

LERA AUERBACH: “SER INTÉRPRETE ME MANTIENE EN EL MUNDO REAL”



Rodrigo Carrizo-Couto

La joven compositora ruso-norteamericana Lera Auerbach (Cheliabinsk, 1973) se ha convertido en una de las voces centrales de la creación contemporánea. Celebrada y reconocida en ambas orillas del Atlántico, su música suena desde Suiza a Manhattan pasando por Cuenca. Entre sus obras destacan los *24 Preludios para piano y violín*, la ópera *Gogol*, o el ballet *La sirenita*, coreografiado por el gran John Neumeier y llevado al DVD por el Ballet de San Francisco. A ello se suman dos misas de réquiem y obras orquestales como *Icarus*, estrenada por Neeme Järvi.

Elegida como “Young Global Leader” en el Foro de Davos en 2007 y compositora más joven de la prestigiosa editorial Hans Sikorski, Auerbach desarrolla una muy inusual carrera paralela como pianista. Pero por si eso fuera poco, tiene seis libros de poesía publicados en su Rusia natal y comienza una obra como artista visual.

La compositora recibe al cronista en su piso neoyorquino, situado a pocos minutos de Central Park. Algo tímida al comienzo, la artista gana en la cercanía a medida que avanza la charla. Lera Auerbach parece sentir un interés genuino en la conversación, y sus reflexiones producen en el visitante la

impresión de ser profundas y sinceras. Se apasiona por momentos y quiere dejar claros sus precisos puntos de vista.

Es obvio que la multifacética artista siberiana ha dedicado largo tiempo a pensar sobre la creación y sus procesos, algo que no siempre es evidente en un mundillo en el que el mayor interés de muchos músicos célebres parece ser promocionar marcas de zapatillas o el color del próximo coche deportivo que van a comprar. Miembros privilegiados de un *star system* que Auerbach disecciona y critica con lucidez inhabitual a lo largo de esta extensa charla exclusiva con SCHERZO.

¿Hay una “forma rusa” de entender la música?

Mi formación transcurrió en Rusia, lo que hace que mi música tenga elementos profundamente rusos. No hay dudas al respecto. Pero llegué a Occidente a los 17 años, una edad muy buena porque aún estaba abierta a nuevas influencias.

Pero eso no la alejó de su esencia.

No. Varias de mis obras, como la ópera *Gogol*, están obviamente inspiradas en la cultura rusa. A pesar de que *Gogol* es una obra intemporal, mi intención fue crear una ópera rusa de nuestro tiempo.

¿Qué compositores la han influenciado? ¿Y creadores de hoy?

Me interesa todo. Soy omnívora. Constantemente busco cosas nuevas, y oigo música, o leo, todo el tiempo. Mis influencias van de Gesualdo hasta Björk.

¿Björk? Veo que está usted abierta a las músicas “populares”.

Es que no hago diferencias. Simplemente, estoy interesada en la música. En algunos casos, como el de

Björk, el talento es evidente. Ella ha desarrollado una voz propia muy interesante. Cuando escuchamos la introducción de uno de sus temas, sabemos que es Björk, incluso antes de que abra la boca. Creo que ella está embarcada en una búsqueda genuina a nivel conceptual y de sonido. Pero en general el *pop* no me interesa demasiado.

¿Y cómo definiría usted su lenguaje musical? ¿Cuáles son sus elecciones?

Siempre es complicado definir tu música. "Audaz" o "intrépida" es una posibilidad. De todas maneras, me parece una vía muerta buscar etiquetas. Intento ser tan honesta musicalmente como sea capaz. Y creo que ser muy consciente de uno mismo a la hora de la creación es algo peligroso. Me gusta pensar que soy un instrumento de la propia música. Me gusta verme como un mensajero.

Si tuviera que "presentarse" a través de una sola pieza suya, ¿cuál sería?

Mi primera recomendación sería mis *24 Preludios para piano y violín*. La razón es que la forma del preludio permite lenguajes contrastados en una misma obra. Otra opción es mi ballet *La sirenita*. En mi vida hay un antes y un después de esta obra. Fue muy compleja de escribir, pero también es la más exitosa, pues se ha representado más de 150 veces en varios países. *La sirenita* ha sido una obra tan trascendente para mí que al concluirla la he firmado con mi propia sangre.

Supongo que es una broma.

No. Realmente lo hice. La conexión con la obra era tan fuerte, que la firmé con sangre, aunque no hubiera debido hacerlo. Quizás fue demasiado [risas].

Usted tiene compuestos dos réquiem.

Cierto. Mi *Réquiem ruso* ya fue estrenado en España, en la Semana de Música Religiosa de Cuenca. El otro fue encargado por la Dresdner Staatskapelle para conmemorar el bombardeo que aniquiló Dresde al fin de la II Guerra Mundial. Un recuerdo muy doloroso para los alemanes, puesto que en esos momentos los Aliados ya había ganado la guerra. Fue una masacre innecesaria.

Háblenos más de este réquiem.

Se llama *Réquiem por Dresde – Oda a la Paz*. Su estreno fue dirigido por Vladimir Jurowski. No es sólo una misa por los muertos, sino que aspira a ser un canto a la esperanza. Utilizo 40 idiomas y las plegarias centrales de las cuatro mayores religiones del mundo: judaísmo, cristianismo, budismo e islam. Todas coexistiendo armoniosamente en una especie de utopía musical.

Quisiera volver a sus orígenes rusos. ¿Cómo está Rusia hoy, culturalmente?

Es una pregunta difícil. La Rusia de hoy es un lugar difícil e impredecible.

Tengo la impresión de que ocurren cosas interesantes, pero Rusia es un agujero negro en mi carrera. Mi obra se ha tocado en todas partes, menos en Rusia. De hecho, creo que es el país del mundo que menos se interesa en mi trabajo [risas].

Usted vivió en la Unión Soviética. ¿Qué recuerdos guarda de esa sociedad?

Deserté a los 17 años, seis meses antes del hundimiento de la URSS. Cuando llegué a Nueva York, no tenía intención de quedarme en los Estados Unidos. Vine sólo a dar un concierto.

¿Y qué pasó?

Era verano, pero músicos norteamericanos que me oyeron tocar me consiguieron una beca. La situación era muy compleja, pues en esos tiempos no podíamos movernos libremente. Yo estaba "acompañada" por personas cuya misión era impedirme desertar y pasarme a Occidente.

Vaya historia tiene usted, digna de una novela de espionaje en la Guerra Fría.

Es muy difícil para mí hablar de esta época y volver a "meterme" en la mentalidad soviética que yo tenía en 1991. Para mí, viajar a Occidente entonces era algo impensable. De hecho, hasta una hora antes del vuelo no supe si obtendría el visado de salida a Estados Unidos. Todo hubiera sido un poco más simple si yo hubiera vivido en Moscú o Leningrado, pero no era mi caso.

¿A qué se refiere?

Yo vivía entonces en Cheliabinsk 22, una "ciudad secreta" donde se fabricaban las armas atómicas de la URSS. En mi ciudad estaban los laboratorios donde se llevaban a cabo los experimentos militares. Nadie podía entrar ni salir. Yo nunca había tratado con extranjeros antes de desertar. ¿Y sabe usted? En Cheliabinsk hubo un tremendo accidente nuclear en 1956. Mucho peor que Chernobil, pero como el viento no soplaban hacia Occidente, el accidente fue mantenido en secreto por décadas. Aun hoy, esta ciudad tiene unos niveles de radiación únicos en el mundo. De hecho, si apaga usted la luz, brillo con luz verde en la oscuridad [risas].

¿Y qué ocurrió con su familia?

Cuando decidí desertar de la URSS, yo no sabía si podría volver a ver a mis padres. Tampoco sabía ni una palabra de inglés, no conocía a nadie, ni tenía un centavo. Pero pude llamar a mis padres y decirles que me ofrecían quedarme en Estados Unidos. Les pregunté qué hacer, y ellos dijeron que la decisión que tomara cambiaría mi vida para siempre. Pero que, decidiera lo que decidiera, ellos me apoyarían porque sería la decisión correcta. Lo increíble es que todo esto ocurrió en 24 horas.

¿Y cómo fueron sus primeros pasos en el

mundo capitalista?

¡Yo ni siquiera sabía que la educación se paga! ¡Ni tenía idea de lo que era una beca de estudios! Era completamente ignorante de cómo funcionaba Occidente. Piense que en la URSS la educación era gratuita y generalizada. Pero, en todo caso, el cambio de Siberia a Manhattan fue brutal para mí. Tuve mucha suerte. Mirando hacia atrás, me doy cuenta de todo lo que pudo haber salido mal.

Su música tiene buena recepción en España. ¿Cuál es su relación con nuestro país?

Estoy enamorada de la riqueza cultural de España y de sus horarios increíbles. En Alemania a las 21 horas todo está muerto, mientras que en España la vida comienza. Obviamente, me fascina el flamenco. Creo que lo que me gusta de España es la intensidad, y una cierta "oscuridad" ligada a su propia historia. Una característica que vemos en el flamenco, pues está lleno de belleza, pero hay mucho dolor detrás.

Es una rareza ver un compositor que igualmente destaca como intérprete solista.

Es verdad. Somos un fenómeno, pero antes solía ser la norma y no la excepción.

Hay compositores que interpretan su propia obra, pero no piezas de repertorio.

Cierto, pero creo que esto está cambiando y cada vez iremos más hacia el modelo del compositor capaz de tocar una sonata o un concierto. Mis interpretaciones son poco ortodoxas, porque miro a los clásicos a través de mis ojos de compositora. Veo las diferentes opciones estéticas que el compositor pudo haber tomado en su trabajo. Es muy interesante entender al ser humano y las elecciones que están detrás de una obra que parece escrita en la piedra. Al mismo tiempo, ser intérprete me mantiene en el mundo real, pues debo enfrentarme al público. No puedo vivir en la abstracción total de la composición pura.

El eminente crítico británico Norman Lebrecht comenta en uno de sus libros que los compositores son hoy algo así como los primos pobres de la familia de la música. Comparados a los directores y grandes solistas, ustedes serían los últimos de la lista en términos de fama, prestigio e ingresos económicos. ¿Está usted de acuerdo?

Es una pregunta profunda y muy válida. En términos concretos de dinero, sin duda somos los últimos de la fila. Una soprano de renombre gana en una noche lo que la mayoría de nosotros podemos ganar en un año.

¿Cree que no prestamos la debida atención a las personas que están creando la música viva de nuestro tiempo?

No. Porque todas las decisiones se toman a corto plazo. Nadie, desde

políticos a gestores culturales, parece preocuparse por lo que pasará en 10 o 20 años. Pero nosotros, compositores y gente creativa, pensamos a largo plazo. Sabemos que lo que estamos creando hoy representará a nuestra sociedad y nuestro tiempo mañana.

Curiosamente, los artistas visuales son los “dioses” de nuestro tiempo. ¿Por qué con los creadores de música no ocurre lo mismo?

Es una gran verdad, pero no olvidemos que las artes visuales tienen un valor material añadido por el mercado que es muy fuerte, lo que no ocurre en el caso de la música. También el arte contemporáneo está muy ligado a la moda y al estatus social. Mientras que la música es la forma de arte más abstracta que existe. ¡No puede colgar una partitura en el salón de su casa!

¿Hay algún país que sostenga la creación musical de una forma modélica?

No creo que haya un modelo perfecto, ni nunca ha existido. Históricamente, los compositores estaban apoyados por la realeza y la iglesia. En el siglo XX la mayoría de compositores se protegieron en los “puertos seguros” que son las academias y universidades. Pero esto llevó a un grave problema, y es que los compositores componían pensando en impresionar a otros compositores y académicos, y se olvidaron del público. En todo caso, es posible que Alemania sea lo más parecido a un modelo sano que exista. En particular, gracias al modelo subvencionado que permite la existencia de muchas orquestas radiofónicas.

¿Cuál es el detonante de su creación, y cómo trabaja usted técnicamente?

Hay varias etapas en cada nueva pieza. Las obras se encargan con tiempo, por tanto ya sé en qué estaré trabajando de aquí a cuatro años. O sea, aunque no esté trabajando en ellas, de alguna forma el subconsciente ya las está empezando a “cocinar”. Cuando llega la hora del trabajo concreto, la pieza ya existe en una cierta forma abstracta. Entonces boceto lo que oigo en mi cabeza. Busco entender las voces que oigo y deconstruirlas para poder hacer la obra. La forma es muy importante para mí, al igual que las nociones de espacio y de cómo dar forma al tiempo. Intento captar la esencia de la obra escribiéndola tan rápido como me es posible. Intento hacer esto sin consciencia de mí misma, reduciendo el elemento racional, lo que es liberador.

Por lo que veo, compone usted a la manera tradicional. Piano, papel y lápiz.

Sí, debo ser de los últimos compositores que aún tiene manuscritos y bocetos. Pero también tengo ordenadores y uso programas de notación

como el Sibelius.

Una pregunta casi obsesiva, que suelo hacer a todos los músicos. Es evidente que la música clásica no interesa en general a gente de menos de 50 o 60 años. ¿Por qué ocurre esto, y qué se puede hacer para modificar la tendencia?

Es una combinación de factores. En primer lugar, nos gusta lo que conocemos bien. No podemos interesarnos en algo de lo que no tenemos idea. O sea, los jóvenes se interesan en aquello a lo que están expuestos. Si se los cría con *pop*, sólo escucharán *pop* porque no conocen nada más.

Hablando de jóvenes, pude oír Icarus la noche del estreno mundial en Suiza, y creo que tiene potencial para atraer un público joven. ¿Qué piensa usted?

Estoy de acuerdo. Ya he vivido la experiencia de presentar música mía a gente no habituada a los conciertos, y la han disfrutado. Cuando los jóvenes son expuestos desde pequeños a la música, tienen más posibilidades de amarla. Pero seamos francos: ¡muchos conciertos clásicos son terriblemente aburridos! [*risas*]. En serio; son estériles, con interpretaciones recicladas que repiten modelos que circulan desde hace 70 años, tocados por artistas que no se asumen riesgos.

¿Hay otras formas de presentar la música?

Sin duda. Mire a Gidon Kremer, un artista que defiende compositores nuevos y entra en terrenos inhabituales. Es alguien hambriento por novedades y desafíos.

Hablando de Gidon Kremer, ¿quiere hablar de la carta abierta que enfrentó a Kremer con los responsables del Festival de Verbier el año pasado? Usted salió en defensa pública del “Modelo Verbier”.

Yo creo que Gidon tenía toda la razón. Todos sabemos que hay graves problemas en la forma en que el mundo de la música clásica está siendo gestionado, y en la desmesurada atención que damos al *marketing*, al poder de las finanzas y la creación de un *star system*. Pero creo que una carta abierta no soluciona los problemas. Creo que sus razonamientos son correctos, pero están mal dirigidos. Su carta refleja el conflicto de un artista que lleva años viendo las fallas del sistema que le hizo a él mismo una estrella mundial.

¿Y según usted, qué hubiera debido hacer?

La solución es hacer programas lo más creativos posibles. El problema es que a menudo los programas los deciden los promotores de conciertos o los empresarios, y no los artistas. Y estos gerentes y directores de festivales son gente asustada ante la idea de molestar a los patrocinadores o exigir esfuerzos al público. Un público cuya edad media suele ser de 70 años; lo que es otro problema. Pues esta gente

sólo conoce su Mendelssohn y su Schumann y no quieren saber nada más. Y esta actitud alimenta el terror de los organizadores, o sea que el miedo se multiplica y se expande. Esta dinámica sólo se detendrá si artistas de envergadura como Gidon pueden imponer programas renovadores. Gente capaz de decir a los promotores y gerentes: “si quieres que toque en tu sala o festival, éste es el programa que voy a interpretar”. Un programa en el que no se deben aceptar concesiones fáciles. Hay que terminar con los programas que repiten el pasado, y debemos entrar en el terreno del riesgo.

Cierto. Pero todo esto es muy caro. Si soy un banco suizo, quiero garantías de retorno en términos de publicidad y clientes. Los riesgos no son bienvenidos.

Es verdad, pero en todos los campos creemos en la innovación. En ciencia y tecnología, pero también en cine o literatura. Necesitamos nuevos dramaturgos. No podemos pasarnos la vida reciclando a Shakespeare. El mercado pide nuevos novelistas, artistas y cineastas. En el único campo donde esto no ocurre, es en el de la música. Si no queremos que la llamada “música clásica” desaparezca en 50 años, necesitamos innovación. Una renovación profunda podría traer nuevos públicos. Pienso que esta lucha basada en criterios artísticos y en méritos objetivos es la que debería prevalecer. Y espero que así sea algún día.

Suelo dejar la última pregunta al criterio del entrevistado. ¿Hay algo que quiera usted decir a modo de conclusión?

Sí. Me ha dejado usted pensando con su pregunta sobre el rol que nuestra sociedad adjudica a los compositores y a los artistas creativos de nuestro tiempo. Y aquí no incluyo a los intérpretes. Hay que entender que la creación y la recreación son campos de trabajo diferentes, con necesidades y responsabilidades distintas. Nunca nadie me había hecho esa pregunta, pero creo que es “la” cuestión más importante que se nos pueda plantear. Espero que haya gente con cierto poder y capacidad de tomar decisiones que sienta la responsabilidad de, primero, aceptar la validez de este interrogante. Y, segundo, que actúen en consecuencia. Por suerte, hay algunas personas, pocas, que entienden el valor de la creación viva, pero necesitamos muchas más, y que estas sean más activas y dinámicas. Sin creadores vivos no habría cultura de hoy. No existiría nada nuevo. Sin arte de nuestro tiempo, esta época nuestra será vista en el futuro como una “edad oscura” de la cultura.

Rodrigo Carrizo Couto