

MIKIS THEODORAKIS: "NUNCA HA EXISTIDO UNA MÚSICA PURA"

CASO ejemplar de músico y militante, Mikis Theodorakis comparte estas dos actividades desde su infancia. Nacido en 1925, hijo de un prefecto de Policía, a los siete años se reveló niño prodigio como cantante en las iglesias bizantinas. Cuando era un adolescente y después de la invasión de su país por las tropas de Mussolini, entró en la Resistencia, iniciando una lucha que continúa hoy, a los cuarenta y siete años.

En 1948 fue internado en la isla de Makronisos, de la que trató dos veces de escapar. Del primer intento salió con el cráneo fracturado, y del segundo, con una pierna rota. Se evade entonces con la música, componiendo cantos de esperanza que entonaban sus compañeros de cautiverio y que se han convertido en himnos de lucha del pueblo griego.

Viene a París en 1949, estudiando en el Conservatorio con Eugene Bigot. Vuelve a Grecia, aliando la composición militante con actividades políticas. Escribe «Epitafio», sobre poemas de Yanis Ritsos, el gran poeta griego que fuera su compañero de cautiverio, y «Aktión Esti», himno a la Grecia eterna. Se prohíbe su música en todo el territorio nacional.

Diputado por el Pireo, en 1964, funda las Juventudes Lambraakis, en memoria del que también fue diputado y cuyo asesinato se describe en la película «Z», de Costa-Gavras.

En abril de 1967, los coroneles griegos dan el golpe de Estado que les llevó al poder. Gracias a un telefonazo, Theodorakis fue prácticamente el único líder de izquierda que logró escapar. En aquellos días fueron detenidas unas 12.000 personas, según estimaciones oficiales. Theodorakis crea, en la clandestinidad, el Frente patriótico, movimiento de resistencia.

Al fin es detenido en el mes de agosto de 1967 e internado en la cárcel de Averoff. Amnistiado a finales del 67, es deportado de nuevo a Zaton y más tarde al terrible campo de Oropos. Se inicia una campaña internacional en favor de los presos griegos. La enfermedad que contrae Theodorakis en la prisión hace más gravoso para los coroneles este caso. En el mes

de abril de 1970, el coronel Papadopoulos decide personalmente su liberación para tratar de producir buena impresión en el Consejo de Europa que, reunido en Estrasburgo, condena al régimen militar griego. Llegó a París en compañía del inefable político y relaciones públicas Jean-Jacques Servan-Schreiber, que se apropió el mérito de su liberación.

CHAO.—¿Para qué sirve la música hoy?

THEODORAKIS.—En primer lugar, creo que la música siempre estuvo unida a la palabra o a la danza. Nunca existió una música pura. En el siglo V antes de Cristo, en Corintia, se organizaron ya luchas musicales. Se dice que entonces algunos compositores intentaron —apoyándose únicamente en la música— producir ciertas impresiones, como batallas o sentimientos. Fue la primera aparición de la música absoluta, como se dice. Pero ya entonces, en Grecia, la música tenía un gran pasado; había recorrido un largo camino con la poesía. Los grandes poetas griegos, Esquilo, Sófocles, Eurípides, eran a la vez músicos, y en las tragedias incorporaban cantos y danzas. En los pueblos, la gente cantaba y bailaba y nunca se utilizó la música pura. Únicamente después de este proceso que duró siglos y siglos se empezó a tocar la música sola, sin canto o sin danza. Es, más o menos, en la época del Renacimiento italiano. Y luego, el genio alemán, que maneja maravillosamente la abstracción, intentó reflejar ideas y pensamientos con la música, idealizándola. Surgen las formas adecuadas, como la sonata y la fuga. A partir de ese momento, la música empieza a dirigirse a una élite, pues estas formas se convierten en «concerti grossi» y sinfonías que necesitan buenas orquestas. Sólo los príncipes podían sostener a estas orquestas, y la música se convirtió en un elemento reservado a la nobleza y a los altos dignatarios de la Iglesia. Más tarde, con la aparición del capitalismo se reserva a los príncipes del dinero.

•Entonces, todos los músicos que vivían en los pueblos —los trovadores, por ejemplo—, que eran la base del funcionamiento musical, por ser no sólo los intérpretes,



sino los autores de esta música popular, comenzaron a abandonar los pueblos, produciéndose una verdadera hemorragia. Al lado de los príncipes tenían la posibilidad de expresarse mejor, de comer, de vestirse, de hacer una carrera, de hacerse ricos; pero, sobre todo, tenían la posibilidad de explotar su talento.

•De esta forma se constituyó la gran escuela de Europa (pues este proceso se desarrolló en Europa, y no en la India o en Arabia, donde existe aún una gran tradición de la música popular), y así llegamos hasta nuestros días, en que continúa este diálogo entre los músicos y una élite, que es, en el fondo, una élite de dinero.

CH.—Sin embargo, en tu libro «Mi credo artístico» escribes que los «concerti grossi» se inspiraban en la música popular, mientras que la fuga ya no. Parece que aprue-

bas lo primero y condenas lo segundo. También se puede pensar, al revés, que la ejecución de temas populares en las Cortes era una «integración», mientras que la fuga, con su abstracción, aportó una necesidad de reflexión.

T.—No; no es una crítica, sino una constatación. Quiero decir que si ahora se intenta hacer una música absoluta, accesible a la masa, creo que hay que empezar con el mismo sistema: un diálogo con elementos que el pueblo ha asimilado ya. Para mí, la poesía desempeña un gran papel, pues la palabra define el sentido de los sentimientos, la ideología, y de esta forma da a la música un aspecto lógico, pues todo el mundo quiere saber lo que expresa la música. Cuando se escucha una sinfonía, la gente pregunta «qué dice», «qué significa».

CH.—Entonces, ¿tú no crees en la explicación que dan algunos



«El que va a una sala de conciertos debe encontrar un reflejo de sus angustias, de sus problemas. Y eso es muy difícil de producir con la música».

compositores contemporáneos? Para ellos, la forma nueva de calidad es revolucionaria, pues ayuda a transformar las mentalidades, mientras que —dicen— no se puede transmitir un mensaje revolucionario con un lenguaje tradicional.

T.—Me parece muy formalista eso, pues no se puede ser revolucionario fuera del contexto social. Entonces, tengo la impresión que

o con una tragedia, o un drama, que proporcionen un fondo sentimental, lógico, ideológico, político. Se necesita una base así para crear una guía de los sentimientos populares. Porque el que va a una sala de conciertos, por ejemplo, debe encontrar un reflejo de sus angustias, de sus problemas. Y eso es muy difícil de producir con la música.

•Por eso, creo que hay que em-

pueblo participó en el proceso de su evolución, desde la forma simple a otra más complicada; ese proceso se hizo dialogando con el pueblo.

CH.—Escribes también en tu libro que la única forma de música popular es la canción...

T.—... el canto...

CH.—Sí; y citas a Joan Baez, a Bob Dylan, a los Beatles, recalando que son populares porque los comprenden las masas. ¿No te parece que puede haber otras razones? Por ejemplo, el interés que tiene el sistema en difundirlos, los negocios que se han hecho con ellos, etcétera.

T.—Es posible, porque también creo que hay muchos compositores en el mundo que son mejores que ellos. Pero lo que hago es constatar que esas figuras han creado un movimiento de masas a su alrededor. Y claro, ese fenómeno de movimientos de masas no es únicamente artístico. Es también social, y se debe, en parte, a que los tres son anglosajones y se aprovecharon de las grandes ventajas que son la lengua inglesa, el sistema publicitario americano y el interés financiero del capitalismo. Pero hay que ser realista, y ningún otro movimiento musical ha alcanzado la amplitud social de los Beatles. Y es extraordinario, pues ellos influyeron —de buena o mala forma— en millones de personas, de jóvenes que no tenían una estética, ni formación ideológica ni musical... Por eso fueron un fenómeno interesante: al asumir cada vez más responsabilidades —porque tenían una audiencia enorme— fueron madurando políticamente, y finalmente —a pesar de haber comenzado de forma apolítica— se pusieron a hablar de la paz, contra la guerra, contra el sistema burgués, incluso llegaron a posiciones extremas, como Lennon. Y estoy convencido de que los liquidaron por eso; porque empezaban a ser peligrosos. Yo estaba en prisión, pero siempre seguí el «affaire» de los Beatles. Y el gran ataque partió de los Estados Unidos. Para mí, el «manager», que era el ver-

dadero jefe, fue asesinado, y entonces todo terminó. Como se terminó también el gran movimiento de los «hippies» con el «affaire» Manson. A mi entender, fue un asunto preparado para liquidar a un movimiento. La misma función desempeña la droga. Yo creo que el «establishment» es el que tiene interés en distribuir la droga entre la juventud. También en el aspecto estético —volviendo a los Beatles— tuvieron una evolución interesante. Sus primeras canciones eran bastante flojas, pero al final ya empezaron a hacer síntesis, y considero que eran grandes compositores.

CH.—¿Ha habido tentativas de liquidarte a ti?

T.—Cuando yo llegué a la popularidad era ya un hombre maduro, con pleno conocimiento de lo que hacía y pertenecía a un movimiento político muy potente. Puse mi nombre al servicio de un movimiento social y político. Cuando llegó el golpe, yo estaba preparado. De todas formas, el golpe no se ha detenido aún, pues no procede ya únicamente de la dictadura —lo cual es evidente—, sino que viene de todos los lados.

CH.—Sí, precisamente. Ahora que has abandonado el partido comunista, que no tienes ningún grupo: ¿te sientes más vulnerable?

T.—No sé si sabes que el primer ataque contra mí, en Grecia, partió de los dogmáticos y de los estalinistas del partido comunista. Durante dos años, la dirección del partido comunista estuvo condenando mi música. El diario del partido comunista, en Atenas, llevó la campaña contra mi música, y se prohibió en los campos de concentración donde dominaban los comunistas. Mis camaradas me dijeron después que cantaban mis canciones a escondidas.

CH.—¿Y por qué razón?

T.—Porque utilicé el «buzuki», que para los dogmáticos representaba al lumpenproletariado. Era un instrumento que representaba el hashish, la droga, y decían que el hecho de reunir el «buzuki» con la poesía de Ritsos era un sacrilegio.

RAMON CHAO

el fenómeno de la música moderna pasa por encima de la mentalidad, de la sensibilidad y de la comprensión de las masas. Quizá, en ciertos momentos, al escuchar una música así uno se impresiona, pero no pasa de eso. No se puede inspirar al pueblo con esa música. Entonces hay que empezar con formas mucho más sencillas y, sobre todo, con un contenido poético, o coreográfico, o con películas,

pezar componiendo canciones, oratorios, obras como «Hair», y arrastrar a la masa en ese movimiento. Y es posible que más tarde, un público así, que se ha acostumbrado a escuchar buena música y buena poesía, puede tomar la palabra más adelante y entrar en la música pura.

•Pero, ¿cuáles serán esas formas modernas? Tendrán que ser accesibles al pueblo, porque el

Hay que encontrar nuevas formas, pero siempre dialogando con el pueblo.



Entre Vd. y nosotros podemos asegurar el bienestar de los suyos

LAS QUINCE REGIONES, S.A.
le brinda sus planes de
Previsión y Seguridad Personal,
que garantizan la estabilidad económica que Vd.,
estamos seguros, desea conseguir para los suyos en todo momento.
Cuando el bienestar de su familia está en juego,
pensar en un Seguro de Vida de
LAS QUINCE REGIONES, S.A.
es una cuestión apremiante.



Las Quince Regiones, s.a.

COMPANÍA ESPAÑOLA DE SEGUROS

Calle Tuset, 20-24 Teléfono 22790 29 Barcelona 6

ESPECIALISTAS EN SEGUROS DE VIDA

MIKIS THEODORAKIS: 'NUNCA HA EXISTIDO UNA MUSICA PURA'

CH.—También tuviste problemas con el Ejército de Liberación Nacional, que te condenó a muerte, creo.

T.—Sí. Eso fue antes, en mil novecientos cuarenta y cuatro, cuando me enfrenté con la concepción estalinista durante la Resistencia... Pero yo me refiero al período de después de mil novecientos cincuenta, un período de paz, cuando el partido estaba en la legalidad —no el partido comunista, sino el partido de la izquierda, que era, de hecho, el partido comunista transformado. Después, cuando se dieron cuenta que estaban equivocados y me recuperó la izquierda, la derecha continuó atacándome, y ya no dejó de hacerlo. Pero la fuerza de un artista se encuentra en su obra, y de los lazos que puede tener su obra con las masas, con su pueblo. Cuando se expresan ideas y sentimientos del pueblo no hay posibilidad de ser vencido. Y a pesar de que esté completamente prohibido en Grecia, nunca se me escuchó tanto como ahora, pues para los griegos el escuchar mi música representa una necesidad y al mismo tiempo es un acto de coraje y de liberación.

CH.—¿Se puede decir que tu música llega al corazón más que a la inteligencia?

T.—La inteligencia, la inteligencia... ¿qué quiere decir?

CH.—Quiero decir que es evidente que has abandonado conscientemente tus conocimientos musicales, las búsquedas que habías hecho en una orientación parecida a Schomberg, por ejemplo, para hacer una música mucho más sencilla, de tónica-dominante. También, cuando diriges esa música, da la impresión de un motor de Jaguar metido en un «dos caballos».

T.—Sí, porque esos conocimientos no me sirven para nada, por ahora. Decidí escribir una música que pueda comprender el pueblo, y el pueblo, en estos momentos, no comprende más que el sistema tonal.

CH.—¿No crees que el sistema tonal está calcado del sistema jerárquico burgués, y que habría que transformar el sistema tonal para que las mentalidades se acostumbren a pensar de otra forma?

T.—No creo que la tonalidad esté ligada a una clase. Para mí es una conquista del oído humano, porque se han necesitado diez siglos para pasar del modal al tonal. Y todavía no está completamente asimilado. La música «pop» no es más que una adaptación del oído humano a los acordes, es la adaptación de las grandes masas a una conquista del oído humano. Por eso creo que hay que terminar con esas experiencias que hace cada uno para sí mismo. Hay que hacerla con un pueblo, y eso es lo difícil. Yo podría hacer cosas más impor-

tantes para mí mismo, pero lo abandoné. Se acabó. Tal vez ayude a otro a comenzar un poco más lejos que yo, y así ganar tiempo.

CH.—¿Se puede decir entonces que la música de Xenakis, por ejemplo, va más lejos que la tuya y que en la historia de la música tú preparas al pueblo para que comprenda la música de vanguardia?

T.—No creo, pues la música de Xenakis, a mi juicio, es el fin de un proceso que se desarrolla al margen de las masas, siguiendo una línea que se caracterizó por el diálogo de los artistas con la élite, con la oligarquía. Esto sucede desde Beethoven, pasando por Brahms, Debussy, Stravinsky. Pero a partir de ahí la música no refleja más que experiencias personales. Desde la aparición del dodecafonismo, yo encuentro tres o cuatro experiencias que pueden servir, pero no demasiado. Hace veinte años, los compositores de los jóvenes eran Webern y Schomberg, y ahora están casi olvidados. Porque era algo cerebral, una escuela hecha más para los críticos que para el público. Beethoven, a pesar de tener que dialogar con la burguesía, tenía raíces populares, y por eso es un músico popular aún hoy. Lo mismo Stravinsky, que es a la vez prestigioso y popular. Yo digo que si se excluye al público del criterio de valor de una obra artística, se entra en un callejón sin salida. Y creo también que la mayor expresión popular se encuentra en la melodía. Se puede construir un mundo sonoro o incluso puede surgir del azar. En cambio, una melodía construida no duraría dos minutos, pues es un ente verdaderamente milagroso, que se puede componer con sólo cuatro o cinco notas. Es como un cuerpo humano: si se le quita o se le desplaza la nariz, ya no es un cuerpo humano. Si se desplaza una nota de una melodía, se acabó. En las obras como éstas se quita algo, y no cambia nada; tal vez sea mejor.

•Hay que encontrar nuevos acordes, nuevos contrapuntos, pero siempre dialogando con el pueblo. En mis obras más evolucionadas empleo a introducir modulaciones, acordes más audaces, y contrapuntos inspirados en la música popular de mi país, y no se trata de un fruto de laboratorio. Siempre digo que hay que examinar toda la evolución musical de Occidente, y si Occidente es un árbol, si tiene raíces, ramas y frutos, algunos de ellos podridos, yo no quiero ser uno de esos frutos podridos del árbol de la música europea. ¿Qué debo hacer? Me convierto en raíz, y vuelvo bajo tierra, me convierto en un alumno de la música popular, para tratar de desarrollar la música por donde debería haber ido y a una velocidad más rápida.

CH.—Pasando a otro tema, Mikis: últimamente has hecho dos declaraciones que pudieron ser mal interpretadas. Una, que querías volver a Grecia, y otra, que abandonabas el partido comunista. ¿Tiene relación una con la otra?

T.—En primer lugar, quiero decir que no abandoné mi ideología. Ahora bien, he llegado a algunas conclusiones y resultados debido a lo que hemos vivido en Grecia; hay que reconocer que existe un «statuto quo» muy importante, y por ello, para mí, los movimientos comunistas organizados, ya sea bajo la guía soviética o la china, han sido sobrepasados. Nosotros queremos formar un nuevo movimiento, como el MAS venezolano, con el que tenemos relaciones. Ya tenemos un grupo importante. Entre la gente del exterior tenemos la mayoría. A finales de este año haremos la síntesis de las tesis de todos los grupos (de Nueva York, de París, de Atenas, de Salónica, de Berlín, etcétera), porque queremos que la democracia sea la base de este movimiento.

•En cuanto a mi deseo de volver a Grecia, ya sabes que estoy aquí por accidente. No salí de Grecia por mi gusto. No quiero decir que en aquel momento no estuviera contento de salir, pues pensé que podía realizar la unión de las fuerzas antidictatoriales del exterior. Pero yo siempre he dicho que el artista debe estar donde el pueblo quiere que esté, donde lucha el pueblo y donde está la herida. Por eso, cuando yo estaba en Grecia me encontraba siempre donde había ataques contra el pueblo, y con ese principio fundé las Juventudes Lambrakis. Cuando golpearon al diputado Lambrakis, yo estaba allí, y estuve en Creta, en Chipre, etcétera. Pero esa declaración fue muy explotada aquí, porque se consideró como una flaqueza, un abandono o un gesto hacia el régimen. Es todo lo contrario. Debo decir que el régimen reaccionó estúpidamente, porque dejó las cosas en el aire, y el pueblo explotó todo eso. Los periódicos de derechas decían: «¿Pero quién es ese asqueroso comunista que pone condiciones para volver?...», pues yo había puesto la condición de que mi música se pudiera tocar libremente y de que la opinión pública pudiera expresarse. Así se desató un movimiento popular. Los estudiantes recogían firmas: «Quiero que Mikis vuelva a Grecia». En ese momento, y durante un mes, los periódicos de Atenas doblaron la tirada porque hablaban de mi retorno a Grecia.

CH.—Nunca explicaste claramente el sentido de tu declaración sobre Jean-Jacques Servan-Schreiber, diciendo que era «tu amigo político».

T.—Yo no dije que fuera mi ami-

go político. Fue él quien lo dijo. Yo dije que era un amigo, y todo el mundo sabía que estábamos en lados opuestos. Schreiber me hizo mucho daño haciendo declaraciones en mi nombre cuando yo estaba aislado. Dijo, por ejemplo, que había abandonado el comunismo. Servan-Schreiber en ese momento jugó un papel difícil, porque, por una parte, quería arrancarme a la dictadura y, por otra, quería quedar bien con los americanos y con los coroneles. Hay que decir que en ese momento no sabía lo que era Grecia. Después cambió.

CH.—¿Pero fue eficaz para tu liberación?

T.—Cuando Schreiber vino a Grecia, Papadopoulos ya pensaba liberarme, pues yo era un problema para ellos por estar muy enfermo. Pero creo que Papadopoulos explotó la presencia de Jean-Jacques Servan-Schreiber. El fue a liberar al profesor Carayo, que está todavía en prisión. Como no pudo, trató de traer a su mujer. El quería volver con alguien. En el Hilton le habló de mí un periodista, le dijo: «¿Sabes que Theodorakis está muy enfermo y ha sido transportado a un hospital? Y Theodorakis es un compositor de música griega. Llévatelo a él». Hizo una serie de gestiones con Onassis, en la Embajada americana, y finalmente le recibió Papadopoulos, que impresionó mucho a Servan-Schreiber. Le dijo que no era un fascista, sino un demócrata, y que para hacer la democracia en Grecia necesitaba la comprensión de Europa. «Mientras Europa me aisle —dijo— estoy obligado a mantener este estado de cosas, pues si no sería la guerra civil. Si ustedes me ayudan, yo liberalizo el país, y hago la democracia». Servan-Schreiber le contestó ingenuamente que iba a ayudarlo. «Yo conozco bien a todos los dirigentes europeos. Por ejemplo, el primer ministro sueco, Palmer, es amigo mío». «Si me trae a Palmer —respondió Papadopoulos—, le recibiré oficialmente con todos los honores». «Se lo traeré, pero su precio es un poco elevado. Tiene que entregarme a Theodorakis».

•Papadopoulos aceptó, y tomó la decisión completamente solo. No lo consultó con nadie, ni con los militares ni con la policía. Cuando vinieron a buscarme a la prisión, yo ya estaba dispuesto a iniciar la huelga del hambre. Me metieron en el avión de Jean-Jacques Servan-Schreiber y llegué a París.

CH.—Y Palmer no fue nunca a Grecia...

T.—Cuando estaba en París me pidió que fuera a explicárselo todo a Estocolmo, y me dijo que él nada tenía que ver con Schreiber. La derecha había explotado mucho esto para atacarlo, y estaban en plenas elecciones. ■ R. CH. Fotos: COLLA.