, Alsop expresou o seu malestar pola película e cualificouna de “antifeminista”, tal como anotou nunha entrevista que fixo para *The Sunday Times*. As súas palabras concretas foron:

²⁷ Rizov, V. (1 de setembro de 2022): “Venice Film Festival 2022: TÁR”, en *Filmmaker Magazine*; Woolfe, Z. (13 de outubro de 2022): “In ‘Tár,’ a Female Maestro Falls Into the Same Old Traps”, en *The New York Times*.

“ofendeume como muller, ofendeume como directora, ofendeume como lesbiana”²⁸. Está claro que a ninguén, sexa home ou muller, lle gustaría verse comparado con Lydia Tár.

Como curiosidade, o etnomusicólogo Bernd Brabec tamén achou vínculos entre o seu currículo e os logros de Lydia Tár numerados por Gopnik na entrevista coa que dá inicio ao filme. Parece ser que foi el quen pasou realmente cinco anos xunto á tribo shipibo-konibo, estudando a súa música e outros aspectos da súa cultura. O seu descontento quedou plasmado de maneira elocuente nunha carta aberta enviada a Todd Field, na que se queixaba tanto da apropiación persoal como do uso inadecuado das referencias ao xamanismo relacionadas con esta comunidade na película²⁹.

Non foron as únicas falsificacións da vida real utilizadas para a creación dalgunha das personaxes do filme. A máis evidente de todas corresponde á figura do millonario e diletante Eliot Kaplan (Mark Strong), dobre na ficción de Gilbert Kaplan, o auténtico potentado que xogou a ser director de orquestra no seu tempo libre. De feito, o seu aspecto semella achegarse ao do verdadeiro Kaplan. Menos evidentes son as orixes musicais do director honorario no filme Andris Davis, cuxo nome lembra un cruce entre os directores reais Andris Nelsons e Andrew Davis —Sir Colin Davis tamén sería unha mención oportuna—. A pesar da indefinición, parece bastante acertado ver aquí unha versión moderna de Wilhelm Furtwängler, a quen chega incluso a mencionar na primeira conversa que mantén con Tár. Ambos os dous comparten un mesmo carácter íntegro e sosegado, ademais duns substitutos egocéntricos á fronte da Berliner Philharmoniker. No caso de Furtwängler, foi Herbert von Karajan; no de Davis, a altiva Lydia Tár. Casualidade ou non, as razóns expostas son irrefutables.

Está claro que, se afondamos nos detalles musicais de *Tár*, a cousa daría para moito. Por iso, o máis pertinente será centrármonos, de aquí en diante, nos aspectos orquestrais do filme e na actuación de Cate Blanchett como directora de orquestra. En total, son cinco os momentos nos que a actriz se sobe ao podio para dirixir a orquestra, que se supón a Berliner Philharmoniker. Ante a falta do conxunto berlinés, a produción compensa esta ausencia coa aparición en pantalla doutra orquestra de primeira liña: a Dresdner Philharmonie, cuxa sala de concertos en terrazas tipo viñedo se asemella o suficiente para simular que estamos na mítica Philharmonie de Berlín.

²⁸ Coghlan, A. (8 de xaneiro de 2023): “Interview with Marin Alsop: ‘I’m offended by Tár as a woman, as a conductor, as a lesbian’”, en *The Sunday Times*.

²⁹ A carta en cuestión pode consultarse na seguinte ligazón: [About “Tár”, Indigenous peoples, and plagiarism | by Bernd Brabec | Medium](#). En contrapartida, a antropóloga Amanda M. Smith realizou unha defensa dos elementos xamánicos presentes no filme, recollida no seguinte artigo: Smith, A. M. (2 de xuño de 2023): “Centering the Shipibo-Konibo in *Tár* (Todd Field, 2022)”. en *ReVista - Harvard Review of Latin America*.

Isto supón un importante avance con respecto aos filmes anteriores, xa que agora contamos cunha orquestra prestixiosa actuando nas escenas musicais.

En canto ao repertorio, son dúas as pezas que acaparan toda a atención do filme: a *Quinta Sinfonía* de Mahler e o *Concerto para violoncello* de Elgar. Conste que Elgar asoma cun interese menor na trama ao tratarse da páxina que se asocia á nova cello da orquestra, como non, un obxectivo máis que tentador para a depredadora Tár. Así pois, Mahler figura como o verdadeiro protagonista da función, algo totalmente lóxico se temos en conta que representa unha das maiores cimas da escritura orquestral. Tampouco podemos esquecer a posición de Lydia Tár como discípula aplicada de Leonard Bernstein, grande admirador do corpus mahleriano. De feito, esta “quinta” ten unha importancia engadida: trátase da postremeira sinfonía coa que Tár completaría a gravación do ciclo sinfónico de Mahler cunha mesma orquestra.

Se ben a composición de Mahler adquire peso na trama, non goza da presenza esperada. Apenas se dedican dez minutos da metraje como mostra do avance da peza coa orquestra. Aínda así, estes momentos son cruciais para valorar a interpretación de Cate Blanchett ante os músicos, evidenciando unha preparación meticulosa na práctica da dirección orquestral. Quizais estamos diante da mellor actuación neste tipo de papeis? Coido que ninguén estaría en posición de poder cuestionalo. Pero non só iso. Existe unha novidade fundamental que converte este filme nun caso sen precedentes: é a propia actriz quen dirixe a orquestra —neste caso, a Dresdner Philharmonie—, non só diante das cámaras, senón tamén no rexistro destas escenas que se mostran tal cal no disco coa música orixinal do filme.

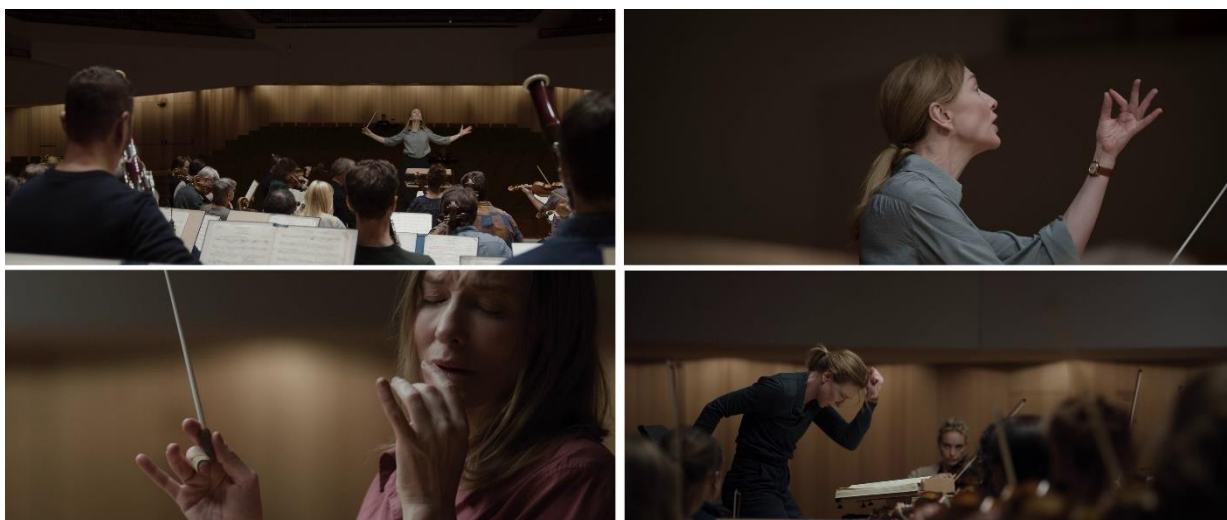


Fig. 11: Distintas visións de Lydia Tár durante os ensaios da *Quinta Sinfonía* de Mahler en *Tár* (2022)

A entrega de Blanchett na preparación do papel foi crucial para alcanzar este resultado. Ademais das pertinentes clases de dirección, tamén retomou as súas leccións de piano de cando era nova e insistiu en aprender alemán para aumentar a credibilidade do contexto berlinés. En relación á dirección, Blanchett recibiu a súa formación da australiana Natalie Murray Beale, compatriota súa afincada en Londres, con quen pasou semanas familiarizándose con boa parte da loxística orquestral. Segundo Murray Beale, a actriz mostrou unha musicalidade innata, de aí que a estimulase a crear os seus propios movementos para as escenas coa orquestra. Foi así como xurdiron algúns dos xestos da actriz, caracterizados por unha expresividade persoal pouco común.

Para profundar un pouco máis sobre este tema, cómpre analizar detidamente a primeira escena musical do filme, a máis longa de todas³⁰. Neste intre, trabállanse distintos fragmentos da primeira parte da Quinta de Mahler, ou sexa, dos dous movementos iniciais da peza. Soa a expresiva marcha fúnebre, mentres observamos un esaxerado contrapicado de Tár/Blanchett dando as súas indicacións. Queda claro que sabe marcar o ritmo con certo oficio, chegando incluso a dar algunha indicación coa man esquerda, como cando se anticipa á entrada das trompas. Todo se mantén moi correcto ata a chegada da primeira parada, na que dirixe certos comentarios á orquestra. Aquí ocorre algo bastante curioso; decide colocar ao trompeta fóra do escenario para que toque o solo inicial da sinfonía nesta posición apartada. Esta decisión non deixa de ser discutible, xa que Mahler non deixou ningunha anotación ao respecto, algo que si sucede noutras obras. Con reservas, podería aceptarse polo efecto que xera na gravación en disco, non tanto para a actuación en directo. Tras probar o efecto desexado, retómase o ensaio con toda orquestra, soando agora o segundo movemento. Aquí debemos mencionar que o tempo está algo lento, dado que se trata dun momento de gran virtuosismo, algo comprensible tendo en conta que Blanchett é unha directora novel. Con todo, segue correcta nas súas indicacións, existindo só algún xesto pouco acertado por ser excesivamente teatral. Novamente, hai unha parada para discutir algún aspecto musical. É así como chegamos ao final da secuencia, momento no que se estraga todo o logrado anteriormente; e non por culpa de Blanchett, senón da concertino. De todas as malas eleccións que se podían facer, esta é a peor, xa que o papel da concertino recae nas mans da actriz Nina Hoss, a parella sentimental de Tár na ficción. Non, non e non. Non hai

³⁰ As cinco escenas musicais distribúen os fragmentos musicais do seguinte xeito: primeira escena (0:58:50 - 1:02:10), ensaio do primeiro e do segundo movemento da Quinta de Mahler; segunda escena (1:14:30 - 1:16:32), ensaio do célebre 'adagietto', o cuarto movemento da peza; terceira escena (1:29:00 - 1:30:00), continúa a preparación do 'adagietto' na súa parte final; cuarta escena (1:46:52 - 1:48:08), ensaio do final do Concerto de Elgar; e quinta escena (1:58:20 - 2:00:00), ensaio do enlace entre o primeiro e o segundo movemento. Ademais destas escenas, podería engadirse a malograda actuación final en concerto (2:20:34 - 2:22:13), aquí coa directora fóra do podio tras ser cancelada debido aos seus diversos escándalos.

vibrato, non hai técnica na man esquerda e é evidente a asincronía dos arcos co resto da orquestra. Todo o logrado na dirección vaíse ao garete por culpa desta decisión horrible. Aínda así, debemos resaltar a interpretación de Blanchett no podio, podendo dicir que está notable tendo en conta todas as dificultades que entraña este papel.

En canto ao resto de momentos musicais, estes presentan un nivel de detalle notablemente inferior ao que acabamos de analizar. Os movementos iniciais da sinfonía reaparecen fugazmente na quinta escena musical do filme. Pola súa banda, o coñecido ‘adagietto’ marca a acción da segunda e da terceira escena, interpretado a un tempo extremadamente lento. Independentemente diso, é destacable a importancia que cobran estes dous fragmentos da peza en relación ao significado máis profundo do filme. A ‘marcha fúnebre’ alude á morte, mentres que o ‘adagietto’ actúa como un canto de amor no plano musical. Así, a música representa, dende unha perspectiva semiolóxica, os principios básicos da concepción freudiana de Eros e Tánatos, pertinentes ao cento por cen para definir a personalidade de Lydia Tár. É o reflexo dunha persoa guiada polos seus instintos máis primitivos, sobre todo os do desexo (Eros), mais tamén marcada por claros impulsos de autodestrución (Tánatos). Neste sentido, a selección musical evidencia unha vez máis o bo criterio desempeñado na produción ao prestar atención aos máis mínimos detalles.

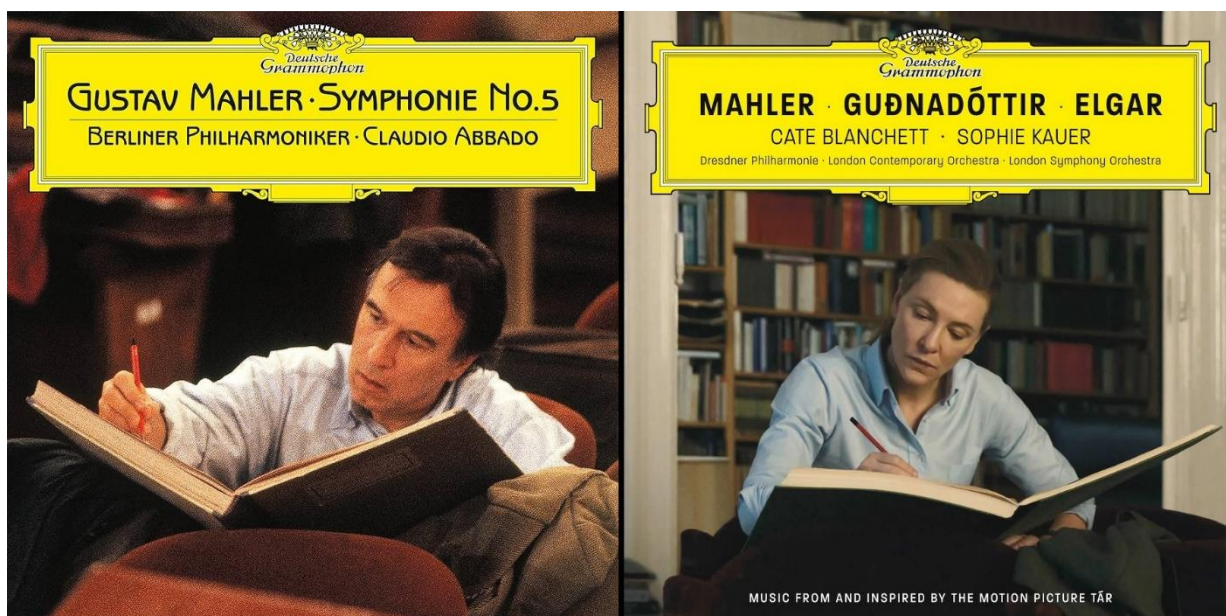


Fig. 12: Portada do álbum coa música do filme *Tár* (2022), repetindo o deseño da gravación da *Quinta Sinfonía* de Mahler dirixida por Claudio Abbado (1993)

En canto á cuarta escena musical, trátase do único momento no que Blanchett non dirixe a orquestra. Nesta ocasión, simula facelo, cedéndolle o protagonismo ao cello de Sophie Kauer como solista en Elgar. O momento mantén sempre o realismo esperado, posto que Kauer é unha

talentosa instrumentista que participa aquí no seu debut como actriz. Deste xeito, convértese no segundo nome fundamental do reparto a nivel musical, xunto con Blanchett. Así se reflicte no álbum conceptual coa música do filme, publicado pola Deutsche Grammophon³¹, por certo cunha portada que imita a mítica gravación da Quinta de Mahler asinada por Claudio Abbado.

Blanchett dá a cara diante dos focos como brillante directora de orquestra, ao tempo que estamos ante unha actuación que é digna de ser recollida nun rexistro discográfico. Agora ben, como foron recibidas as súas habilidades como directora por parte dos especialistas? Se falamos da crítica cinematográfica, aquí atopamos case exclusivamente eloxios; en cambio, se imos aos comentarios expostos pola maioría de músicos, a cousa quedaría máis dividida. Claro está, é moito máis complicado escapar ao exame destes profesionais, moito máis inapelables á hora de tolerar as imprecisións. Por tal razón, é comprensible que non acepten nin a máis mínima desviación da norma.

Entre os músicos profesionais que validaron o traballo realizado, encóntrase o icónico Gustavo Dudamel. Claramente, esta postura está fóra de toda sorpresa; o *star-system* da dirección validando o *star-system* do cinema. En canto ás voces dispares, estas son máis numerosas, empezando por Alsop e moitas outra directoras da vida real. Como exemplo destacable polos seus comentarios, estaría o tamén director Leonard Slatkin, quen eloxia e descualifica a partes iguais o esforzo de Blanchett nun amplo artigo publicado no seu portal web³². Considera que hai credibilidade no papel da actriz, pero nega que sexa ela quen dirixe realmente. Obviamente, fáltanlle datos ao respecto, dando por suposto as prácticas habituais neste tipo de producións, de maneira que as súas palabras acaban sendo erradas en certas ocasións. Como desacerto máis reiterado, batemos coa afirmación sobre o uso dunha pista pregravada, un erro totalmente comprensible se temos en conta a temperá publicación do escrito. É só en Elgar cando Blanchett non dirixe, mentres que en Mahler recae todo o peso sobre ela, como pode apreciarse nos *tracks*

³¹ Así como *Tár* escapa do convencional a nivel fílmico, a publicación en disco da música do filme tamén se aparta da típica banda sonora. Estamos diante dun álbum conceptual no que se recolle a música orixinal composta por Hildur Guðnadóttir, como sería de esperar. Alén diso, a compositora islandesa proporciona o soporte creativo que se lle atribúe a Lydia Tár ao longo da película. Pero iso non é todo; tamén se recollen todos os momentos musicais vistos no filme correspondentes ás dúas actrices, Blanchett e Kauer. Así pois, as partes pertencentes a Mahler son contribucións de Blanchett e da Dresdner Philharmonie (cerca de oito minutos de música), mentres que Elgar ten a Kauer como solista, acompañada pola London Symphony Orchestra, asumindo a dirección Natalie Murray Beale, a preparadora de Blanchett —esta é a versión que se pode ver no vídeo aloxado na web da violoncellista que consulta Tár nun momento do filme— (no disco, máis dun cuarto de hora da peza que inclúe o inicio e todo o cuarto movemento final). Para as partes de Guðnadóttir, interveu unha última orquestra: a London Contemporary Orchestra, dirixida por Robert Ames. Ademais disto, aparecen outros recursos musicais da película, xunto con algúns comentarios xurdidos durante as sesións de gravación, completando así o rico universo musical desta produción.

³² A análise realizada por Slatkin leva por título “Un-Tár-nished” (6 de novembro de 2022), podendo a mesma ser consultada na seguinte ligazón: <https://www.leonardslatkin.com/un-tar-nished/>.

do disco coa música da película. A pesar das incorreccións de Slatkin, son interesantes algúns dos seus argumentos, moitos deles máis atinados coa propia realidade. En todo caso, queremos facer patente que os músicos poden ser vítimas de moitos prexuizos capaces de ensombrecer o que debería ser unha análise lúcida e certa do que vemos en pantalla.

Sexa como for, Blanchett merece a nosa aprobación, tal como puxemos de manifesto anteriormente. No seu caso, exhibe un oficio impecable ao que apenas podemos pór algunha pega puntual, o que a distingue de case todos os seus predecesores. En definitiva, fai algo máis que axitar os brazos; ela dirixe.

A pesar de que o listón foi posto ben alto, isto non impediu que apenas un ano despois xurdise un novo exemplo nesta liña: a canadense *Les Jours heureux* (*Days of Happiness*; Chloé Robichaud, 2023). Chama a atención a presenza de puntos comúns con *Tár*, entre eles o feito de ser unha historia orixinal e a elección dunha directora lesbiana para o papel principal. Á parte diso, o resto da proposta nada ten que ver coa súa antecesora. Aquí encontrámonos co retrato de modelos sociais máis terreaís, marcados por unhas emocións e por uns problemas máis próximos ao común dos mortais. Esta é a realidade de Emma (Sophie Desmarais), unha directora chea de inseguridades obrigada a lidar con dúas relacións complexas: co seu abusivo e controlador pai, que ademais exerce como o seu axente; e coa súa namorada, unha cello da orquestra e nai solteira que prefire manter a súa relación sen moitas ataduras. Entre éxitos e fracasos, a música convértese nunha importante válvula de escape a nivel emocional, afondando no papel terapéutico que esta pode ter para as persoas en momentos difíciles.

Posto que a sombra de *Tár* é alongada, podemos considerar que pasa o filtro logo dunha comparativa con esta? Dificilmente. Aínda así, existen aspectos positivos no ámbito da dirección que merecen ser destacados antes de desbotala completamente. Entre os seus maiores acertos, está o realismo que se logra nas dinámicas de traballo entre a directora e a orquestra, un aspecto que en *Tár* sería máis ben pasable ou mesmo deficiente. Nada do que sucede parece indicar que estamos ante situacións impensables no marco dunha orquestra real. Incluso vemos como a directora saúda a concertino, un xesto imprescindible en todo concerto. Todos estes logros non serían posibles sen o asesoramento do afamado director Yannick Nézet-Séguin³³, titular dende

³³ A relevancia de Yannick Nézet-Séguin convérteo nun dos mestres máis destacados da súa xeración. Nacido en Montreal (1975), logrou o seu primeiro posto importante como director facéndose cargo da orquestra da súa cidade, a Orchestre Métropolitain, no ano 2000. Dende entón, compaxinou ese labor coa titularidade doutras formacións de prestixio, como a Rotterdam Philharmonic Orchestra (2008-18), a Philadelphia Orchestra (2012-) e a Metropolitan Opera Orchestra de Nova York (2018-). Toda unha eminencia no seu campo, destacou como colaborador de dous filmes en 2023: *Les Jours heureux* e *Maestro*. A este último, dedicaremos a nosa atención máis adiante.

hai case vintecinco anos da propia orquestra que colaborou coa filmación da película, a Orchestre Métropolitain con sede en Montreal.

Comprobamos, unha vez máis, que a clave para alcanzar unha mínima credibilidade reside na presenza dun bo adestrador e dunha orquestra que complementa o espectáculo. Por desgraza, Desmarais carece do carisma visual necesario, mesmo considerando que está a interpretar unha directora insegura do seu traballo nalgúns momentos. Fáltalle a garra de Blanchett e, sobre todo, dirixir realmente a orquestra. Volvemos caer no habitual erro do braceo en *playback*, exceptuando as escenas dos ensaios, xa que as actuacións en concerto son gobernadas polo propio Nézet-Séguin. Así pois, a orquestra só se deixa levar polas indicacións da actriz nos tres ensaios que se mostran na película, o que non deixa de ser unha mágoa vistos os resultados previos obtidos por Blanchett.

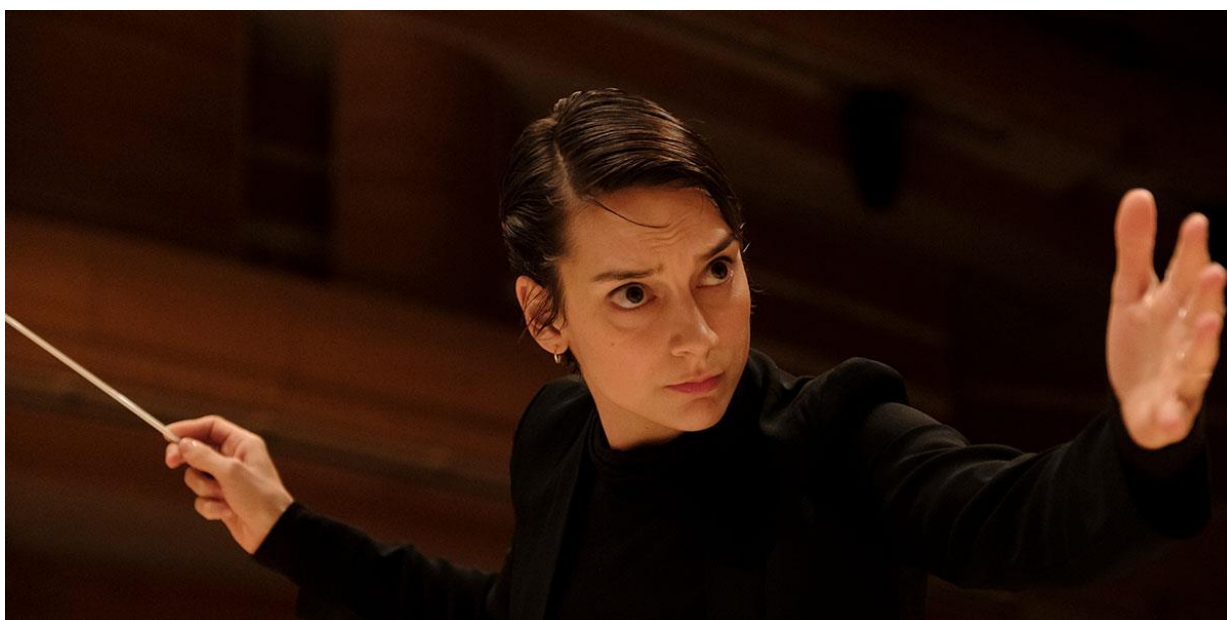


Fig. 13: Sophie Desmarais como a fráxil directora de *Les Jours heureux* (2023)

En relación co repertorio escollido, xorden dúbidas razoables para considerar que outras composicións poderían ser máis interesantes no plano da dirección. Concretamente, son tres as pezas que marcan o discurso do filme, funcionando até certo punto como unha “sinfonía en tres movementos” polas súas implicacións de carácter. As músicas en cuestión son a *Sinfonía nº 40 en Sol menor* de Mozart, o poema sinfónico *Pelleas und Melisande* de Arnold Schönberg e novamente a *Quinta Sinfonía* de Mahler, repartidas nun total de seis escenas musicais. A menos interesante destas pezas sería a de Mozart, xa que pertence a unha época anterior á auténtica necesidade do director de orquestra, feito que se volve imprescindible a partir de Beethoven debido á maior complexidade da súa escritura sinfónica. Tanto é así que moitos directores apenas

marcan o pulso en Mozart, ou, nalgúns casos, incluso se prescinde desta figura en agrupamentos especializados como *cameratas* e *sinfoniettas*. Na película, todo semella demasiado rítmico e pouco expresivo nos xestos da actriz.

A seguinte peza débese a Schönberg, escrita cunha linguaxe máis disonante e apaixonada, o que representa un avance significativo a nivel cinematográfico. Non en balde, ocupa tres das escenas musicais do filme, concretamente dous ensaios bastante tensos e o día do concerto. Deixando de lado os ensaios, o concerto destaca pola súa planificación máis atrevida en comparación cos momentos anteriores. Adopta un enfoque máis expresionista, en consonancia coa música, chegando a abusar do uso de primeiros planos. Isto reduce o impacto real dos xestos na dirección, moito máis imprecisos en correspondencia coa inestabilidade do momento.

Finalmente, Mahler esténdese durante case seis minutos na súa secuencia, centrando a atención no final do scherzo e no ‘adagietto’. En canto á dirección, destaca a visión da actriz dirixindo coas mans libres, ao estilo de Stokovsky, o que imprime seguridade ao seu labor. Como punto negativo, á parte do ‘adagietto’ combínase con *flahsbacks* que mostran a infancia da protagonista, especificamente situacións de malos tratos por parte de seu pai, un recurso manipulador no cinematográfico que resulta pouco recomendable. Por riba, a música elixida non se adapta adecuadamente ao carácter destas escenas, co que rompe toda a maxia que podía ofrecer unha páxina musical desta envergadura. En resumo, a faceta de directora apenas roza o aceptable, mentres que outros recursos fílmicos tamén esborrallan unha produción con boas intencións que non pasa precisamente de aí, dunha tentativa.

Ata aquí chegaría este percorrido sobre o cinema que fala de mulleres directoras. Non todas as producións lograron os mellores resultados, mais debemos subliñar que a súa propia existencia xa ten un valor incalculable. Achegan visibilidade a un mundo case descoñecido, un mundo no que a presenza das mulleres segue sendo insignificante en comparación co predominio masculino. Innegablemente, persisten moitos teitos de cristal que derrubar neste campo, de aí a importancia de propostas como as que acabamos de analizar. Se ben o noso obxectivo foi centrarnos na ficción, aí están tamén algúns documentais recentes que achegan o seu gran de area á lexitimación desta realidade. Sería o caso de *The Conductor* (Bernadette Wegenstein, 2021), unha interesante aproximación á carreira da recoñecida Marin Alsop; e *Maestra* (Maggie Contreras, 2023), centrada no concurso de dirección La Maestra, o primeiro e único na súa categoría para directoras de orquestra. Abofé que este é só o inicio de algo moito máis grande; por iso, seguiremos vixiantes aos avances das directoras de orquestra e, en paralelo, ao seu reflexo en novos filmes que amplíen o catálogo xa existente.

5. Entre as novas e as velas masculinidades da dirección orquestral: *Maestro* (2023)

Lenny, es o responsable dos teus dons. (A Felicia) Podería ser o primeiro gran director estadounidense. Mais, tería que conducir a súa vida de tal xeito que, cando suba ao escenario a dirixir a súa orquestra, poida dicirse a si mesmo con sinceridade: “a miña vida e a miña obra están limpas”.

Serge Koussevitzky (Yasen Peyankov)³⁴

O universo dos directores de orquestra representa un choque inevitable entre dous principios antagónicos: por un lado, a tradición e, polo outro, a renovación. Claramente, esta loita entre opostos é fundamental para entender a continuidade en calquera forma de arte. Que sería das tradicións se non soubesen adaptarse aos tempos? Con certeza, camiñarían irremediabilmente cara á súa decadencia. Como ben reza o dito: renovarse ou morrer. Por iso, o noso presente é tan importante, pois vivimos na era dos cambios vertixinosos. Estamos nun momento no que o mito do director heroico e de gran personalidade perdeu o seu sentido, froito dunha rexeneración iniciada hai corenta anos. O propio Pablo Heras-Casado, un dos nosos mestres máis internacionais, deixábo claro nunha entrevista ao afirmar que a música xa non precisa deste tipo de figuras, xa que iría en contra dos tempos³⁵. Máis claro, imposible.

Pero unha cousa é o mundo real, e outra ben distinta o cinema. A visión do director de orquestra nas novas producións fílmicas escapa a un tipo específico de masculinidade, xa que todas elas son válidas dentro das narrativas posmodernas. Tanto ten que o modelo tradicional de director careza de aceptación social na actualidade. Xa sexa o “director-titán”, xa sexa o “director-cordial”, son perfís con enormes posibilidades cinematográficas. Abonda con lembrar o caso de *Mozart in the Jungle*, que sabía camiñar entre dúas augas na súa representación destes arquetipos, aproveitando ao máximo as potencialidades de ambos; así como a ambivalencia presente na personaxe de Lydia Tár, unha muller directora cuxos patróns de comportamento se asemellan máis á figura do tirano e non tanto o que se esperaría dun perfil feminino. Vexamos pois como se entenden estas masculinidades nas propostas máis recentes.

³⁴ Cooper, Bradley (dir.): *Maestro*, Sikelia Productions, Amblin Entertainment, Lea Pictures, Fred Berner Films, Netflix, 2023, 0:25:20 - 0:25:48.

³⁵ O músico español analizaba o estado actual dos directores de orquestra na seguinte entrevista: <https://pabloherascasado.com/es/2018/04/02/pablo-heras-casado-la-musica-clasica-ya-no-necesita-directores-dictatoriales/>.

No seu momento, establecemos o gran punto e á parte audiovisual para a nosa temática en *Mozart in the Jungle*. Tampouco foi a única serie realizada con directores de orquestra de por medio, ao igual que no apartado feminino. Así o constatan exemplos como a danesa *Orkestret (A orquestra;* Mikkel Munch-Fals, 2022-23), unha aproximación ás tensións diarias dunha orquestra a través do característico humor nórdico; e a grega *Maestro* (Christoforos Papakaliatis - Akis Polizos, 2022-24), unha mexericada romántica sobre un profesor de música e as súas dificultades para organizar a vida musical dunha illa grega.

No entanto, volvamos ao cinema para fixar aí toda a nosa atención. Con anterioridade ao lanzamento de *Mozart in the Jungle*, en 2014, existen dous exemplos cunha importancia relativa aos que dedicaremos unha mínima atención. En primeiro lugar, está *Le Concert (O concerto;* Radu Mihaileanu, 2009), unha produción totalmente inverosímil sobre un destacadísimo director soviético que foi destituído como responsable da orquestra do Teatro Bolshói durante os convulsos anos da Guerra Fría. Tras trinta anos sen tocar, el e os seus antigos compañeiros da orquestra reúnen para ofrecer un concerto en París sen apenas ensaiar. Nada hai de interesante no apartado da dirección orquestral nesta historia máis próxima á fantasía que a unha realidade minimamente crible. Se isto non chegase, o concerto final persegue a lágrima fácil a través dunha montaxe paralela con duros *flashbacks* ambientados nun *gulag* soviético, momentos que rozan o ridículo dado o enfoque manipulador de toda a escena. Cambiando de terzo, a segunda das propostas comentadas é a rusa *Dirizhyor (The Conductor;* Pavel Lungin, 2012), a historia dun famoso director de orquestra a piques de viaxar a Xerusalén xunto coa súa orquestra. A inesperada morte do seu fillo, a quen repudiou tempo atrás, desestabiliza a vida do músico, obrigado a reavaliar os seus principios e a súa arte. O drama prevalece sobre a música, polo que é necesario esperar ao concerto final para atopar a única escena coa orquestra, demasiado barroca e lánguida para considerala seriamente no plano musical.

Chegamos así ás propostas xurdidas na última década, o noso foco de atención principal. É importante destacar que existen máis filmes para comentar dos que se podería pensar nun primeiro momento. Por iso, convén centrar os nosos maiores esforzos nos casos máis representativos dende o punto de vista da técnica orquestral. Isto obríganos a excluír títulos de éxito coma *Youth - La giovinezza (A xuventude,* 2015), a célebre fita de Paolo Sorrentino; ou *Whiplash* (2014), a produción que levou á fama a Damien Chazelle. Existen razóns particulares para cada un deles. No caso de *Youth*, Michael Caine, compositor e mestre xubilado no ocaso da súa vida, non colle a batuta en toda a película, salvo pola escena campestre na que simula dirixir os sons da natureza e polo concerto executado no epílogo do filme. Conste que a escena do concerto, de case nove minutos de duración, non escatima en medios: música orixinal do

compositor David Lang, presenza como solistas da soprano Sumi Jo e a violinista Viktoria Mullova, así como o respaldo da BBC Concert Orchestra. Onde está a pega? Pois Caine apenas asume o protagonismo do momento, exercendo unha dirección plana e case *amateur*. De pouco serviu o asesoramento do músico italiano Dimitri Scarlato, sobre todo tendo en conta a capacidade do mítico actor. En canto a *Whiplash*, temos a J.K. Simmons encarnando a un perturbado profesor de jazz, polo que a técnica de dirección empregada —a de *big band*— difire da necesaria para unha orquestra. Nunha banda de jazz existe máis liberdade, polo que o seu líder non debe ser tan preciso á hora de guiar os músicos. No apartado de curiosidades, resulta que Simmons é graduado universitario en composición e dirección de orquestra, así que marcar o pulso non foi un problema para el. É unha mágoa que aínda ninguén lle ofrecese un papel dirixindo unha orquestra sinfónica real. No entanto, este filme déixanos un dos momentos musicais máis brutais da historia do cinema co seu clímax final de dez minutos recreando o *Caravan* de Duke Ellington.

Posto que xa levamos un tempo picando aquí e alá, toca arrancar verdadeiramente co noso cometido afondando nun título merecedor dunha análise máis pormenorizada. Esa é a consideración que nos merece o drama francés *Le dernier coup de marteau* (Alix Delaporte, 2014), a historia dun adolescente que debe facer fronte á enfermidade terminal que padece súa nai e ao abandono do seu pai dende a máis tenra infancia. A chegada á cidade do proxenitor ausente, o director de orquestra en cuestión, abrirá un novo horizonte para este rapaz incomprendido e necesitado dunha identidade neste tránsito á idade adulta. Como parte do proceso, establecerá unha alianza especial coa música, un mundo completamente descoñecido para el, até o punto de descoidar a súa paixón polo fútbol.

Hai moitos elementos interesantes neste filme que o converten nunha pequena xoia oculta a reivindicar. En primeiro lugar, destaca o uso acertado dos silencios, dos xestos e das miradas, aspectos todos eles que confiren por si sós unha certa musicalidade á produción. Por outra banda, os momentos musicais agochan un acentuado simbolismo, tales son as intencións postas na única obra presente no filme: a *Sexta Sinfonía* de Mahler. De feito, os golpes de martelo aludidos no propio título do filme teñen a súa explicación nesta icónica sinfonía, moi coñecida polo uso instrumental dun “martelo” no seu movemento final. A través destes golpes, Mahler quixo expresar as duras adversidades que nos impón o destino, tratándose dunha lectura pesimista e desesperada do home loitando contra a súa fatalidade. Por iso, os tres golpes fatídicos incluídos inicialmente na partitura acabaron por reducirse a dous na versión revisada polo compositor, algo que podería interpretarse como un van intento de esquivar os tres reveses que a vida lle inflixiu

pouco tempo despois de estrear a sinfonía³⁶. Volvendo ao filme, Victor (Romain Paul), o rapaz do noso relato, carga co peso de dous duros golpes do destino personificados en cada un dos seus pais. Quédalle tan só por afrontar o terceiro e derradeiro golpe do seu destino que é o futuro. O sorriso do rapaz no plano final, xunto co uso incidental do movemento lento da sinfonía mahleriana como símbolo de felicidade, suxire un horizonte optimista.



Fig. 14: Samuel Rovinski (Grégory Gadebois) nun dos ensaios de *Le dernier coup de marteau* (2014)

Todo o que acabamos de apuntar reflicte ata que punto a música pode enriquecer o alcance dun filme, deixando espazo ao intuitivo. Mais, a cousa expándese un chanzo máis se analizamos as cinco escenas musicais do filme. Ata certo punto, é a consecuencia lóxica dese potencial ilimitado da música de Mahler. Asistimos pois ao ensaio do movemento inicial no primeiro e no terceiro destes momentos musicais. Os fragmentos musicais están perfectamente escollidos: a primeira escena centra a súa atención na marcha inicial da obra, de carácter ameazante, moi en

³⁶ A *Sexta Sinfonía* de Mahler, alcuñada “Tráxica”, foi revisada e estreada en 1906. Un ano máis tarde, o compositor veríase sumido no abatemento a causa de tres feitos fatídicos: primeiro, a morte da súa filla Maria Anna, de só catro anos; segundo, a súa dimisión forzosa da Wiener Staatsoper, institución que el elevara ao máis alto nivel musical; e, por último, o diagnóstico dunha afección cardíaca incurable, motivo principal da súa depresión.

En canto aos golpes de martelo da sinfonía, xorden discrepancias entre os directores de orquestra, xa que algúns insisten en reincorporar o terceiro golpe eliminado. O caso é que, unha vez descartado este golpe final, existen importantes cambios na orquestración, alterando así parte do sentido que se pretendía transmitir no punto concreto do golpe. Por outro lado, tamén existen dúbidas sobre cal sería o seu momento xusto, aínda que todo indica que debería situarse no compás 783. Entre os principais defensores dos “tres golpes”, encóntrase o director Benjamin Zander, tradutor habitual da sinfonía neste sentido —a destacar o rexistro realizado para o selo Telarc (2002), no que o *finale* aparece duplicado con ambas as versións—. En todo caso, a partitura definitiva publicada recolle só dous golpes: o primeiro no compás 336 e o segundo no 479.

consonancia coa entrada de Victor na vida do seu pai; mentres que a terceira escena pon o foco nun punto do movemento máis marcado pola incerteza, mostrando tamén unha afinidade velada no que respecta ao avance da relación entre os dous personaxes. Pola contra, os momentos restantes mergúllanse na calma do terceiro movemento, o *andante*, en clara anticipación ao ton esperanzador presentado no final. Con todo, a segunda e a cuarta escena introducen tensión, xa que a música non termina de funcionar como debería. O lirismo do movemento contrasta coa inestabilidade vital que experimenta o director, o que o leva a solicitar insistentemente a repetición de certas pasaxes. Como detalle, o único aspecto a botar en falta é a ausencia do último movemento da sinfonía e os famosos golpes de martelo. Sen dúbida, estas imaxes de enorme potencial cinematográfico encaixarían á perfección co concerto que nunca chega a mostrarse, algo que por outra parte rompería coa intención emocional buscada para a escena final. Aínda así, o detallismo logrado no tratamento musical contrasta notablemente coa superficialidade amosada na maioría das producións deste tipo.



Fig. 15: O percusionista Benjamin Schäfer a piques de dar un dos golpes de martelo da ‘Sexta’ de Mahler (Orchestre Philharmonique du Luxembourg, 27/10/2022)

En canto a Grégory Gadebois, que dicir da súa interpretación como o mestre Samuel Rovinski? Existen varias razóns para que falemos dun traballo convincente. Para comezar, móstrase cómodo asumindo o prototipo de mestre da vella escola, perfectamente recoñecible polo carácter distante que establece cos seus achegados, ben coa orquestra, ben co seu fillo. Todo indica que se move por unha ética na que só ten cabida a música, mostrando un gran nivel de deshumanización no plano emocional. No que respecta ao seu desempeño coa batuta, móstrase claro e comedido na súa xestualidade, algo que resulta apropiado ao tratarse de ensaios —faltaría

por ver a súa capacitación nunha situación de concerto—. Hai pulso e independencia das mans, o que indica que houbo un labor de asesoramento serio. Neste caso, o logro débese a Vsevolod Polonsky, músico ruso afincado en París que exerceu de asistente durante a rodaxe. Ademais, os ensaios achegan unha maior credibilidade na metodoloxía de traballo, xa que o actor menciona constantemente as marcas de ensaio imprescindibles para retomar a música despois de cada parada, todas elas coincidentes coa partitura. Claramente, son pequenos detalles técnicos que enriquecen notablemente o nivel de precisión desexado.

Como punto negativo, a música non se gravou en directo durante a rodaxe no Corum de Montpellier, unha das salas de concertos máis impresionantes en Francia, á parte das parisienses. Unha vez máis, volveuse á comodidade da sincronización en *playback*, neste caso apoiado nas pistas de son pregravadas expresamente para o filme pola Lviv Philharmonic Orchestra. Tamén se nota a presenza dalgún actor entre os músicos reais que acompañan a función, quedando bastante difuso cal é a orquestra que vemos en pantalla nos planos máis xerais. En calquera caso, encontramos moitos aspectos destacables que redundan nun resultado final notable.

Considerando o alcance de *Le dernier coup de marteau*, resulta complicado avaliar a maioría das propostas sobre directores de orquestra que chegaron *a posteriori*. Existen novos exemplos, mais case sempre menores, cando menos no achegamento á práctica directora, reducindo así o seu encaixe para os nosos propósitos. A modo de repaso rápido, un deses títulos corresponde á xaponesa *Maesutoro! (Maestro!;* Shôtârô Kobayashi, 2015), o típico filme asiático no que a combinación entre o drama e o caricaturesco provoca demasiado desconcerto, especialmente para o público occidental. Máis ambiciosa é a produción brasileira *João, o Maestro* (Mauro Lima, 2017), un *biopic* sobre a vida do músico João Carlos Martins. En realidade, o groso do filme xira arredor da súa faceta como pianista, abordando a dirección orquestral só no tramo final da fita, cando Martins perde a mobilidade das súas mans³⁷. O actor Alexandre Nero desempeña un papel aceptable como director; con todo, recorre á comodidade do *playback*, utilizando as gravacións orixinais de Martins. Outro título que ben podería ter cabida na nosa análise é a xermana *Crescendo* (Dror Zahavi, 2019). Aquí, o ficticio director de orquestra Eduard Sporck asume a encarga de formar unha orquestra xuvenil israelí-palestina. Hai bastante música, pero o avance da historia céntrase máis no debate político entre estes dous pobos enfrontados. Resultado: a

³⁷ Afondando un pouco no estilo de Martins, este músico brasileiro iniciou o seu contacto coa dirección orquestral en 2003, logo de perder totalmente a mobilidade das súas mans tras dous accidentes. Precisamente, esta limitación no uso das mans fai que dirixa sempre sen batuta ao non poder sostela correctamente. Isto mesmo tamén condiciona o uso de partituras no estrado, incapaz de pasar as páxinas, polo que a súa dirección é sempre de memoria. Á marxe do *biopic* comentado, a súa vida foi obxecto de atención no documental *Die Martins-Passion* (Irene Langemann, 2004), no cal se pon de manifesto a importancia do músico como insigne tradutor da música de Bach.

dirección de orquestra no seu sentido máis concreto queda tan limitada que nada hai que comentar sobre o traballo presentado no filme.



Fig. 16: Alexandre Nero como João Carlos Martins en *João, o Maestro* (2017)

Chegamos deste xeito á presente década para culminar o noso estudo coas producións máis actuais. A primeira delas leva por título *Maestro(s)* (Bruno Chiche, 2022), nova proposta francesa incapaz de mostrarse á altura do contexto no que se inscribe, xa que os detalles musicais apenas funcionan como un disfrace con pouca cohesión. Claro está, existen múltiples referencias á música clásica, como os premios ‘Les Victoires de la musique classique’, o paso pola sala de concertos parisiense Seine Musicale ou a mención a directores históricos como Vasily Safonov ou Seiji Ozawa. Mesmo se xera parte do conflito da trama arredor do cobizado posto de mestre do Teatro alla Scala de Milán. Pero, todos estes referentes non son suficientes para lograr a consistencia acadada en moitas das propostas xa vistas, entre elas *Tár*, estreada ese mesmo ano.

Entrando en detalles, o filme trata sobre a rivalidade profesional entre un pai e un fillo, ambos os dous directores de orquestra. Este argumento non podía ser máis prometedor na súa base, se ben esa competencia insá entre eles é a que marca todo o pulo da historia. A música clásica serve só como un contexto oportunista; nese sentido, poderíamos cambiar o marco orquestral polo mundo dos cirurxiáns ou o dos corredores de bolsa sen que a esencia da trama se alterase. De feito, a

película inspírase na multipremiada *Footnote* (Joseph Cedar, 2011), produción israelí que tiraba moito mellor partido á estrañeza profesional do seus rivais: dous intelectuais obsesionados co estudo do Talmud. O que alí era unha confrontación dialéctica sólida entre dúas escolas de pensamento contrapostas, en *Maestro(s)* convértese nunha visión maniquea dos directores de orquestra da vella e da nova usanza. Neste caso, os perfís de carácter son totalmente indiferentes. Só se moven polos celos.



Fig. 17: Os Dumar, pai e fillo, dirixindo a dúas batutas na ridícula escena do Teatro alla Scala de Milán en *Maestro(s)* (2022)

No tocante á música en si, pouco se pode engadir que salve todo o anterior. Nin tan sequera existe unha boa elección do repertorio, máis acorde cos gustos daqueles que se inician na clásica. Á parte da música incidental, só escoitamos a Beethoven e a Mozart nas tres escenas principais con orquestra. A primeira cede o protagonismo ao pai, François Dumar (Pierre Arditti), quen se comporta de forma déspota cos seus músicos durante un ensaio da *Novena Sinfonía* de Beethoven. A entrada musical é boa pola súa firmeza e incluso lle dá unha indicación ao timbaleiro, pero todo o positivo queda aí debido á falta de naturalidade do actor marcando o pulso. A segunda escena preséntase como a quenda do fillo, Denis Dumar (Yvan Attal), quen ensaia cun talante máis próximo o *Laudate Dominum* de Mozart. Aínda que resulta algo máis interesante que o pai, acaba por volverse monótono, case sen saber que novo xesto empregar. Finalmente, o clímax do filme lévanos ao concerto que se celebra en La Scala, onde os dous actores dirixen a orquestra simultaneamente, resultando un dos momentos máis absurdos do cinema sobre esta temática. A obra escollida é a abertura da ópera *Le nozze di Figaro* de Mozart. Inicialmente, os actores alternan o seu protagonismo á fronte da orquestra, quedando clara a mellor disposición xestual de Attal sobre Arditti. Logo, prodúcese o despropósito cando os dous

actúan en paralelo, poñendo de manifesto indicacións nada coincidentes que demostran o pouco atinado deste recurso apoiado no efectismo barato. E iso que falamos dunha das producións con máis asesores musicais acreditados, xa sexa Dominique Trittoin na parte de dirección, ben Anne Gravoin e Nicolas Guiraud nas consultas instrumentais. É evidente que nada se podía facer para arranxar tal desastre, deixando como resultado outra fita desatinada na nosa progresión.

E de *Maestro(s)*, en plural, pasamos a *Maestro* (Bradley Cooper, 2023), agora si, en singular, estreada ao ano seguinte. Este título traía consigo maiores expectativas. Non era para menos, xa que se trataba do primeiro *biopic* dedicado á figura de Leonard Bernstein, un dos directores de orquestra máis queridos e respectados da historia. Ademais, Cooper xa lograra un importante recoñecemento con *A Star is Born* (2018), a súa exitosa ópera prima como cineasta, na que abrazaba o drama musical xunto a Lady Gaga. *Maestro* achegaba un novo éxito á carreira do actor, que se confirmaba así como autor. De igual xeito, supuxo a resposta masculina á relevancia de *Tár* no sucinto panorama fílmico da dirección orquestral, polo que cómpre analizar detalladamente todos os aspectos musicais desta produción.

Como punto de partida, debemos definir que tipo de película é *Maestro*. Ao primeiro, podemos afirmar que non se trata dun filme centrado nos triunfos artísticos de Bernstein; aqueles que esperen iso levaranse un gran chasco. Como igual de decepcionados acabarán os que desexen ver o carismático e encantador Lenny, ben coñecido por todos grazas ás súas intervencións en televisión. Ese tampouco é o Bernstein encarnado por Bradley Cooper. En realidade, *Maestro* non é un filme sobre Leonard Bernstein en sentido rigoroso, senón sobre a persoa que viviu á súa sombra durante toda a súa vida, é dicir, sobre a súa muller Felicia Montealegre (Carey Mulligan). Ela é realmente a auténtica protagonista deste espectáculo, a persoa que sacrificou a súa felicidade para acompañar a un home atrapado nas súas propias contradicións (artísticas, sociais, sexuais...). Por tanto, cando dixemos *biopic*, simplemente estabamos pensando na persoa equivocada.

En que medida afecta esta preferencia argumental pola relación entre Montealegre e Bernstein ao musical? Pois moito, xa que isto fai que a música fiquese algo invisibilizada por momentos. Obviamente, as referencias á vida musical de Bernstein son constantes, mais nunca logran acadar todo o protagonismo que merecen. Un bo exemplo disto é o tratamento case anecdótico do seu debut coa New York Philharmonic, o histórico concerto ocorrido no Carnegie Hall en 1943 —imperdoable aquí a entrada de Bernstein/Cooper ao escenario sen saudar o concertino da orquestra—. Na pantalla, só vemos o rostro de Cooper durante os dous primeiros compases da peza inicial, a *Abertura Manfred* de Schumann, o que supón pouco máis de dez segundos para unha actuación tan relevante na carreira do músico. Incluso se relegaron ao esquecemento os

acontecementos sucedidos aquel día, dende a milagrosa chamada ata o concerto, todos eles ben documentados³⁸. Casos coma este sucédense ao longo de toda a película, de maneira que o musical queda subordinado ao cinematográfico no seu plano máis formal.



Fig. 18: Primeira aparición pública de Leonard Bernstein (Bradley Cooper) dirixindo a New York Philharmonic en *Maestro* (2023)

Profundando na temporalidade do filme, este toca dúas grandes épocas na vida da parella, dando como resultado unha interesante estrutura en díptico para todo o conxunto. Ata certo punto, cada unha destas partes funciona como unha película diferente, tanto polo tratamento narrativo da historia como polo seu enfoque estético distintivo. Así pois, a primeira parte sitúase entre 1943 e 1958, rodada cunha cuidada fotografía en branco e negro que recorda ao Hollywood clásico.

³⁸ O 14 de novembro de 1943 estaba anunciado un concerto da New York Philharmonic baixo a dirección de Bruno Walter. Por avatares do destino, Walter caeu enfermo, aparecendo como único posible substituto o director novel asistente Leonard Bernstein, de só vintecinco anos. Malia non poder ensaiar coa orquestra, tivo a oportunidade de reunirse con Walter no seu hotel, quen o recibiu envolto en mantas pola gripe. Ambos os dous repasaron os aspectos importantes do concerto, sobre todo os momentos máis complicados do poema sinfónico *Don Quixote* de Richard Strauss. Nada disto se menciona en *Maestro*, xunto con outras anécdotas sucedidas antes do concerto, entre elas a do farmacéutico do Carnegie Hall que lle ofreceu unhas pastillas ao velo tan branco. Todos os datos sobre este momento histórico poden consultarse na seguinte ligazón da web dedicada ao director: <https://leonardbernstein.com/about/conductor/historic-concerts/the-debut-concert-1943>.

Son os anos do ascenso creativo e do éxito de Bernstein, un contexto que acompaña o florecemento do vínculo sentimental entre os protagonistas. Pola súa banda, a segunda parte transcorre nos anos setenta, entre 1971 e 1978, dando paso á característica fotografía en cor dos autores do Novo Hollywood. É o momento das dúbidas no artístico e no persoal, así como da crise na parella provocada polas continuas aventuras amorosas de Bernstein con outros homes. A medida que avanza a historia, a cámara vaise afastando gradualmente dos personaxes —maxistral a escena da discusión no apartamento de Manhattan durante o Día de Acción de Grazas, mostrando os dous actores nun plano fixo a distancia que representa o seu ocaso sentimental—. A intimidade dos primeiros anos recondúcese cara ao emocional neste segundo tramo, un proceso no que a música adquire un papel cada vez máis relevante. Para pechar o círculo, o filme presenta un prólogo e un epílogo, ambos situados en 1989. Estes momentos son filmados cun novo acabado visual consistente en modificar a relación de aspecto, pasando do formato clásico asumido en todo o filme (4:3) ao formato panorámico. Constitúe a visión final dun Bernstein martirizado polo recordo idealizado da súa defunta esposa, poñendo en claro que esa dependencia emocional era análoga á presión dos seus instintos.

Todo isto explica o reducido espazo concedido ás escenas musicais, bastante por debaixo do esperado nun título destas características. Apenas atopamos dous momentos musicais cunha extensión considerable, ambos perfectamente integrados na trama grazas ao seu sentido dramático. O primeiro deles nin sequera alude ao mundo orquestral, xa que se trata do imaxinativo número teatral de algo máis de tres minutos presente na primeira parte do filme. Na escena conxúganse fragmentos do ballet *Fancy Free* e do musical *On the Town*, dúas páxinas escritas por Bernstein que preparan o espectador para a consumación do amor entre o compositor e Montealegre, tal é a furia romántica que desprenden estas pezas. A outra escena ten lugar na segunda parte, recreando unha das actuacións máis memorables de Bernstein na súa faceta de director. Neste caso, soa o final da *Sinfonía n.º 2 "Resurrección"* de Gustav Mahler, que encaixa á perfección co argumento ao simbolizar o regreso da parella tras pasar un tempo separados. A idoneidade da música de Mahler mesmo xustifica as licenzas cronolóxicas tomadas para que o concerto teña aí a súa presenza no filme; das escenas previas ambientadas en 1976 —a separación do matrimonio— e en 1977 —gravación televisiva de *Façade* de William Walton para a CBS, con Montealegre no papel de recitadora— pásase a este concerto celebrado en setembro de 1973 na Catedral de Ely (Cambridgeshire). Ousadías como esta poden resultar molestas para os puristas, mais sexan sempre benvidas cando a súa intención dramática compensa con creces, como neste caso, a realidade máis estrita.

En realidade, a “escena de Ely” non é a única en representar a dirección orquestral na película, aínda que si é certo que goza de tal relevancia, tanto dramática como técnica, que converte as restantes en aproximacións menores. De feito, existen razóns para considerala como a escena con orquestra máis ambiciosa xamais filmada. En primeiro lugar, o filme contou co apoio musical dunha das orquestras máis recoñecidas do planeta, a London Symphony Orchestra, sendo ademais o mesmo conxunto co que tocou Bernstein naquel ano 1973 —no plano comparativo, a Dresdner Philharmonie participante en *Tár* estaría un chanzo por debaixo en termos de relevancia—. En segundo lugar, a toma de son realizouse en directo durante a filmación, todo o cal complica a situación ao tratarse dunha situación de concerto, de aí que se empregaran un total de sesenta e un micrófonos só para capturar a parte orquestral —repíte a mesma práctica do son directo visto en *Tár*, mais alí sempre se limitaba aos ensaios—. En terceiro lugar, presenta unha duración sen precedentes de algo máis de seis minutos, centrada en todo momento na experiencia musical, evitando así todo tipo de interrupcións visuais á marxe do concerto³⁹ —en *Tár*, a escena máis prolongada de todo o filme apenas chegaba aos tres minutos e medio—. E, finalmente, está a actuación de Bradley Cooper na súa imitación de Leonard Bernstein, un papel que lle supuxo seis anos de preparación en prol de lograr a suficiente credibilidade.

Para comprender mellor os resultados acadados por Cooper, non nos podemos esquecer do papel de Yannick Nézet-Séguin, o célebre director que xa colaborara no asesoramento de *Les Jours heureux*. Ambos os dous coñecéronse en 2018, durante o inicio da investigación de Cooper para o filme. Foi tan só cuestión de tempo que as súas personalidades conectasen, xa que o máis primordial para os dous era dotar de autenticidade eses momentos da vida de Bernstein. A gravación en vídeo do concerto orixinal na Catedral de Ely resultou ser un recurso fundamental para o seu traballo, xa que lle permitía a Cooper imitar os xestos característicos de Bernstein, algo crucial para a súa actuación. Do mesmo xeito, a rodaxe da escena tamén contou coas súas dificultades particulares, de aí que foran necesarios tres días para acometela correctamente. Durante ese tempo, Nézet-Séguin asumiu unha dobre función: por unha banda, ensaiou durante horas coa orquestra e co coro para que a parte musical se aproximase ao resultado final que se captaría ante a cámara; e, por outro lado, orientou a Cooper en todo o necesario nunha serie de probas no podio, nas que os dous traballaban en solitario sen a presenza dos músicos. O emprego

³⁹ O tema da duración pode xerar controversia, dado que existiren outras escenas maiores en extensión. Mesmo así, debemos subliñar que o tempo e a cohesión musical lograda en *Maestro* confiren á obra un carácter único. Como exemplo, *Prova d'orchestra* (1979) de Fellini estende un dos caóticos ensaios do filme durante máis de dez minutos (0:24:54 - 0:35:22), caracterizado por numerosas interrupcións e abundante diálogo; ou tamén *Le Concert* (2009) de Mihaileanu, que presenta unha actuación de aproximadamente doce minutos (1:39:02 - 1:51:01), onde a continuidade musical entrelaza os momentos do escenario con longos *flashbacks* afastados da música que se está a producir en directo. Poderíamos citar outros casos semellantes, se ben en todos eles falta o rigor de querer retratar a música de principio a fin.

dun auricular era o recurso final indispensable para que Cooper coñecese o instante concreto no que se topaba a obra, permitindo así que se concentrase plenamente na súa actuación. Así foi como se xestou a filmación desta imponente escena, realizada nunha única toma de grúa sobrevoando aos músicos da orquestra ata chegar ao primeiro plano do director.



Fig. 19: Bradley Cooper perfila os detalles da súa actuación como director xunto a Yannick Nézet-Séguin para o filme *Maestro* (2023)

Sen dúbida, a escena é maxistral, tanto a nivel emocional como técnico. Pero, en que punto se sitúa a actuación de Cooper? Aquí sempre xorden as dúbidas sobre a capacidade do actor para encarar unha situación tan atípica para o común dos mortais. Como dixemos, a preparación foi minuciosa, ao tempo que a música de Mahler conta coa suficiente grandilocuencia para validar por si mesma unha boa escena cinematográfica. O primeiro que podemos afirmar sen medo a equivocarnos é que Cooper dirixe realmente a London Symphony; iso si, preparada por Nézet-Séguin. Como xa comentamos anteriormente, o resultado final dun concerto fórxase nos ensaios, neste caso co hándicap engadido de que debía soar ao “estilo Bernstein”. No entanto, Cooper é quen dá a cara, podendo dicir que sae vitorioso na súa fazaña.

Agora ben, hai fisuras que debemos comentar indo máis ao detalle, así que toca poñerse un pouco técnicos. A escena do filme arranca xusto cando o coro fai unha invocación á vida (*Hör' auf zu leben!* / *Bereite dich zu leben!* —*Non tremas máis!* / *Prepárate a vivir!*—). É un momento

bastante complicado debido ao seu tempo lento. Aínda así, Cooper/Bernstein demostra que sabe marcar o pulso correctamente. Non sucede o mesmo cos caldeiróns presentes nesta pasaxe, empregados para suspender o tempo en certos puntos concretos da música. Así pois, tras un primeiro compás perfecto en catro por catro, atopamos a primeira torpeza no segundo compás, notándose que non sabe cara á onde levar as mans no momento do caldeirón. Estes mesmos titubeos repítense nos outros dous caldeiróns que aparecen nos compases seguintes. Como detalle, xusto despois do terceiro caldeirón, prodúcese o primeiro contraplano da escena, centrado principalmente no coro. Desta forma, a montaxe deste primeiro fragmento funciona á inversa da utilizada no concerto orixinal, intercambiando as aparicións do director que nunca coinciden. Só na parte final do fragmento podemos comezar a comparar os xestos do actor cos do Bernstein auténtico, durante o pequeno solo de contralto. Sendo honestos, aquí Cooper/Bernstein incluso anticipa mellor a entrada da contralto que o propio Bernstein, moito máis atrasado na súa indicación.

De aquí pasamos a unha nova sección rápida en compás binario, introducida polo curioso saltiño co que nos obsequiaba o Bernstein real hai cincuenta anos. Vemos como Cooper/Bernstein imita o espavento, pero tamén se perciben as súas dúbidas ante esta entrada complicada; ningún mellor para salvar os mobles que o concertino da orquestra cun amplo movemento de arco, auténtico condutor da orquestra neste punto crítico. Entramos así neste momento máis animado no que Cooper/Bernstein vai xerando cada vez máis tensión. Faino con bastante tino ata o final desta sección, pechada cun novo contraplano que realiza unha panorámica sobre a soprano e a contralto. En canto regresa o plano ao actor, pasamos á seguinte sección e, con ela, comezan a aflorar moitos problemas. Vólvese ao pulso cuaternario, pero este non acaba de quedar claro durante un bo bocado, resolvéndose unicamente segundo se vai achegando o clímax. Ao longo deste lapso, o encadre pasa do plano xeral ao plano medio curto do actor, un movemento de cámara que tamén axuda a conducir a tensión cara ao momento álxido. Unha vez máis, a entrada neste punto culminante é proporcionada polo concertino, algo que se aprecia fugazmente ao desaparecer do plano xusto neste intre. Estamos no *Più mosso* (*Sterben werd' ich, mmm zu leben! —Morrerei para vivir!—*) e a cámara céntrase exclusivamente no actor. As indicacións parecen adecuadas, cando menos no braceo, pero aquí debemos dicir que todo o que fai coas mans, estrágo coa cara. Está demasiado esaxerado en cada xesto facial, levando a actuación ata o histriónico. Igualmente, este momento revela que non existe un intento de copiar todos os xestos do Bernstein lexítimo, só os máis representativos para aqueles puntos clave.

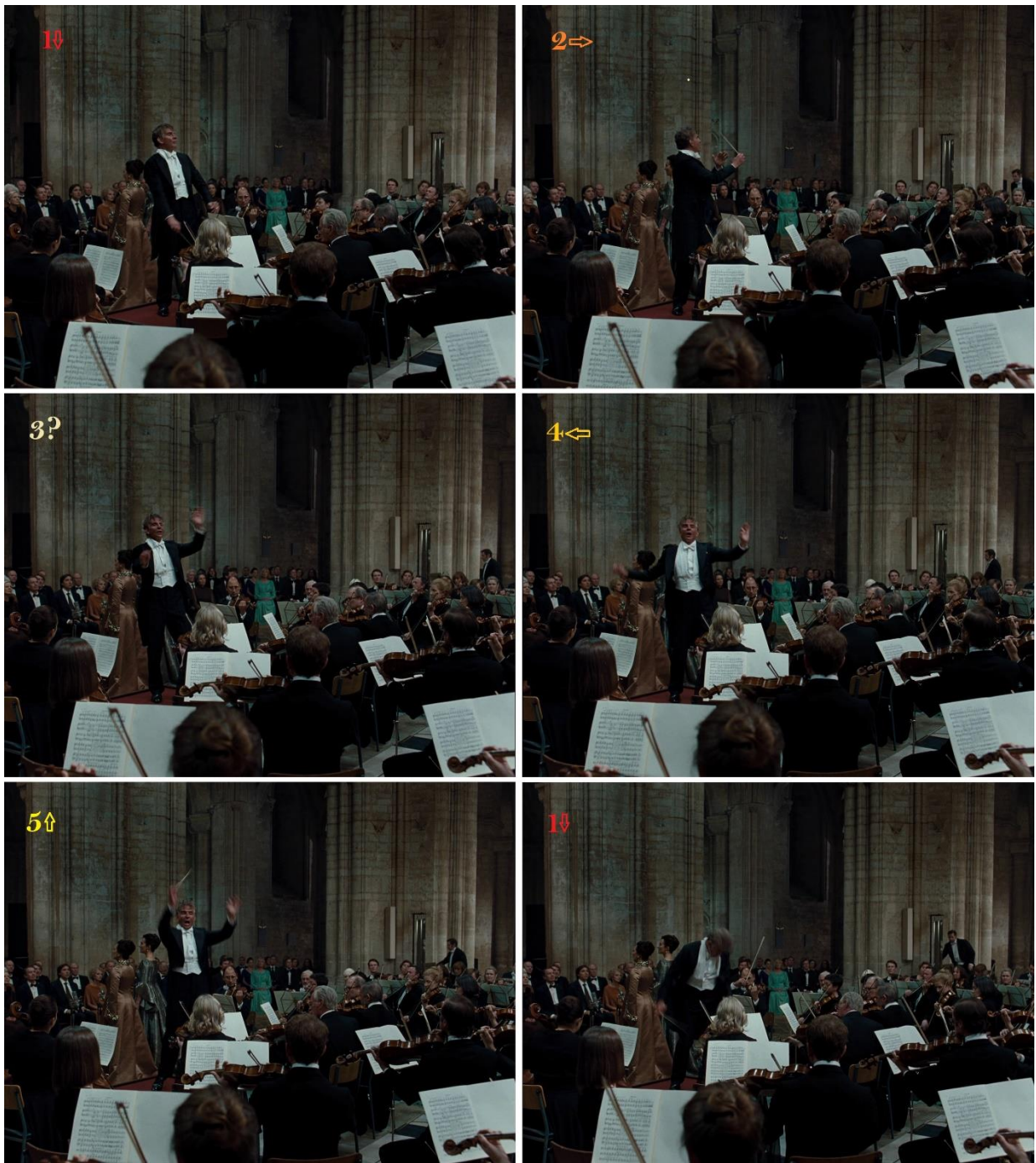


Fig. 20: Momento no que Bradley Cooper marca cinco pulsos nun compás cuaternario, notándose a imprecisión entre o terceiro e o cuarto pulso

A próxima parada é o *Pesante* (*Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du, / Mein Herz, in einem Nu!* —*Levántate, si, levantaraste de entre os mortos, / corazón meu, nun instante!*—), un fragmento que expande a mesma grandilocuencia anterior, pero agora en tempo lento. Coincide co momento no que Cooper/Bernstein está perfectamente aliñado coa nave da igrexa e a cámara empeza pouco a pouco a afastarse pola esquerda do plano. Seguimos en pulso cuaternario, pero a lentitude provoca que algúns dos pulsos marcados polo actor estean nun punto incorrecto. Incluso se poden

contar até cinco pulsos nalgún compás; noutros casos, a indicación chega con posterioridade respecto á execución da orquestra, como se fose a remolque. Dado que a cousa se pon fea, o concertino volve tomar as rendas da situación, sendo agasallado co seu propio contraplano no que se reafirma o seu protagonismo. Cando Cooper/Bernstein recupera a súa presenza no plano, presenciamos o momento máis excesivo do actor, que se pasa totalmente de revolucións na imitación de Bernstein cos brazos en alto.

A partir de aquí, encárase o final definitivo deste último movemento da Segunda de Mahler, caracterizado por un ton case místico. En canto a Cooper/Bernstein, móstrase bastante correcto en todo este tramo que queda, logo da éxtase sufrida. Ata vemos como busca activamente os músicos na preparación das súas respectivas entradas. A modo de obxección, prepara moi ben a mirada para o solo de timbais, mais o xesto chega con delonga. A pesar diso, a calma transcorre de maneira fluída ata alcanzar o longo pedal de tónica, representado por un interminable trémolo. Este será o último punto crítico, de aí que vexamos ao concertino asumindo o control cunha nova entrada para ese derradeiro acorde de máis de catro compases, unha indicación pensada máis ben para o actor, non tanto para os músicos. Así pois, quedaría tan só cortar a orquestra, unha responsabilidade que Cooper/Bernstein asume con pleno dereito, tal é o xesto definitivo que se aprecia na pantalla.

Como conclusión á escena, queda claro que Bradley Cooper comete erros, algo totalmente comprensible dada a dificultade do reto. Non obstante, é innegable que logra capturar a esencia en moitos sentidos. Hai elementos técnicos de dirección que están ben resoltos; intenta parecerse a Bernstein sen buscar unha copia exacta; e, por suposto, a partitura de Mahler non é para nada un paseo, chea de cambios e anotacións que fan tolear ao mellor dos directores. Neste sentido, Cooper sobrevive ao temporal, á parte de deberlle máis dunha copa a toda a orquestra, en especial ao concertino. Aínda así, postos a recalcar algún aspecto negativo, resulta difícil desculpar aqueles momentos nos que roza a caricatura. A súa actuación queda excesivamente sobreactuada, mesmo tendo en conta que o auténtico Bernstein era altamente emocional e extravagante no podio. En resumo, a expresividade técnica de Bernstein convértese en parodia no rostro de Cooper, de aí que sexa un dos aspectos máis rexeitados polos críticos musicais⁴⁰ —aínda que

⁴⁰ Tanto ten o idioma no que fagamos as nosas indagacións. Case todos os críticos de música coinciden en sinalar o enfoque caricaturesco resultante nalgúns momentos, sen esquecer a aparatosidade da probóscide baixo a que se agocha o actor, para algúns tamén inapropiada. Un dos comentarios máis temperáns a comentar débese a Norman Lebrecht —“Maestro’, el biopic de Bernstein de Bradley Cooper: una decepción”, en *Scherzo*, 14/12/2023—, quen dicía o seguinte sobre Cooper: “a súa imitación da linguaxe xestual de Bernstein como director de orquestra carece de veracidade, incluso de tensión”. Poucos días despois, Alex Ross, o célebre redactor do *The New Yorker*, eloxiaba o filme nun novo artigo —“Maestro’ Honors the Chaotic Charisma of Leonard Bernstein”, en *The New Yorker*, 17/12/2023—, mais con algún reparo para a actuación de Cooper: “A imitación de Cooper non chega a ser real, como debe ser; os seus xestos son máis angulosos e espasmódicos ca os de Bernstein, menos

existen algunhas voces expertas que defenden o actor⁴¹—, en contraposición coa maioría dos críticos de cinema.

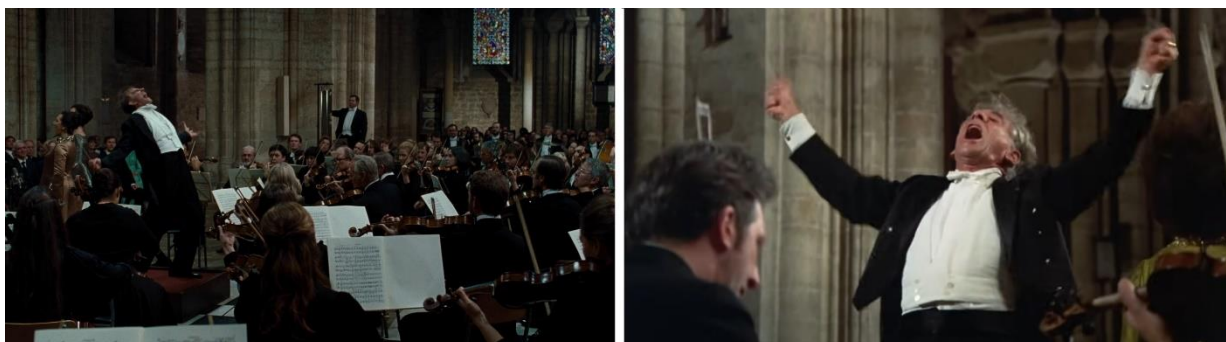


Fig. 21: Bradley Cooper (esquerda) e Leonard Bernstein (dereita) representando cos seus xestos o punto culminante da *Segunda Sinfonía* de Mahler

Anteriormente, mencionamos a existencia doutros momentos máis exiguos, sempre en comparación coa “escena de Ely”, aos que agora nos achegaremos brevemente. Un deles é o histórico debut de Bernstein, que xa revisamos máis arriba. Logo está a escena coa que se pecha a primeira parte en branco e negro, na que escoitamos o tan recorrente ‘adagietto’ da Quinta de Mahler, sinónimo do amor incondicional que aínda resoa nesta parte da película. O uso é máis ben incidental, xa que os catro segundos nos que se ve a Cooper dirixir, máis ben en solitario ao non ter visión da orquestra, son insuficientes para considerala realmente como unha escena musical completa.

Algo máis elaborados son os outros dous momentos, presentes na segunda parte e no epílogo respectivamente. O primeiro antecede á “escena de Ely”, no que vemos a Cooper/Bernstein dirixindo por primeira vez durante un espazo de tempo prolongado. O caso é que non dirixe unha orquestra, senón un coro, tal é a necesidade desta situación de ensaio para contextualizar o *revival* de 1973 da opereta *Candide*. Concretamente, o coro prepara o número final *Make Our Garden Grow*, introducindo así o estilo característico de Bernstein na dirección. É salientable como

fluídos”. Máis contundentes foron as palabras de Pablo L. Rodríguez —“Un año con muchos directores de orquesta en la gran pantalla: de la fascinación a la caricatura”, en *El País*, 27/12/2023—, expresándose nos seguintes termos: “O actor norteamericano compón unha pobre caricatura da dirección de Bernstein con xestos e movementos máis propios dun *sketch* humorístico de José Mota”. Claramente, todos estes comentarios parten dunha óptica musical, o que explica a maior dureza nas súas valoracións en comparación cos críticos de cinema.

⁴¹ Entre aqueles que deron a nota discordante, estaría o xa citado Leonard Slatkin. Neste caso, o director de orquestra móstrase moito máis indulxente coa actuación de Cooper en comparación coa de Blanchett no seu novo artigo “*Maestro: Bernstein Comes to the Big Screen*” (21 de decembro de 2023). Segundo as súas palabras, o actor logra un traballo extraordinario, chegando a afirmar que “a súa expresión facial e os seus xestos son moi semellantes aos de Bernstein”. É evidente que se sentiu seducido polo filme en todos os seus aspectos, como se pode apreciar nunha lectura completa do escrito: <https://www.leonardslatkin.com/maestro-bernstein-comes-to-the-big-screen/>.

Cooper absorbe a atención da cámara en canto pode, coméndose o plano durante un bo anaco coa mesma desproporción que xa vimos en *Mahler*. Ao avanzar ata o epílogo do filme, a última escena musical ambiéntase no verán de 1989, en Tanglewood. Neste caso, asistimos a unha clase de dirección na que se traballa o primeiro movemento da *Oitava Sinfonía* de Beethoven. En realidade, o protagonista da escena é un dos alumnos asistentes, quen curiosamente ten un problema co caldeirón do compás 333, incapaz de ser claro no reinicio do tempo. A pasaxe repítese varias veces, ata que Cooper/Bernstein toma a batuta para ofrecer a súa propia solución. Este é o único momento no que a música queda en segundo plano en canto ás súas implicacións dramáticas, non así o talento comunicativo de Bernstein, un aspecto moi pouco explotado ao longo do filme.

Debido á naturalidade que emana de todas estas escenas, xunto a uns resultados musicais excelentes, non resulta sorprendente que Deutsche Grammophon decidise replicar o mesmo enfoque conceptual de *Tár* para o disco coa música de *Maestro*. Deste xeito, Bradley Cooper converteuse nun dos artistas acreditados por esta prestixiosa publicación discográfica, cun total de tres cortes: o ensaio coral de *Candide*, a clase de dirección con Beethoven e, xaora, o final da Segunda de Mahler. Así, Cooper lograba tamén a validación extracinematográfica do seu traballo ante a orquestra, ao igual que Blanchett, reafirmando o nunca visto neste particular cruce entre o cinema e a música.



Fig. 22: Álbum coa música do filme *Maestro* (2023)

Pouco queda por engadir sobre a relevancia de *Maestro*. Aí están os seus logros incontestables, como a complicitade interpretativa compartida entre Mulligan e Cooper, así como a espectacular recreación da Segunda de Mahler nesa increíble secuencia orquestral. Todo funciona con gran precisión neste atípico *biopic*. Pero, que posición ocupa Leonard Bernstein ao final de todo isto? Pois non moi boa. Aqueles que descoñezan os éxitos do músico, probablemente quedarán igual que estaban, salvo por dúas lecturas rápidas de currículo ben xustificadas, á par que insuficientes —a da primeira parte para o programa televisivo *Person to Person* conducido por Edward R. Murrow, na que o matrimonio Bernstein é entrevistado na súa casa de Nova York (1955); e a outra ao pouco de saltar á segunda parte, agora nun encontro de Bernstein co xornalista John Gruen no xardín da súa casa de Connecticut (ca. 1971-72)—. Nada se nos revela sobre a relación de Bernstein coas orquestras polas que pasou ao longo da súa carreira, especialmente a titularidade á fronte da New York Philharmonic (1958-69); tampouco contamos con moitos datos sobre as súas composicións, agás os musicais e un breve momento no que se mostra a creación da súa ecléctica misa, a *Mass* (1971), seguido da súa estrea; menos aínda se nos informa sobre o seu papel como divulgador en televisión, a pesar da importancia do seu traballo na serie cultural *Omnibus* (1954-61) e nos *Young People's Concerts* (1958-72), que achegaban a música aos máis pequenos; por non falar da falta de atención ao activismo político que compartía coa súa parella, tal como demostran feitos como a festa organizada por Montealegre en xaneiro de 1970 para recadar fondos en apoio aos Panteras Negras. Claramente, a ausencia dos anos sesenta no filme contribúe a estas carencias, sen ser esta a causa principal. Como vimos, as necesidades narrativas do filme discorrían por outra liña.

Así pois, o filme triunfa ao ofrecernos un magnífico momento musical, pero falla na súa intención de presentarnos un retrato profundo de Leonard Bernstein como músico. Esta é unha débeda significativa que queda por saldar. Aínda así, o enfoque da película non deixa de ser lexítimo por si mesmo, polo que merece a nosa consideración, a pesar das carencias, de título esencial no sempre complexo ámbito do cinema relacionado coa música.

Nun intento de avanzar cronoloxicamente, *Maestro* segue sendo, polo momento, a última incursión dispoñible sobre un director de orquestra. Estamos á espera da estrea do filme *The Yellow Tie*, prevista inicialmente para este 2024. O interese é total, dado que se trata dun novo *biopic*, neste caso sobre o director de orquestra Sergiu Celibidache, unha das figuras da dirección orquestral máis fascinantes e controvertidas de toda a historia. Segundo parece, a película abordará dous momentos case extremos da súa vida: a súa carreira máis temperá en torno aos anos da II Guerra Mundial, incluído o seu debut coa Berliner Philharmoniker pouco despois de rematar a guerra; e a súa madurez ao lado da Münchner Philharmoniker, a orquestra que acadou

un dos seus mellores momentos artísticos baixo o maxisterio do director romanés. Pinta ben a recreación dun concerto de 1989 en Philadelphia xunto co conxunto muniqués, levando a batuta nin máis nin menos que John Malkovich como o Celibidache dos últimos anos —Ben Schnetzer encarnará ao director nos seus anos mozos, posiblemente no que serán os momentos máis duros do retrato—. Para esta ocasión, contamos con importantes estándares garantidos que poderían converter a escena nunha experiencia memorable. Entre eles, está certificado a presenza dunha orquestra real, malia que é unha mágoa que non sexa a Münchner Philharmoniker; utilizáronse máis de catro mil extras para ambientar a escena, rodada, iso si, na Sala Palatului de Bucarest; e, sobre todo, teremos un compositor idóneo para unha figura como a de Celibidache: o austríaco Anton Bruckner, un dos autores fundamentais no seu repertorio. Os cimentos son sólidos, ademais de contar como líder do proxecto co propio fillo do músico, o cineasta e guionista Serge Ioan Celebidachi⁴², coñecedor como ninguén da súa traxectoria. Ficaremos atentos ao desempeño de Malkovich no papel, desexosos de que estea á altura das circunstancias.



Fig. 23: John Malkovich como Sergiu Celibidache en *The Yellow Tie* (2024)

⁴² Non é a primeira vez que Serge Ioan Celebidachi toma a figura de seu pai como centro de atención dun dos seus filmes. Ao ano seguinte da morte do músico, este cineasta completou un monumental documental en homenaxe ao seu legado, titulado *Le jardin de Celibidache* (1997), capturando á perfección todo o seu universo dende unha óptica case contemplativa. Entre os numerosos documentais realizados sobre Celibidache, este foi o máis completo e directo na exposición do seu pensamento e do seu traballo, o que nos ofrece moitas garantías para o seu novo achegamento, agora dende a ficción.

Deste xeito, concluímos esta antoloxía de filmes sobre o lado masculino dos directores de orquestra no cinema actual. Vimos unha progresión chea de claros e escuros, pero sempre cunha clara tendencia ascendente. Por iso, non encontramos razóns para que non se sigan prodigando novas propostas fílmicas desta índole. É mais, estamos nese punto no que a onda pode axudar a seguir medrando a grandeza xa alcanzada. Tan só debemos esperar que a creatividade cinematográfica siga aproveitando as múltiples historias agochadas tras a figura dun mestre.

6. Unha ollada cara ao futuro

Mais é estraño que algunha vez a xente se sentira obrigada a substituír ‘mestre’ por ‘mestra’; do mesmo xeito que non lle chamamos aos homes astronautas, ‘astronautos’. [...] Afortunadamente, os tempos cambian. A conversión pauliña, se ben inda non se completou, vai polo bo camiño.

Lydia Tár (Cate Blanchett)⁴³

Cando iniciamos esta aventura, apenas tiñamos claro cales eran as atribucións dun director de orquestra: faranduleiro ou autoridade? Aos poucos, esas dúbidas foron despexándose ata coñecer can imprescindible era a súa presenza. Agora xa sabemos que o director de orquestra é un comunicador cuxos xestos serven para tirar o mellor dos músicos que ten diante súa. Cal é problema, se é que o hai? Toda a liberdade coa que cada director expresa a súa maxia, xa sexa a extravagancia de Bernstein, ben a gracilidade de Celibidache. É precisamente nese libre albedrío da xestualización, alén das catro indicacións básicas existentes, onde xorde toda a fascinación inherente á dirección orquestral.

Ata certo punto, esta heteroxeneidade e indefinición na aplicación do xesto directoral foi a principal causa dos múltiples despropósitos cometidos polos actores do pasado. A día de hoxe, a práctica desenvolvida nos últimos filmes —pensemos principalmente en *Tár* (2022) e *Maestro* (2023)— avanzou o suficiente para que non volva repetirse a falta de interese de antano cara á adquisición de habilidades profesionais como esta. De non ser así, caería no desacerto irremediabilmente, tal foi o caso de *Maestro(s)* (2022). Conste que nas producións baseadas en guións orixinais complícase bastante a cousa, xa que non existe un referente concreto sobre o que fundamentarse. Neste tipo de situacións, é recomendable seleccionar un ou dous directores —non acreditados, preferiblemente— que sirvan de guía na preparación do papel. No caso dos

⁴³ Field, Todd (dir.): *op. cit.*, 0:09:48 - 0:10:00 / 0:10:59 - 0:11:06.

biopics, xa non existen dúbidas sobre o camiño a seguir; dominar a técnica do director en cuestión será o único obxectivo para o/a actor/actriz, tanto se é Leonard Bernstein, como se é Antonia Brico. A nivel actoral, este sería o punto no que se sitúa este avance cara ao futuro.

En canto ás actuacións vistas, as actrices e os actores vindeiros teñen moito traballo andado grazas ao nivel demostrado por Cate Blanchett e por Bradley Cooper nos seus respectivos papeis. Xa non se pode afirmar que encarnar un director de orquestra con corrección sexa algo imposible. Mais existe unha dobre lectura aquí: ambos os traballos pesan como unha lousa para aqueles que veñan a partir de agora, xa que será inevitable establecer comparativas con estes precedentes. No tocante ás súas achegas individuais, é evidente que Blanchett logra unha maior naturalidade na súa acometida, se ben debemos saír igualmente en defensa de Cooper posto que encarou un reto moito maior. Así pois, poderíamos considerar que se establece un empate técnico desde un punto de vista artístico, creando cadanseu modelo exclusivo dependendo de se falamos de actores ou actrices.

Sacada a colación esta distinción xenérica, debemos subliñar tamén a importancia que ten a reivindicación de xénero. Ata certo punto, o cinema parece que o está entendendo mellor, ou polo menos máis rapidamente, que a propia realidade, facendo tanxible a “conversión pauliña” á que se refería Lydia Tár na súa entrevista. Para mostra, un botón: nos últimos seis anos puidemos testemuñar a existencia de máis filmes sobre mulleres directoras, con catro exemplos destacados —*De Dirigent* (2018), *Divertimento* (2022), *Tár* (2022) e *Les Jours heureux* (2023)—, fronte a tres para os homes directores —*Maestro(s)* (2022), *Maestro* (2023) e *The Yellow Tie* (2024)—, ademais dun empate a dous para cada lado no terreo das series. Estamos na dirección correcta, aínda que esta senda non se completará ata que chegue o momento no que a diferenciación entre directores e directoras se volva irrelevante, do mesmo xeito que o é diferenciarmos entre mestres veteranos e novas promesas. Mentres tanto, confiamos que este ritmo cinematográfico continúe, dado o amplo abano de historias que se poden explorar, tanto orixinais como biográficas, sobre a perspectiva feminina da dirección de orquestra.

É probable que moitos se estean preguntando se realmente existe unha fecundidade de historias sobre o mundo da dirección de orquestra que xustifique levalas ao cinema, polo menos en termos xerais; ou se ben, pola contra, xa deu todo o que tiña que ofrecer. Como se adoita dicir, a dúbida ofende, pois o anecdotario sobre directores de orquestra reais sería suficiente para crear unha boa caterva de filmes⁴⁴, sen necesidade de recorrer ao sempre inesgotable material orixinal. Entre as

⁴⁴ Unha das lecturas máis destacadas sobre directores de orquestra corresponde á seguinte publicación: Ortega Basagoiti, R. - Pérez Adrián, E. (2021): *Música, maestro. De Mahler a Dudamel*. Madrid, Fórcola Ediciones. Quizais tería sido interesante comezar por aquí, aínda que nunca é tarde para rectificar. Este ensaio, de recente escritura,

produccións comentadas, xurdiron algúns sucesos verídicos insólitos, entre eles as increíbles estreas de Toscanini (*Il giovane Toscanini*) e Bernstein (*Maestro*), así como o proceso de desnazización de Furtwängler (*Taking Sides*). Con todo, isto apenas serviu para rañar a superficie. Velaí está un dos momentos máis decisivos da vida do Mahler director, cuxo trato coa Wiener Staatsoper deteriorouse en 1907 ata o punto de verse forzado a dimitir por motivos antisemitas, o que o leva ata Nova York e as súas orquestras; hai historia aquí. Tamén sería o caso de Karajan, quen dirixiu en 1939 unha fatídica representación wagneriana en Bayreuth que lle supuxo a súa caída en desgraza ante Hitler; maior potencial, imposible. Non esquezamos tampouco a inesperada elección de Abbado como o substituto de Karajan na Berliner Philharmoniker en 1989, a primeira elección democrática realizada polos músicos da orquestra nun contexto tan significativo como a inminente caída do Muro de Berlín, acontecida xusto un mes despois; sen dúbida, ouro puro. E, por suposto, todo o mundo debería sentirse interesado pola historia de Marin Alsop, quen se converteu en 2005 na primeira muller en asumir a titularidade dunha grande orquestra americana, a Baltimore Symphony Orchestra, inicialmente vetada polo 90% dos músicos nunha carta de protesta, mais finalmente aceptada pola rigorosidade do seu traballo; con certeza, sería unha estupenda historia de superación moi do gusto americano. Ampliar esta listaxe sería redundante, xa que quedou máis que claro ata que punto se poderían crear filmes extraordinarios sobre este tema mirando só ao pasado. Por algo é tan común escoitar que a realidade, ás veces, supera a ficción.

Entón, se hai tanto potencial pendente de aflorar, como é que non teñen xurdido máis creacións deste tipo ata o de agora? Sen dúbida, o público obxectivo representa un factor crucial á hora de abordar unha produción cinematográfica. Aínda así, este argumento sería o de menos se non fose porque facer bos filmes en torno a este campo é unha cuestión de diñeiro. A alta cultura dunha orquestra demanda grandes orzamentos, aspecto que claramente se contrapón aos modelos do consumo de masas. Isto explica que os dous títulos capaces de lograr o máximo nivel foran tamén grandes producións de Hollywood: aí están os vinte e cinco millóns de presuposto de *Tár*, así como a astronómica cantidade de oitenta millóns de dólares estimada para *Maestro* —por regra xeral, o resto de producións oscila entre os catro e os seis millóns de dólares, unha cifra que podemos considerar insuficiente para lograr un gran resultado—. Que se repitan novas producións deste calibre será algo que esperamos con fervor, por moito que a lóxica do mercantilismo o poida contradicir. Non en balde, o actual número de filmes existentes sobre o

recolle incontable información sobre a dirección orquestral, afondando en todos os grandes mestres da historia, dende os pioneiros do século XIX ata os nomes máis recentes do século XXI. Sen dúbida, constitúe unha referencia bibliográfica esencial para coñecer as máis diversas anécdotas destes músicos, polo tanto de obrigada consulta para cineastas e guionistas de todo o mundo.

tema era impensable apenas quince anos atrás, así que non hai razón ningunha para crer que estamos no crepúsculo desta tradición fílmica. Abofé que lle queda aínda moito por ofrecer.

A modo de conclusión, demostramos en que medida *Tár* e *Maestro* son dous casos únicos dentro do noso enfoque de estudo, independentemente doutros criterios que se poidan considerar. Tanto é así que actúan dende xa como modelos indiscutibles do cinema sobre directores de orquestra —na mesma medida que *The Exorcist* o sería para o cinema de posesións, ou *The Dark Knight* para o de superheroes, por citar dous marcos ben distintos do cinema comercial—. Neste caso, son dúas propostas capaces de abrir o mundo sinfónico ao gran público como nunca antes, sen que iso implique sacrificar a imprescindible intelectualidade deste medio. Bach, Chaikovsky, Mahler..., que máis ten. A lista de deidades musicais é ben longa; así que, se o cinema ten a capacidade de atraer novos apaixonados para algún deles, benvida sexa a aposta.

Claro está, o desafío nunca é doado, como argumentamos anteriormente. Tampouco observamos un resultado perfecto en ningún dos dous casos. Mesmo así, a credibilidade que emana delas apercíbese nos máis diversos niveis, especialmente en dúas actuacións memorables. Certamente, virá quen logre superalas, mais iso nunca significará o seu destronamento, dado que o seu lugar na historia está fixado indeleblemente por dereito propio.

Bibliografía

Bailey, Wayne (2009): *Conducting: The Art of Communication*. New York, Oxford University Press.

Chion, Michel (1997): *La música en el cine*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Cooper, Bradley - Singer, Josh (2023): *Maestro* [Script]. Sikelia Productions, Amblin Entertainment, Lea Pictures, Fred Berner Films, Netflix.

Duncan, Dean W. (2003): *Charms that Soothe. Classical Music and the Narrative Film*. New York, Fordham University Press.

Field, Todd (2022): *Tár* [Script]. Standard Film Company, EMJAG.

Lau, Matthew (2019): *Sounds Like Helicopters. Classical Music in Modernist Cinema*. Albany, State University of New York Press.

Meier, Gustav (2009): *The Score, the Orchestra, and the Conductor*. New York, Oxford University Press.

Mueller, John Henry (1951): *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste*. Bloomington, Indiana University Press.

Ortega Basagoiti, Rafael - Pérez Adrián, Enrique (2021): *Música, maestro. De Mahler a Dudamel*. Madrid, Fórcola Ediciones.

Pérez de Arteaga, José Luis (2007): *Mahler*. Madrid, Antonio Machado Libros.

Phillips, Kenneth H. (1997): *Basic Techniques of Conducting*. New York, Oxford University Press.

Tapley, Kristopher (26 de diciembre de 2023): "Orchestrating *Maestro*" en *Netflix Queue*. <https://netflixqueue.com/orchestrating-maestro>.