

A close-up, high-angle portrait of Juan Pablo Izquierdo, an elderly man with white hair and a serious expression. He is wearing a dark suit jacket over a blue shirt. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows.

Juan Pablo Izquierdo, director de orquesta:

**“LOS BOLEROS EXPRESAN LO
MÁS ESENCIAL DEL MUNDO
LATINOAMERICANO”**

PATRIMONIO UC

Es uno de los directores de orquesta más importantes de Latinoamérica, si es que no de todo el orbe. Su nombre figura dentro de los candidatos con más chance para ganar el Premio Nacional de Música, aunque oficialmente no ha sido postulado. Conversamos con Izquierdo del premio y los debates que genera, de la imposibilidad de vivir sin música -“sería como imaginar cuando uno se muera”, dice- y de músicos que admira, como Xenakis, Cage y Arrau. Además, Izquierdo cuenta anécdotas de conciertos donde lo han llenado de pifias.

POR MACARENA GALLO • FOTOS: ALEJANDRO OLIVARES

¿Se imagina la vida sin la música?
 -No. Imposible. Sería algo que ni siquiera puedo imaginar. Siempre he estado relacionado con ella, desde que tengo recuerdos. Al comienzo escuchando, luego aprendiendo instrumentos y después componiendo. Quizás sería como algo muerto, como imaginar cuando uno se muera. La música, la transformación del sonido, son cosas para mí importantísimas. Ha sido mi propio lenguaje, mucho más que el lenguaje hablado. Por eso me es imposible pensar en su no existencia.

¿Cuál fue la primera música que escuchó?

-La clásica. Otras músicas que tuvieron mucha influencia, y que siempre me gustaron cuando era niño, fueron los tangos y boleros, de los que tengo muchos recuerdos, porque se escuchaban siempre en mi casa.

¿Por qué opta por la clásica y no lo popular?

-Porque siempre fue mi mayor atracción. Las obras de Beethoven, Bach y Wagner eran extraordinarias. Y a los 13 años empecé a escuchar la música del siglo XX, a Stravinski y Schönberg, que para mí fueron muy importantes por la expresividad de sus obras, que van más allá de lo que uno puede imaginar y de cualquier cálculo racional. Fue una experiencia muy fuerte y difícil de repetir.

En estos tiempos, ¿hay algún tipo de música que vaya más allá del cálculo racional?

-Espero que así sea y busco eso en todas las obras que dirijo. Los boleros expresan lo más interior, lo más esencial del mundo latinoamericano, que no se puede expresar en palabras. Incluso más que otras formas de música popular, como el tango, que tiene más influencia, pero es más regional.

¿Por qué buena parte de la música docta actual, es decir la llamada música contemporánea, tiene tan poco público?

-No tiene tan poco público. Aquí en Chile, para no salir a otras partes, tocamos la semana pasada una obra moderna para saxofón y orquesta, y a la gente le encantó. Un poco antes tocamos la obra "Eclósión", de León Schidlowsky, basada en ruidos, y a la gente le gustó también. Pero combinábamos, por supuesto, el programa con obras clásicas. Teníamos Beethoven, Mozart y estas obras, porque, salvo cuando hay festivales especializados, conviene presentarle obras al público que se puedan captar.

¿Por qué así?

-Si usted presenta muchas obras nuevas, llega un momento en que no se alcanza a captar nada. Y si se toca música contemporánea, hay que hacerlo muy bien, si no es preferible no hacerlo. Porque puede resultar un enredo que nadie entiende. La aceptación de nuestra época es imprescindible para conocer otras épocas, porque si no resulta que la música anterior pasa a ser un museo. Y para entender esa música hay que escucharla con los oídos nuestros. Así podremos penetrar en esa música que en su momento fue contemporánea.

MÚSICA CHILENA

¿Cuáles cree que son los rasgos propiamente chilenos en la música clásica nacional?

-Cuando era estudiante en el Conservatorio, había claramente dos tendencias en los alumnos y profesores: unos

que tenían como modelo a Stravinski y otros a Schönberg. Pero esas obras no sonaban como ninguno de esos dos compositores, posiblemente utilizaban procedimientos similares, pero en el fondo no era ni Stravinski ni Schönberg, sino algo de aquí.

¿Pero cómo definir eso?

-Es difícil. Una de las cosas que caracteriza la música chilena de concierto es la universalidad. Hay muchas raíces, muchas tendencias, hay una búsqueda. Por ejemplo, mañana ensayaré una obra

-Sí, hay que enseñarla sólo como música. Y el entrenamiento de un músico que va a tocar música popular o de conciertos debe ser el mismo.

¿Cree entonces que los representantes del folclor merecen también el Premio Nacional de Música?

-Sí. No deberían armarse estas discusiones entre la música docta y popular, porque no tiene sentido. La música es una sola. No se pueden hacer diferencias. La música es buena o mala, nomás.

¿Tiene usted algún candidato para este año?

es muy alto en comparación a cuando yo era estudiante. El gran problema de Chile no es el sentido musical ni el nivel de los músicos y del público, sino la gestión de la cultura. Las gestiones gubernamentales son muy lentas. Es un problema que vuelve y vuelve. Afortunadamente, desde que se creó el Ministerio de Cultura, tanto la ministra anterior como el actual han tenido una visión muy clara y han continuado la labor. Eso es muy promisorio. Porque a veces está la idea de borrar todo y empezar de nuevo. No



de Carlos Cáceres, un compositor joven chileno, y esa obra está claramente motivada por la música del norte de Chile, de Atacama, pero estudiándola en su aspecto formal se ve que hay una gran influencia de un tipo de organización como es la de Stravinski, pero que finalmente no es Stravinski. Con eso quiero decir que aunque haya estas influencias, hay algo propio, que no es necesariamente -como pasó en una época- una cosa costumbrista, la cosa de la imitación de las cuecas, que también son muy interesantes en Chile. La característica de la música de nuestra época es precisamente este aspecto de tomar de todos lados, generando una situación ecléctica que, quieran o no, se traduce en un sentimiento propiamente del lugar de donde viene el compositor.

¿Cree que la música debería ser una sola, sin ser clasificada en estilos para efectos de su enseñanza?

-No, no tengo. No participo en eso. Se ha mencionado que soy candidato, pero no lo he dicho yo. No ando haciendo campañas. Efectivamente, se ha acercado mucha gente a darme su apoyo, lo que agradezco. Recibir el Premio Nacional es un gran honor y una cosa muy importante para la carrera de cualquier músico o artista.

¿Qué piensa de que, por decreto, ahora las radios estén obligadas a pasar música chilena a pesar de que la gente no necesariamente quiera escucharla?

-Que la música chilena no la quiera escuchar la gente no corresponde a la realidad. La música chilena no la conoce la gente, entonces, ¿cómo se puede decir que no quiere escuchar lo que no conoce? Ahora cuando se toca una obra de un compositor chileno, la aceptación del público es enorme en todos lados.

¿Cómo ve el nivel de las orquestas nacionales?
 -Hay de todo. El nivel de los músicos

hacer eso es muy sabio de parte del nuevo ministro.

Usted dirige la Orquesta de Cámara de Chile. ¿Cómo ha sido ese trabajo?

-Extraordinario. El nivel que se ha logrado en el último tiempo es muy alto. Hay una gran calidad, músicos notables, pero no sólo eso, sino que hemos ido trabajando juntos para tener un estilo y sonido propio. Y eso es muy gratificante, porque permite entrar a fondo en la partitura con un sonido y una actitud.

TERROR MÍSTICO

¿Qué tan diferente es dirigir hoy a su edad que cuando era más joven?

-Cuando uno comienza a dirigir, por ejemplo la Sinfonía Heroica de Beethoven, lo está haciendo por primera vez. Por lo general, en el arte de dirigir la orquesta, los mejores períodos de los directores son a medida que van creciendo y siendo más experimentados. Pensemos

en Leonard Bernstein, que fue siempre un director muy talentoso; cuando lo conocí era un hombre próximo a los 60 años y a mi juicio lo mejor de él surgió desde entonces hasta su muerte. Es distinto enfrentar una obra por primera vez que habiendo vivido mucho tiempo, muchos años, con la obra. No sé cuál es mejor, pero es distinto.

Y en su caso, ¿cómo fue su primera vez? ¿Sintió miedo?

-No sólo miedo, ¡terror! La primera vez que me enfrenté a dirigir acá, después de

“Que la música chilena no la quiera escuchar la gente no corresponde a la realidad. La música chilena no la conoce la gente, entonces ¿cómo se puede decir que no la quiere escuchar?”

“No deberían armarse estas discusiones entre música docta y popular. La música es buena o mala, nomás”.

haber hecho mis estudios de orquesta, fue difícil enfrentarse a una orquesta. Porque te están evaluando todo. Tienes a 80 ó 100 personas viendo si uno se equivoca, pero diría que ese no fue el terror más grande y significativo, sino que hay uno peor, uno subyacente, que es el encontrarse frente a una sinfonía de Beethoven, un mundo sin fondo, una cosa gigantesca. Ahí se produce una suerte de terror místico, una cosa inexplicable. Afortunadamente, aún no venzo ese terror.

¿Por qué no siguió componiendo?

-Después que me recibí, no volví a componer. No sé decirle por qué. Mi idea en un comienzo era hacer las dos cosas y aprender el oficio de la dirección de orquesta para ayudarme en la composición musical. Pero luego empecé a estudiar dirección y se transformó en “la cosa que andaba buscando”. Y fue de manera natural. Si tuviera un llamado imperioso, lo haría. Pero componer por componer no me interesa para nada.

¿Por qué es necesario un director de orquesta?

-Hay varias razones. La más obvia y práctica es que hay un grupo de músicos que se tienen que poner de acuerdo para poder tocar juntos y afinados. Hay más todavía. Frente a una obra de importancia, hay muchas maneras de escucharla. Incluso, uno mismo está escuchando de distintas maneras en la medida que se van produciendo los sonidos. Para que un grupo así pueda entrar y transmitir algo coherente con respecto a la partitura, se necesita un guía que vaya más allá del aspecto técnico, de las correcciones. Ese impulso y esa motivación del concierto mismo lo produce el director en diálogo con la orquesta. Un diálogo donde el director viene siendo una especie de puente entre la composición y lo que se está tocando en ese momento, y a la vez es un diálogo con el que está oyendo.

¿Qué director vivo es bueno para usted?

-Es difícil decir eso. Porque hay algunos que tienen muy buenos repertorios. Para ser bueno, tiene que tener el conocimiento para meterse al fondo de la partitura. Y tiene que tener la humildad para que la partitura, una vez teniendo el conocimiento, hable por sí misma y no interferir. En los conciertos del maestro Claudio Arrau, uno veía obras que había escuchado muchísimas veces, las sonatas de Beethoven por ejemplo, con intérpretes con los que uno decía “pero qué bien la toca, qué agilidad que tiene”, pero cuando uno escuchaba a Arrau eso ya se daba por hecho y uno lo que decía era “qué maravilla de obra que estoy oyendo”. Esa es la diferencia. Arrau era un genio pianista que estaba al servicio de otro genio.

¿Cuida usted especialmente sus manos y brazos? ¿Toma algunas precauciones especiales?

-Mucho. El cuerpo y la mente es el instrumento de uno, así que constantemente hay que estar en una actitud reflexiva. No quiere decir que uno tiene que estar frente a un espejo haciendo eso (mueve las manos como dirigiendo), pero en cualquier momento se puede hacer el ejercicio.

¿Qué traspie o chascarro memorable le ha tocado sortear en vivo?

-En festivales de música contemporánea me ha pasado que el público recibe de manera tan hostil la obra que a uno lo descoloca. Una vez en el Teatro Astor, con la Orquesta de Chile, por el año 70, tocábamos la obra “Desiertos” de Edgar Varèse, muy sonora, con música electrónica y orquesta, y el público se manifestó tan contrario a la obra que nosotros prácticamente no escuchamos lo que estaba sonando. La bulla y los gritos eran enormes. Lo mismo me pasó con una obra contemporánea de Walter Zimmermann en Alemania, una obra con la que sabíamos que tendríamos problemas

con el público porque hace rato que se venían manifestando, y nos pusimos de acuerdo con los músicos en que seguiríamos tocando inmutables pasara lo que pasara. Y la gente empezó a protestar y la obra duraba 50 minutos, imagínese el calvario nuestro.

XENAKIS, CAGE, MAHLER

¿Cómo se entiende que un compositor como Iannis Xenakis ocupe las ecuaciones matemáticas para crear sus partituras? Usted para interpretarlo tuvo que tomar clases de cálculo...

“Una vez con la Orquesta de Chile, por el año 70, tocábamos la obra “Desiertos” de Edgar Varèse, y el público se manifestó tan contrario que nosotros prácticamente no escuchamos lo que estaba sonando”

-Conocí a Xenakis cuando era estudiante de dirección de orquestas en Europa. Él ya era un compositor bastante conocido. Hicimos una amistad muy grande por muchos años, hasta su muerte. La matemática para un matemático músico, como Xenakis, no es, como para el común de los mortales, una cosa muy complicada que no está relacionada directamente con lo humano. Para él, eran cosas muy concretas que se traducían en sonido. Le estrené muchas obras y tuve el agrado de ensayar con él y sus orquestas.

Debe haber sido difícil. Decían que tenía personalidad complicada.

-Era muy controvertido. La primera reacción de las orquestas era muy en contra. Decían que eso no era música, que no se podía tocar, imposible, que era una abstracción que no se puede realizar en sonido. Eso ocurría una y otra vez. Ensayábamos con una tensión, con una agresividad tremenda. Había que ser muy riguroso, muy firme, para que se hiciera lo que él quería. Él confiaba mucho en lo que hacía y me entregó mucho su confianza. Los músicos de a poco iban entendiéndolo y diciendo “esto sí se puede tocar y me está gustando un poco esta parte”. Por lo general, después de los conciertos, ya la orquesta estaba comprometida y se producía una cierta satisfacción, casi una euforia. Y no sólo con los músicos, sino también con el público. No era fácil, pero bien valía la pena hacerlo. La música de Xenakis abre un mundo fenomenal, muy concreto, que ha tenido una influencia muy grande en los músicos posteriores. Hay una obra que escribió hacia el final de su vida, que se llama Dämmerchein; cuando la escuché por primera vez, fue un sonido casi interior, muy difícil de explicar con palabras: podría ser un sonido que produce otros sonidos, un universo sonoro.

Si no hubiese usado la matemática, ¿podría haber logrado ese universo sonoro?

-No es necesario ser matemático para tocar esa música, pero evidentemente en el aspecto formal Xenakis se basó en fórmulas matemáticas. No es el único, por lo demás. Lo que llama él la música estoicástica, basada en el cálculo de probabilidades, tiene una raíz matemática formal, pero la música en sí tiene una formalidad que se puede transmitir a números. Sin ir más lejos, la música clásica, una obra de Mozart por ejemplo, se puede

explicar con números. Los grandes compositores, como Bach, que fue uno de los pilares de la armonía clásica, fueron grandes matemáticos. El sonido en la naturaleza, lo que se llaman los armónicos, se produce con relaciones matemáticas.

¿Qué piensa de la obra de John Cage?

-Genial. Abrió un mundo extraordinario. En un momento, él fue discípulo de Arnold Schönberg, no hay que olvidarse de eso, y por supuesto tenían una relación muy tangencial. Incluso, Schönberg le decía “usted no sabe las armo-

nías”. Pero Cage, basado en la tradición, descubrió un mundo gigantesco donde lo cotidiano, lo que está pasando, tuvo una trascendencia muy grande en su obra. Una vez le estaban haciendo una entrevista en Nueva York, en verano, y él tenía las ventanas abiertas. Entonces el entrevistador le preguntó “a usted, como músico tan sensible, ¿no le molesta todo este ruido que entra por la ventana?”. Y él respondió “no, ese es mi material”.

El próximo año se cumple el centenario de la muerte de Gustav Mahler, uno de sus músicos favoritos.

-He dirigido toda la obra de Mahler. Creó un gran vínculo con lo que está más allá. Él fue más adentro de la música y tuvo una relación muy grande con otras artes, como la poesía y la filosofía, muy presentes en sus obras. Cuando conocí sus obras fue una gran revelación, porque no se tocaban mucho cuando yo era estudiante. Había sido un músico postergado por razones políticas, porque siendo judío en la Alemania nazi no tenía ninguna oportunidad, y eso que había muerto muchos años antes. Lo borraron. Después comenzó un nuevo conocimiento de Mahler y lo recibí con un entusiasmo enorme, porque en él hay una humanidad extraordinaria. Es un músico que llega a una especie de totalidad, y en ese sentido genera misticidad. ◀

Hugo de polro



teatroalsur

Universidad Finis Terrae,
Av. Pedro de Valdivia 1509.
Jueves a Sábado, 21.00 hrs.
Valor gral. \$4000, est. \$2000,
Viernes populares 2x1.
www.teatroalsurdelsur.blogspot.com



POR RENÉ NARANJO

FREUD SE HABRÍA DESVELADO



Es la película de la que todos hablan, la que puso de cabeza a los críticos y generó una guerrilla de escépticos que descreen de sus virtudes y exacerbaban sus defectos. “El origen” (Inception) es el séptimo largometraje de Christopher Nolan (“Memento”, “Batman inicia” y “El caballero de la noche”), un cineasta que, con 40 años recién cumplidos, posee algunas certezas interesantes. Sabe que el mundo contemporáneo lo dominan las grandes corporaciones y no los gobiernos; que la realidad virtual es tan real como la otra y que los nuevos públicos de cine están ansiosos por ser puestos a pruebas por relatos enrevesados, exigentes a la hora de mantener la atención.

El eje de “El origen” es Cobb (Leonardo di Caprio), personaje atormentado por recuerdos incómodos y una mujer que lo persigue (Marion Cotillard), y que se

dedica al novedoso oficio de insertar sueños en mentes ajenas. El fin de esta práctica que habría desvelado a Freud es tan concreto como poco altruista: se trata de infiltrar la personalidad de poderosos empresarios para hacerlos tomar decisiones que, eventualmente, favorezcan a terceros y, por lo tanto, vayan en contra de los propios intereses de quien las sustenta. En sencillo, algo así como un sutil lavado de cerebro en aras del más crudo lucro capitalista.

La apuesta de Nolan para contar esta historia de subconsciente espionaje industrial pasa porque, desde la primera escena (en que Cobb cae extenuado a la orilla del mar, tapado por una gran ola), apenas se pueda distinguir entre lo que es sueño y eso que llamamos “realidad visible”. Como un laberinto de espejos y falsas apariencias, “El origen” atrapa al espectador en esta

cárcel mental, y lo conduce por senderos alambicados, donde se mezclan diversos niveles de representación, obsesiones y, cómo no, traumas.

Levantado como un edificio, que guarda lo más oscuro en el subterráneo, “El origen” es un filme de arquitectura, de construcción y de su reverso (la deconstrucción del relato), todo en medio de imágenes que remiten permanentemente a referentes muy concretos: ciudades, calles, casas y habitaciones, como si todos los personajes estuvieran siempre bajo las órdenes de la razón pura.

Se está aquí en las antípodas de “Un perro andaluz” y de “Los sueños de Kurosawa”. Los de Nolan son sueños en ausencia de lo maravilloso; más bien se erigen sobre el concepto de lo doble, como lo prueba esa notable escena de los espejos bajo el puente en París y ese otro momento en que la capital francesa se dobla sobre sí misma, como uno de esos interiores espaciales que se invertían en “2001”.

Nolan admira a Kubrick y eso se trasunta en la puesta en escena, fría y muy precisa, pero sobre todo se nota en su concepción cerebral del cine. Por mucho que sus películas incluyan intensas escenas de acción (quizás lo menos logrado del filme), lo que prima es la idea. Como en los filmes del autor de “El resplandor”, Nolan desmonta hábilmente los mecanismos de la ficción y

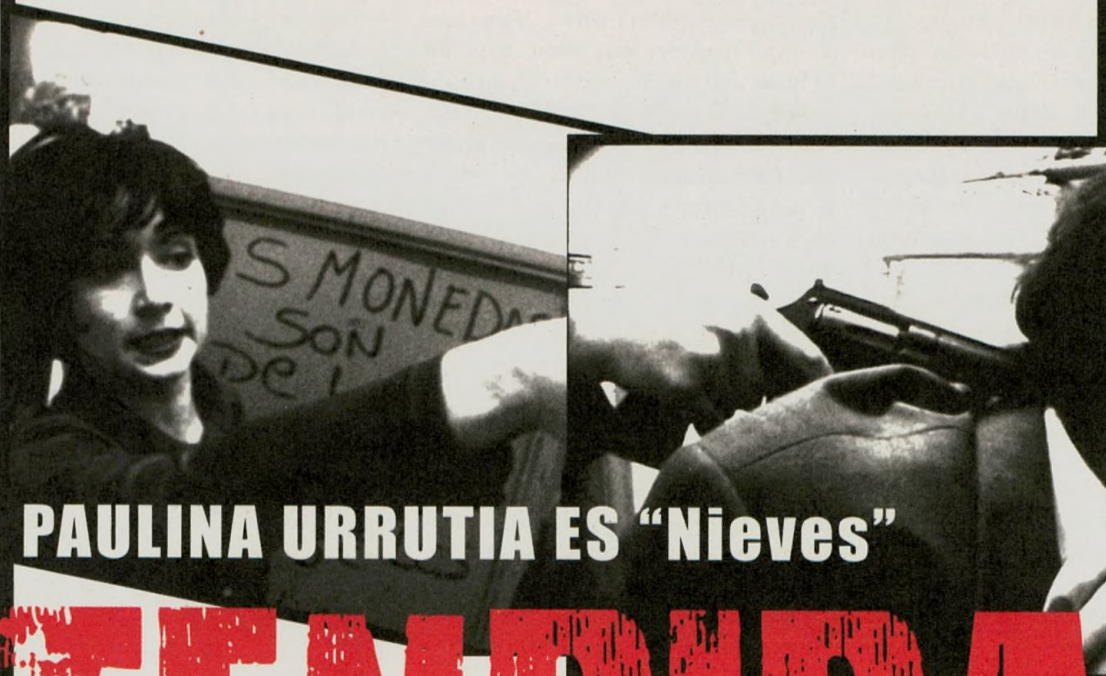
El eje de “El origen” es Cobb, personaje que se dedica al novedoso oficio de insertar sueños en mentes ajenas, práctica que habría desvelado a Freud.

los revela a modo de atractivo ejercicio intelectual. Si hasta se permite plantear oportunas inquietudes, como cuando un personaje pregunta: “¿Se puede hacer nacer la emoción a partir de la estrategia?”, en indirecta alusión a las estrategias de marketing con que el propio Hollywood maneja hoy sus producciones.

En términos de referencias, “El origen” es un festín, con alusiones a “Matrix”, a la magistral “Solaris” de Tarkovski y a la mismísima “El Ciudadano Kane”, con un remolino que hace las veces de “Rosebud”. La sombra de Orson Welles, como la de Kubrick, también se siente en los laberintos, la duda sobre la autenticidad de lo que se ve y, por sobre todo, en el protagonista como demiurgo, creador y rector de mundos retorcidos y manejador del tiempo y el espacio.

Qué duda cabe, Nolan tiene ambición y talento y le gusta desplegarlo. Acaso por eso se extiende en metraje (el filme dura 2 horas y 28 minutos) y, sobre todo en el tercio final, se complica más de la cuenta (hay diferencia entre “intrincado” y “confuso”). Pese a detalles de ese orden, “El origen” es una película sólida, que se sigue con interés y por momentos con entusiasmo, que con sus imágenes potentes invita a habitarla en cada uno de sus recovecos y que le da a DiCaprio —que, curiosamente, ya había hecho en “La isla siniestra” el mismo personaje— la oportunidad de entregar una de sus mejores actuaciones recientes. ◀

LA VERDADERA CARA DE LA DELINCUENCIA



PAULINA URRUTIA ES “Nieves”

TE ENJUJADA

MIRANDO LAS ESTRELLAS

ESTRENO EN CINE 26 DE AGOSTO