

Entrevista a Arturo Tamayo (IV/IV)

PACO YÁÑEZ

Paco Yáñez. Nos hablaba antes de *Fragmente-Stille, an Diotima* y de los vínculos que podría establecer con las obras tardías de Morton Feldman y John Cage. Usted ha tenido contacto con esas dos figuras, fundamentales en la Escuela de Nueva York; centrándonos en Feldman y Cage, ¿qué nos puede contar que le haya quedado de estos dos compositores?

Arturo Tamayo. Mi contacto con ellos fue siempre profesional, por conciertos en los que se hacían obras suyas. El contacto con Feldman fue dos años antes de su muerte [1987], creo. Curiosamente, en el concierto de Feldman estaba presente en el público Rodolfo Halffter, muy curioso, había caído por Friburgo, no sé por qué, y vino, y además conocía a Feldman, había visto en el cartel a Feldman y se presentó, Rodolfo no sabía que yo estaba allí... Con Feldman fue, sobre todo, el trabajo sobre su música, la manera que él pedía de tocar su música; y, entonces, yo me acuerdo, es una cosa un poco ingenua de la época, que había un chico que dirigía, yo dirigía el ensemble, y le dije: «Como esto es americano, dirígelo tú, que yo toco el piano», que era un piano muy sencillo.



©

P. Y. ¿Qué obra?

A. T. *The Viola in My Life* (1970). Entonces, yo toco el acorde; y lo primero que me dice: «No, no, no va bien. No, no son las notas»; y, entonces, ya me explica: «Mira, lo que tienes que hacer es: tú coges las notas, bajas las teclas a la mitad, y entonces dejas caer el peso». Claro, eso está muy bien, pero para coger todas las notas al mismo tiempo, es muy difícil. ¿Qué es lo que pasa?: que, con eso, le quitas toda la percusión al piano; todos los instrumentos tenían que tocar en percusión sin ataque; él lo que quería era quitarle todo lo que pudiera tener de percusión o de ataque al sonido, de manera que quedasen como acordes flotando en el aire.

P. Y. Esfumados como las nubes de color de Mark Rothko.

A. T. ¡Exactamente! Lo que pasa es que eso, hacerlo, y que todos vayan juntos, es muy difícil: la cuerda, la viola, sin ataques; entonces, cuando he hecho Feldman, eso es lo que he tenido que hacer siempre con la orquesta: que no ataquen, que el sonido surja por sí solo. Yo tengo grabado *Piano and Orchestra* (1975) [col legno WWE 1 CD 20070], y la dificultad es cuando tienes instrumentos en los que el ataque no es tan sencillo, como en el oboe, como en los metales; pero hay que trabajar en eso. Lo que allí teníamos era un grupo de cámara pequeño, no era muy difícil; pero cuando uno se encuentra con la orquesta completa, hay que trabajarla, eso es importante; y eso es lo que me enseñó mucho el trabajo con él; aparte de que un día empezamos a ensayar a las seis de la tarde *Three Clarinets, Cello and Piano* (1971), y terminamos a las doce de la noche, porque no le convenía nada: «Third clarinet is too loud; no»...; y llegó un momento que no comimos, porque en estas obras de Feldman hay siempre un *crescendo*, y aquello salía con una violencia; porque, claro, después de tantas horas, llegaba el *crescendo*, y todos: ¡ahhh!, atacaban con furia. Pero es curioso, él no hacía concesiones: había que equilibrar todos los acordes de manera que se formase, como si fuese como Rothko, una cierta estructura; y eso tiene que tener una perfección absoluta. Luego, era un tipo muy curioso; habíamos anunciado su conferencia como análisis de su *Flute and Orchestra* (1977-78), que en la época se llamaba *Concierto para flauta y orquesta*, y lo primero que dijo fue: «Mi música no se puede analizar»; y luego, naturalmente, hizo un análisis; pero bueno, él era así.

Y con Cage, claro, Cage venía de otro mundo: él quería ensayar con cada músico por separado tres horas; y entonces le dijeron en la radio: «Nos asesinan, si hacemos esto»; pero, como lo hacía yo, estaba de acuerdo en que se hiciera, y fue pasando por los grupos, pero no decía mucho; él controlaba un poco lo que pasaba, si había alguna pregunta él decía siempre: «Oh, yes, maybe, maybe...», y de ahí no salíamos; pero era una personalidad que estaba, y eso es muy curioso, y eso hacía un poco que los músicos, a fin de cuentas, estuvieran con un pedazo de historia de la música. El problema es que muchos piensan a lo mejor en el Cage de cuando tenía 30 años, o en el Boulez de cuando era joven...; no, cuando no han fallecido, ahora son personas de una cierta edad, y son una parte de la historia de la música; no es un excéntrico, no: es una parte de la historia de la música... Nos vimos en varias ocasiones, siempre con conciertos suyos: las piezas de orquesta; y yo tenía que estrenar el 103 en Colonia, y me envió la partitura, que no es exactamente una partitura de orquesta; y, claro, me encontré con esa partitura y con la orquesta de la WDR de esa época, que era dura, porque yo he conocido las orquestas en su época dura, y me puse a ver cómo se podía organizar, y me hice una especie de transcripción, por decirlo de alguna manera, y todo aquello resultó un análisis, pero había una cosa que no correspondía, porque él me indicaba algo que había en una sección, y en aquella sección no había nada; entonces, lo llamé, porque también el teléfono lo tenía a disposición, y me dijo: «Espere un momento, que voy a mirar... Tiene que poner cero». Entonces, le dije: «Mire, yo he hecho un análisis de su obra». Silencio absoluto..., y me dice: «¿Cómo es posible?, si no se puede analizar». Y yo le reitero que sí, que he hecho un análisis; y me dice: «Bueno, en cualquier caso, cuando nos veamos en Colonia, me lo enseña»; pero murió unos días antes, porque esto era a principios de septiembre de 1992, coincidía con el día en que había nacido; y este análisis luego hizo un recorrido por universidades y conservatorios alemanes, y no era más que una transcripción, pero se veía muy bien lo que iba a ocurrir en cada momento, y se

veía muy bien que había un entramado de proporciones muy bien organizado; o sea, que no era al azar: había unas proporciones, y dentro de esas proporciones de tiempo podían producirse una serie de eventos.

P. Y. Vamos, que no era sólo el *I Ching* lo que determinaba las estructuras.

A. T. No, no. Él lo hacía en el ordenador, porque le resultaba mucho más sencillo, pero había un cálculo previo, y los segmentos temporales eran los mismos en todas las secciones, estaban combinados; lo había hecho con un ordenador, y ahí sí que había utilizado un proceso de azar.

P. Y. Irvine Arditti comenta que a veces le decía a John Cage que cómo había hecho para que, vía azar, le salieran determinadas estructuras muy concretas; y que Cage le decía: «Bueno, al azar también se le puede hacer decir lo que uno quiere».

A. T. Eso también es cierto; y, por ejemplo, es muy curioso que *Music of Changes*, para piano, que no está muy lejana de la *Segunda sonata para piano* (1947-48) de Boulez, es todo procedimientos de azar. Lo que pasa es que, claro, es como Xenakis, que decía al principio que si uno da un plan a la computadora, y el plan está bien hecho, la obra te tiene que salir buena; y no, lo que pasa es que él luego corregía la obra; entre otras cosas, porque el ordenador no sabe diferenciar lo que es un absurdo, y tú le puedes dar todas las notas y te sale una obra en do menor, que no es lo que tú quieres; y eso es lo que él hacía. Cage hacía también un poco eso: había un azar, pero había un cierto control suyo al final.

P. Y. De John Cage son muchos los que afirman que era un ser absolutamente luminoso, que irradiaba algo especial en las numerosas dimensiones artísticas que movilizaba su persona. ¿Sentía usted también eso?

A. T. Yo, cuando tenía contacto con él, vivía en Karlsruhe, y era una época en que no tenía fax, tenía que ir a un sitio de estos de fotocopias, y él me respondía con un fax; y luego a recoger el fax, y me dice la chica: «¡Ha recibido un fax de John Cage!»; o sea, lo conocían. Cage era muy conocido en una serie de estamentos muy diferentes al musical, él alcanza a muchos públicos, no solamente al musical; Cage es un concepto, es una persona que abarca un radio de acción enorme; y bastaba que nosotros en la época, en Friburgo, organizásemos un concierto de Cage, para que estuviera a tope, porque a la gente le interesaba Cage, le interesaba lo que había hecho; y, sobre todo, su filosofía, por decirlo así. Cage es una persona que abre muchísimas puertas. Yo creo que a él el resultado musical le importaba menos; no digo que le trajera sin cuidado, pero le importaba menos; a él lo que le importaba era poner en juego una idea, y que esa idea abriese puertas, abriese ventanas para el desarrollo, y eso fue lo que hizo toda su vida; ahora que no está, está bastante claro.

P. Y. ¿Qué recuerdos guarda de György Ligeti?

A. T. Es que Ligeti es el único compositor, curiosamente, al que no he conocido personalmente; sólo una vez lo saludé. Yo he dirigido mucho de Ligeti, en vida de Ligeti, y nunca hemos coincidido; claro que también Ligeti fue un hombre que se retiró en un momento determinado. Después de que Ligeti empieza con el *Trío para violín, trompa y*

piano (1982), tiene tal rechazo de una zona de la música, y entonces él se retira; él va, hace sus cosas, y no quiere saber más, y era más difícil verle. Y hay obras de Ligeti que he dirigido muchas veces, como *Lontano* (1967), que hice también con la BBC, pero Ligeti no estaba. Es curioso, porque es el único, de estos grandes, porque con Kurtág he trabajado también, que por una cuestión de mala fortuna no he conocido personalmente. Incluso, después de hacer en Barcelona el *Concierto para violín* (1990, rev. 1992), Saschko Gawriloff me dijo que estaba revisando la partitura, que la había revisado con él, y le dije que podría ir a ver a Ligeti, pero me dijo que ya no recibía a nadie, que ya estaba mal. Hablé con él en Darmstadt, en los años sesenta, en un curso que él hacía, en el que estaba presentando su *Concierto para violonchelo* (1966), y comentó, muy irónicamente, una obra muy ligetiana que se llamaba *Lontano*; y precisamente escuchamos el estreno absoluto del *Concierto para violonchelo*.

P. Y. ¿Ha dirigido alguna vez *Aventures* o *Nouvelles Aventures* (1962-65)?

A. T. No. He dirigido bastante *Lontano*; *Atmosphères* (1961), no; luego sí he dirigido el *Doble concierto* (1972), *Melodien* (1971), el *Kammerkonzert* (1969-70), el *Concierto para violonchelo*, el *Concierto para violín*; hubo una vez que estuvo puesto en programa *San Francisco Polyphony* (1973-74), pero no se hizo; y también he hecho el *Concierto para piano* (1985-88).

P. Y. Hay un compositor por el que me gustaría preguntarle, porque sigue teniendo con él una relación muy cercana, que es Sylvano Bussotti. Bussotti, uno de los grandes provocadores en la segunda mitad del siglo XX.

A. T. ¡Fue uno de los grandes provocadores!

P. Y. Pero, hoy en día, ¿dónde lo ubicamos?, porque es una figura compleja, una figura iconoclasta.

A. T. Es que Sylvano es una persona que ha tenido su influencia, y no sólo en la música, sino en la pintura, en la puesta en escena. Él es un iconoclasta, aunque él no lo quiera reconocer. Luego, también hay una cosa muy curiosa, y él mismo lo dice: que es uno de los primeros gays reconocidos, porque él nunca negó su condición homosexual, nunca lo ocultó, como Boulez la oculta hoy en día. Él lo ha mostrado, y se ha presentado como tal.

P. Y. Como Henze o Cage.

A. T. Como Henze. Cage, sí se sabía, pero no lo puso en un primer plano; Henze, sí, también públicamente lo reconoció, y en un momento en el que no estaba de moda el presentarse así. Hoy en día viste, para mucha gente, con lo cual se ha perdido la virulencia que pudo tener en esos momentos. Yo creo que Bussotti, siendo un compositor excelente, es también una figura que engloba otras cosas, que no se queda en el fenómeno musical: es un escritor, y escribe muy bien; es pintor, y pinta muy bien; pero yo le digo siempre: «Sylvano, tu sei un uomo del Rinascimento..., y sabes hacer todo eso, pero no tienes un fax», porque no sabe lo que es eso. Su música es muy pictórica, también; él muchas veces dibuja las partituras, como en el famoso *The Rara Requiem* (1969, rev. 1970) [grabado en

1998 por Arturo Tamayo para el sello col legno (WWE 1CD 20221)]; confluyen ambos mundos, y lo sabe hacer. Y, luego, desde el punto de vista teatral, tiene obras como *La Passion selon Sade* (1965-66), o *Lorenzaccio* (1979), que son obras realmente fundamentales. Es un hombre que ha renovado muchísimas cosas, en general, es excelente. Ahora ya, con 84 años, está cansado, ha dejado de escribir, pero tiene una obra detrás... ¡*Bergkristall* (1973-74): esa maravilla sonora!

P. Y. Y de entre los compositores jóvenes con los que haya colaborado, ¿qué nombres nos puede sugerir para seguirles la pista, que crea que puedan marcar el futuro de la música?

A. T. El problema es que algunos ya no son tan jóvenes, pasan de los 60 años, como el caso de Rihm. El problema que yo encuentro entre las generaciones más jóvenes, es que como ellos encuentran todo hecho, les resulta muy difícil encontrar un camino. Antes tenían que luchar para construir un mundo propio; ahora se encuentran con todo; pero bueno, en España tenemos, entre otros, a José María Sánchez-Verdú, por ejemplo, que es bastante joven, y que está muy bien. Hay muchos, por ejemplo, en el País Vasco está Ramón Lazkano, que está muy, muy bien, también. Y otros, que si no siempre alguno se ofende. Hemos tenido a Francisco Guerrero, que también, como Grisey, se muere muy joven; a Alberto Posadas... Mientras que en la época de la posguerra había pocos y tenían algunas dificultades para propagar su música, ahora hay muchos, tienen más posibilidades, pero también corren ese peligro de que pierden el norte. Para mí un compositor es cuando tiene una posición estética clara y definida, luego viene la cuestión del *metier*. Hace poco me decía Helmut Lachenmann: «Claro, la gente dice que Nono, que Gigi, no tenía un *metier* de compositor; pero si él hubiese tenido un *metier* de compositor, no hubiera podido escribir la música que él escribió». Que eso es, por ejemplo, lo que le faltaba a Berio, que era un compositor maravilloso pero que estaba, y que me perdona Luciano, prisionero del *metier*, había cosas que Luciano no entendía. Yo me acuerdo de un concierto en el que él estuvo, que yo dirigía el *Concierto para violín* de Ligeti, y me dice: «¿Entonces qué es lo que hace Ligeti, escalas?» [riendo]. Él tenía otra idea totalmente diferente de lo que es el tratamiento del material que el que tenía Ligeti, y entonces ya hay posiciones imposibles de unir.

Todo esto es muy difícil, porque yo siempre digo lo siguiente: una primera obra con interés, no es un muy difícil de hacer, es un problema de evolución; entonces, hay compositores que tienen una primera obra que no está mal, y luego, pierden el rumbo. Claro, el perder el rumbo es fácil si no se tiene una personalidad muy clara, si no se sabe lo que uno busca. Escribir una obra para que suene bien, hoy no es muy difícil; pero tampoco tiene un mérito particular. Hoy tienen que crearse obras que tengan una proyección de futuro importante, que abran, de alguna otra manera, un camino, sea para el mismo compositor, que esto es importante, pero claro, no vamos a esperar de cada compositor que después de cinco minutos escriba una parte de la historia de la música, pero que al menos pueda llevarle adelante. Yo conozco a bastantes compositores, pero tengo que reconocer que hay algunos que empiezan bien, pero luego desaparecen, ése es el problema: no es tan fácil mantenerse.

P. Y. Me contaba la semana pasada Helmut Lachenmann que él, cuando escribió *Air* (1968-69) o *Kontrakadenz* (1970-71), pensaba haber encontrado un estilo musical para el resto de su vida; pero luego, cuando llegaron *Gran Torso* (1971, rev.1976/1988), *Klangschatten* (1972), o *Fassade* (1973, rev. 1987), el problema se planteaba de nuevo

cada vez: ¿hacia dónde y cómo avanzar?

A. T. Claro, y luego él lo que me contó también es que, en un momento determinado, paró de componer, porque él quería hacer otra cosa, hasta que se convenció de que no podía hacer otra cosa, porque lo que hacía hasta ahora estaba muy bien; y le dije: «Helmut, es que esa es tu personalidad, va por ahí». Él quería cambiar; pero muchas veces no puedes, y tampoco necesitas cambiar radicalmente, porque, claro, el ir en plan veleta, con Helmut no va, porque una persona con una coherencia de pensamiento tan grande no es que diga: pues ahora voy a pasar a hacer música pseudotonal; no, no, no... Sin embargo, es muy curioso que Helmut está muy enraizado en la tradición centroeuropea, muchísimo, a pesar de que lo han condenado siempre como a otro terrorista musical.

P. Y. De hecho, también me decía hace unos días que él se siente muy enraizado en un compositor que nos pudiera parecer a él extraño, como Anton Webern, por su modo de deconstruir.

A. T. ¡Claro!

P. Y. Volviendo a la escena española, ¿qué compositores en la segunda mitad del siglo XX nos puede decir que son ineludibles?; aquellos que para usted marcan los puntos álgidos de la composición española.

A. T. Yo creo que ha habido dos compositores emblemáticos, que son José Luis de Delás y Gonzalo de Olavide, y no sólo por la cuestión de la amistad; porque, cuidado, yo he dicho siempre que tengo muchos compositores que son amigos pero que no dirijo, porque tengo derecho a que pueda no interesarme la música de uno. Yo creo que son dos personalidades importantes; desgraciadamente, no muy conocidas, o muy poco conocidas, pero que espero que algún día se descubran. Ya hemos hecho la grabación de Olavide [Verso VRS 2128], al menos documentar; lo mismo que hicimos con Gerardo Gombau [Verso VRS 2133]: ¡es muy importante documentar! Ya no nosotros decidir, sino que la música tiene que estar ahí; si no se puede escuchar en vivo, al menos buenas grabaciones, y pasó con Xenakis lo mismo.

Luego, yo tengo una admiración personal por Luis de Pablo, y un agradecimiento personal, también, por muchas cosas en la época en que me dio algunas clases de composición; y naturalmente no había ninguna discusión sobre si allí se pagaba o no se pagaba, que no se pagaba; y es una persona que yo acepto y respeto su evolución. Es un hombre que se ha empeñado en muchas cosas, luego también se ha llevado muchos palos; pero creo que es una persona a considerar.

De los más jóvenes, con quien he tenido también mucho contacto es con Manuel Hidalgo, con José María Sánchez-Verdú, con José García Román, con Félix Ibarrodo; pero son siempre un poco los extrarradios, y es que las personas apoyadas por los ministerios, apoyadas políticamente, me causan una cierta alergia, no puedo... Pero bueno, creo que con estos cuatro nombres que he dicho está bien. Bueno, también Alberto Posadas, que se me olvidaba.

P. Y. ¿Cristóbal Halffter?

A. T. Cristóbal no me ha interesado nunca, eso lo puedo decir tranquilamente. En toda mi carrera he dirigido dos obras de él, aunque yo respeto lo que él haga. Hay música que me es más afín, y hay música que me es menos afín; eso me ha pasado siempre; por ejemplo, yo tenía menos afinidad con la música de un compositor que considero importante, que es Carmelo Bernaola, y él me lo decía: «¡Tú a mí me quieres menos que a de Pablo!»; pero eso no quiere decir que yo discuta su calidad. Si yo hubiera tenido, lo que decía usted antes, una orquesta como titular, naturalmente hubiera hecho obras de todos ellos, porque pienso que tienen la calidad y el nivel para ser programados; a lo mejor, no hubiera hecho de algunos otros que se están programando, pero eso es otra cosa aparte. Pero, claro, cuando uno viene aquí, como dicen los castizos, 'de peras a rábanos', hay que utilizar las oportunidades para, al menos, poner señales de lo que se hace. Por ejemplo, yo con la orquesta de la RTVE he hecho antes Delás, después fue Olavide, luego ha sido Sánchez-Verdú; Luis de Pablo fue casi todo con Euskadi; Hidalgo lo hicimos hace muchos años; Ibarrondo, hace un par de años; etcétera, etcétera, etcétera. A mí, una vez, con buena intención, me propusieron hacer la obra de un compositor español que a mí no me interesa, y no digo el nombre, y yo dije que no; no, porque si yo vengo una vez cada dos años, no voy a hacer una obra de un compositor que a mí no me interese, tengo que hacer una obra de un compositor en el cual yo crea al cien por cien. Si yo hubiera tenido diez conciertos, pues probablemente no lo hubiera dicho; pero es lo que decía Delás de que yo no suelo hacer compromisos; y, al menos, si no lo hago yo, que lo haga otro; pero estamos siempre en lo mismo: hay que presentar el mayor nivel. Cuando nosotros presentamos una serie de programas, tenemos que pensar en eso: que no es cualquiera, hay que buscar a los que tengan mayor nivel, eso es lo más importante. Eso lo hicieron hace algunos años muy bien también en Barcelona, en la época en que estaba Joan Guinjoan, que es un compositor también excelente, yo he dirigido mucho de él, y en Madrid se ha tocado bastante, pero no en otros sitios, y ése es un problema, que a lo mejor en el País Vasco no se ha tocado ninguna obra de Guinjoan, ni se ha tocado una obra de Lazkano o de Erkoreka en otras comunidades de España; y esa falta de intercambio me parece de una negatividad enorme, y eso es lo que produce esta especie de compartimentos estanco y ese estancamiento de la música; es decir, que en Andalucía se toque sólo a los andaluces, y que en otro sitio a los suyos, me parece un absurdo; hay que traer a los compositores de calidad, porque a los señores de Andalucía le puede venir muy bien escuchar lo que hacen en otros sitios, y al revés; sería un intercambio de lo más sano y saludable; eso, con orquestas de radio, sería mucho más sencillo, porque, claro, llega un momento que, por mucho que te empeñes, si tú pones a una orquesta de radio aquí, en Galicia, a tocar compositores gallegos, y no creo que haya tantos como para llenar años y años y años, lo mismo que pasa en otras comunidades, entonces habría que tener un intercambio, cosa que sería muy interesante.

«El conocimiento cultural, para un intérprete, es muy importante»

P. Y. Orquestas de radio, sí; pero después uno escucha la mayoría de las radios españolas, ¡y lo que se encuentra!; incluso en una *Radio Clásica* que, en mi opinión, está en franca decadencia, y en la que la música contemporánea está relegada a horarios secundarios; por no hablar de Televisión Española y su trato a la música clásica.

A. T. Sí, es que, bueno, ¡los conciertos esos a las ocho de la mañana...! No, hay que buscar; y hay una gran tragedia: que nosotros no formamos parte de la cadena televisiva *ARTE*, nadie sabe por qué, habrá algún motivo gravísimo; y eso llevaría a una programación muy interesante. Además, yo digo una cosa: si hay un señor que quiere ver un partido de fútbol, no le impide ver el partido de fútbol si en *ARTE* están transmitiendo el *Don Juan* de Salzburgo, ¡no! No es como hace años, que había dos canales; no, ahora hay una oferta enorme. ¿Por qué no crear algo como la RAI Cultura, en la cual hay una programación eminentemente cultural? ¡La RAI, que está tan mal, también! La segunda cadena de TVE nació en la época del franquismo como una cadena cultural; ahora ya no lo es. En Alemania tienen una cantidad de cadenas enorme, y hay otras cadenas televisivas que ofrecen una alternativa, hay una oferta muy grande. ¿Por qué no hay un programa como el francés *Mezzo*? A mí no me evita el ver un partido en la cadena X, y a lo mejor mi hermano está viendo en otro televisor una ópera; no es lo mismo que antes, que había dos cadenas, hoy en día tenemos el ordenador... Estamos en lo de siempre, en un problema de estructuración ya no digo de la vida musical, sino cultural; porque, que no me vengan con historias de que no hay dinero; hay dinero como no lo ha habido nunca, digan lo que nos digan; y, si no, cómo están los bancos, que no saben dónde meter el dinero: ahora resulta que Bankia lo quiere comprar el Santander, ¿cuánto cuesta, 20 euros? No; es decir, hay dinero, y la televisión y el Estado tienen dinero para eso, porque lo que sabemos que se gastan en ciertos programas...; y sería crear esa posibilidad para que, al menos, esa inmensa minoría que quiere eso, lo pueda tener. Pero, claro, yo llego de trabajar a las doce de la noche, y no me levanto a las siete de la mañana para ver un concierto, eso es lógico; es una cuestión de estructurar, y falta esa estructuración a todos los niveles de la vida cultural. Mi impresión es que se ha ido con tal prisa, a tal velocidad, que muchas cosas se han quedado a medio hacer.

P. Y. ¿Cómo percibe, entonces, la evolución de estas cuestiones en el contexto de la crisis en los últimos años, encuentra una involución? ¿Y comparando lo que ocurre en España con lo que ocurre en Europa?

A. T. Naturalmente, la crisis, apoyada por un conservadurismo a ultranza, es lo que produce esto. La cultura, para muchas de estas personas, es negativa, porque crea mentalidades críticas, y eso es lo que no conviene. Yo creo que, mientras en la calidad de ciertas cosas se ha ganado, en otras se han sacrificado cosas muy importantes; y un día, tarde o temprano, habrá que recuperarlas.

P. Y. Pero, ¿cree que será posible, tal como está la situación en España?

A. T. Yo es que estoy fuera; y muchas veces incluso tengo que decir que estoy contento de estar fuera... Pero, por ejemplo, el otro día, leyendo sobre la famosa movida, decía: «Las movidas son movimientos anticulturales»; pero para eso hay que tener una cultura, porque ha habido las famosas movidas en otros sitios, las hubo en Alemania, y, por ejemplo, dicen que el '68 fue un movimiento anticultural contra una cultura establecida; pero, claro, cuando en España lo que estamos haciendo es la apología del borriquito, eso es lo que no nos lleva a nada. Me acuerdo de una cosa con Maurice Ohana, que le dedicó a mi hijo Gabriel un libro, que lo quería mucho, y le ponía: «Para que te acuerdes de España, que es una tierra de vagos y un país de gigantes», y no le faltaba razón, y lo que han acentuado es

la superficialidad: no hacer nada; y no: tú te puedes oponer a un mundo cultural establecido, pero lo tienes que conocer; entonces, claro, lo que ha pasado es que no ha quedado más que una incultura enorme; y también hay un problema, y yo lo hablo mucho con José Luis de Delás, y es que muchas de las cosas, me dice él, que han pasado aquí es por la falta de cultura del país, que no viene de los últimos veinte años, no: viene de muy lejos [muy enfático]. Viene, en mi opinión, del célebre 2 de mayo de 1808, cuando una serie de infelices se dejaron asesinar y evitaron que entraran las ideas de la Revolución Francesa, engañados. Que tenían que haber salido en aquel momento los Borbones..., pues que se los lleven; entonces hubiesen entrado las ideas de la Revolución Francesa. ¿Qué es lo que entró?: la represión, la renovación de la Inquisición, el oscurantismo, y eso se paga. Culturalmente, el siglo XIX no es un Siglo de las Luces en España, es un siglo negro, en general. Luego, se resurge; y luego, cuando empezamos un poco a sacar la cabeza, pum, golpe militar, Guerra Civil; y entonces, claro, éstas son cosas que dejan un residuo muy negativo en un país. Sabemos que la Inquisición terminó a principios del siglo XX, hasta entonces estaba vigente; y claro, la Inquisición es una fuerza anticultural muy fuerte, porque está cortando con todo lo que sea cultura, información, lectura... Ésa es la desgracia que tenemos, y de la que, de alguna manera, poco a poco, hay que intentar salir.

P. Y. ¿Podemos pensar que funciones de dirigismo análogo de los valores culturales, aunque no sea a nivel inquisitorial, las llevan ahora a cabo los grandes emporios de la comunicación en manos de los poderes económicos?

A. T. Claro, sí, exactamente, eso es lo que ha pasado: es un dirigismo que lo que hacen es lo que a ellos les interesa producir. Ahí está el problema, que es lo que se le criticaba a gente como Sarzoky: el país no es una empresa que produce dinero; es algo muy diferente, y es otra cosa: es una comunidad cultural, es una comunidad de vida, es una comunidad de historia... Que hay que vivir, sí; pero no es una fábrica que produce dinero, ése es el problema; y, claro, que la cultura no produce dinero, pues ya lo sabemos, pero es lo que marca a un país, es lo que hace progresar a un país, no es sólo el dinero, no es sólo la comodidad; es la cultura, el que la gente lleve adelante una idea cultural que represente a un país. En el fondo, ¿qué ha representado siempre a los países?: los artistas, los escritores, los pintores... Es decir, no nos engañemos, dentro de cien años no se acordarán de muchos futbolistas; se acordarán de pintores, de escritores, de músicos..., que son los que representan al país, y eso hay que promoverlo; y eso es el problema que yo veo que todavía no se ha comprendido bien.

P. Y. Ya que a la pervivencia y al significado de la cultura hemos llegado, me gustaría preguntarle qué referencias de diversos lenguajes artísticos nutren a Arturo Tamayo en su día a día.

A. T. ¡Muchos! Sobre todo, por ejemplo, la literatura, yo leo mucho; lo que pasa es que, como no tengo mucho tiempo, lo que leo, sobre todo, son las obras fundamentales de la literatura. Lo que llaman 'literatura de evasión', no me interesa, porque no me evade de nada, pero me viene en muchas ocasiones muy bien para la cuestión de interpretación, porque representa el planteamiento de una sociedad, y muchas veces, dentro de ello, el planteamiento estético, y eso es importante. El cine me interesa muchísimo también; cine he visto mucho, siempre que puedo; ahora no hay tanta posibilidad por la cuestión del

trabajo, pero creo conocer bastante bien lo que es la historia del cine. Y la pintura también me ha interesado; he tenido menos contacto con ello, no sé por qué, quizás porque el aspecto museístico de las exposiciones no me gusta tanto, pero siempre que puedo voy a ver las exposiciones; por ejemplo, hay ahora en Berlín una gran exposición Mondrian, que no he podido ir todavía, pero que no la puedo dejar pasar; ha habido una de Rothko, que no la he podido ver; pero, siempre que puedo, voy a verlas. Naturalmente, en este sentido, soy menos historicista que en la literatura, porque uno no va a ir todos los días al Museo del Prado, a pesar de lo que tienen allí; pero hay ciertos pintores que me interesan mucho, y vuelvo a ellos de tiempo en tiempo; por ejemplo, uno de ellos puede ser El Greco, es una cuestión de una cierta afinidad.

Yo creo que el crearse un entorno cultural, al director de orquesta, tampoco le va mal, porque no sólo hay que saber lo que se ha escrito musicalmente, sino qué es lo que ocurría en esos momentos en el mundo: puede uno situar mucho mejor la obra y su interpretación si conoce mejor, no digo con una profundidad absoluta, pero bien, el entorno cultural donde se ha creado. Muchas veces uno dice que sin ciertas obras pictóricas tal vez no hubiese existido cierto tipo de música, y no hablo de la cosa más simple que se puede venir a la mente, como el Impresionismo, no, sino del Expresionismo; y es cierto que el cine también en aquel momento tuvo una importancia muy grande en el desarrollo musical del Expresionismo: la música de Schönberg no la podemos disociar de *El gabinete del Doctor Caligari* (1920); Berg, tampoco; y un primer Webern. Son direcciones culturales, por decir así, que se entrecruzan, es muy curioso. Tampoco pensar un Mahler si no conocemos la literatura de la época, y estoy hablando no sólo de Schnitzler, sino de Zweig, Hofmannsthal...; todo es un entorno que se crea, junto a Klimt, junto a Schiele...; todo forma parte de un entorno cultural que permite al autor musical producir una serie de cosas. Yo no me puedo imaginar un Berlioz sin Balzac: son dos mundos en interacción que se influyen los unos a los otros, y yo creo que es importante, pienso que todo eso hay que considerarlo; yo pienso que la cultura, el conocimiento cultural, para un intérprete, no sólo para un director, es muy importante.

P. Y. Como decía Falla, quien sólo sabe de música, ni de música sabe...

A. T. Eso es cierto, eso es cierto... Sobre todo, hay que saber situar la obra en un contexto; y si ese contexto no se conoce, pues algo falla.

P. Y. ¿Qué proyectos discográficos tiene entre manos?

A. T. Ahora mismo, aunque los proyectos discográficos en España están cerrados, hay la edición de un CD con las últimas obras de Ginastera, que eso tiene que salir en los próximos meses; y habíamos grabado la obra completa de Rodolfo Halffter con la Orquesta Nacional, que Verso no lo ha podido sacar, porque Verso ha desaparecido, o hay un problema interno, no sé lo que ha pasado. Luego, hay también de García Román, que está por montar; y de Ibarrondo. Y también estamos intentando recuperar lo de Xenakis para mode records, con *Nomos Gamma*, *Terretektorh* y *Metastaseis A*. Todo esto Brian Brandt ya lo tiene en mode. También tiene las *Thirty Pieces for Five Orchestras* (1981), de John Cage, tiene la grabación hecha en surround, pero no sé si lo podrá sacar. También he trabajado con Timpani, pero tienen problemas de venta, porque en internet la gente ahora

lo copia todo, ése es el problema.

P. Y. Por último, ¿no se plantea escribir un libro de memorias, para profundizar en algunos de los aspectos que aquí sólo ha dejado apuntados?

A. T. Empezamos a hacer una cosa así con Arteaga, pero no pasamos de veinte minutos, porque lo llamaron de urgencia [riendo]. Yo le dije a él que podíamos hacer conversaciones sobre esto, sobre la dirección de orquesta; pero empezó a preguntarme sobre hacer unas memorias biográficas, pero yo no tengo tiempo para escribirlo, ése es el problema.

P. Y. Pues esperamos que en algún momento encuentre ese tiempo. Ha sido un placer conocer algunos de esos recuerdos, así como sus ideas sobre el contexto cultural y musical que vivimos. Muchas gracias.