

Música y militancia

Luis Cilia: Una canción para Portugal

AÑO 2. NUMERO 10. JUNIO 1976

**"Chove na estrada
que entra en Lisboa
silenciada..."**

Llueve en la carretera que entra en Lisboa. Es abril; no es noviembre, como en la letra que Manuel Correia redactó y Luis Cilia musicó y cantó, poco después del golpe de finales de 1975. Llueve en la carretera y llueve en Lisboa. Lisboa, silenciada en la calma de la mañana del domingo anterior a las primeras elecciones legislativas desde el 25 de abril del 74. Las calles, llenas de carteles multicolores, pero vacías de ilusión, en una campaña electoral que, tristemente, devolverá al país el duro realismo de su situación, después de casi dos años de euforia, sueños, intentos idealistas. Pero, ¿se lo devolverá en libertad? Eso esperamos.

En este marco de realismo melancólico —los que vivimos otros momentos portugueses con claveles, esperanzas y "força, força, companheiro Vasco", no podemos menos que sentir nostalgia...— en este marco vamos a encontrarnos con el realismo lúcido de **Luis Cilia**, cantante. Treinta y dos años. Militante del Partido Comunista Portugués. Exiliado desde 1964 hasta el 29 de abril de 1974, para evitar participar en la guerra colonial. En el piso de la Avenida Robisco Pais, donde habita en compañía de su compañera Nina, celebramos esta conversación. Con

sencillez, con una modestia nada ficticia, con una franqueza ajena a todo sectarismo, Luis Cilia va a ir expresando muchas de sus ideas, muchas de sus convicciones, de sus temores, de sus preocupaciones, sobre la canción y el panorama cultural portugueses.

En un momento en el que por distintos senderos nos han llegado de Portugal imágenes de caos, imágenes de sectarismos, imágenes de desconcierto, la palabra serena, crítica de Luis Cilia puede resultar un significativo anhelo de unidad, de sensatez, que muchos portugueses comparten. El hecho de ser un hombre encuadrado en un partido (cuando le hemos conocido estaba participando activamente en la campaña electoral del Partido Comunista), aunque no partidista, otorga especial valor a su pensamiento, a su análisis neutral, consciente en cualquier caso.

Acabada la conversación con Luis Cilia, dejamos atrás Lisboa, pero nos llevamos el grato recuerdo de un hombre joven, que se afana, con seriedad y constancia profesional, por un Portugal de porvenir incierto y de presente duro. Suerte, Luis.

**"Recebe a nossa mensagem
aprensiva e desperta:
A luta continua! Coragem!
A nossa vitória é certa"**



OZONO.—¿Cuánto tiempo hace que cantas profesionalmente?

LUIS.—Yo me fui a Francia en el 64. Los dos primeros años claro que no he podido vivir de la música. Sólo he podido comenzar a vivir de la música a finales del 66, cuando hice la música de una película, *O Saíto*, que creo que se pasó en España. A partir de ahí ya seguí viviendo exclusivamente de la música.

O.—¿Por qué motivo te fuiste a Francia?

L.—El motivo principal era la guerra colonial. Tenía que hacer el servicio militar, y como otros millares de portugueses me marché.

O.—Profesionalmente empezaste a vivir de la canción en el 66.

L.—Esto coincidió también con una época que para mí es muy grata. La época en que un grupo de españoles en París fundó un grupo de teatro que se llamaba *La Carraca*; no sé si es conocido... Allí había también gente que era de otros horizontes. Entre la gente que ha dado allí una colaboración muy activa está, por ejemplo, José Ortega, el pintor. Después estaba Antonio Membrado, el guitarrista, que también participó. Y coincidió más o menos este tiempo en que estaba Paco Ibáñez; fue por entonces cuando nos conocimos y cantamos mucho juntos durante aquellos años.

O.—¿El ya era conocido?

L.—No. Paco acababa de hacer su primer disco, el disco de Lorca, que a mí me gusta mucho, y yo había hecho un disco que era éste de *Portugal-Angola, Cantos de Lucha*, que es el primer disco que hice en "Chants du Monde". Por tanto, ni Paco ni yo éramos muy conocidos en aquel momento. En este grupo hicimos una cosa muy interesante, que fue un festival que duró una semana, con teatro, con recitales de música clásica, con exposiciones de pintura, donde había pinturas de Ortega, de Saura... Invitamos a Alfonso Sastre, que vino allí... y se terminó con un gran recital donde actuó Raimon en una de las primeras veces, o la primera vez que él fue a París. Esto debió ser alrededor del 67.

O.—De los españoles, con quien más te relacionaste entonces fue con Paco Ibáñez.

L.—Bueno, durante bastantes años tocamos mucho juntos. En este momento, también en el 67, fue, por ejemplo, allí Joan Manuel Serrat, que no era nada conocido y que después tiró ya por otro camino, pero entonces rimaba con nosotros, estaba muy cerca de nosotros; se quedó allí un mes y también cantamos juntos. Pi de la Serra también fue en esos momentos por allí...

COMPONER EN EL EXILIO

O.—¿Tus canciones llevan siempre letras tuyas... es letra de otros o pones música a clásicos que pueden haber hecho otros?

L.—Letras mías tengo muy pocas, que son malas. En el primer disco hice algunas, pero es porque tenía que abordar temas que en aquel momento se abordaban poco: la deserción, temas de este tipo. Y era un tipo de canción también un poco panfletaria, que hoy no la haría. Claro, también estaba empezando. Pero, después, en general he puesto poetas en música. Bueno, en este disco también (nos enseña un disco que acaba de apa-

recer en España, con canciones tuyas de antes del 25 de abril). Porque en esta época empezaba cantando cuando conocí a un poeta que se llamaba Daniel Felipe, que murió en el 64. Así que tengo que, o bien poner música a poesía, o, por ejemplo, últimamente estoy trabajando con un chico que se llama Manuel Correia. Hacemos un trabajo en colaboración: discutimos, cambiamos... hacemos un trabajo que creo que es muy interesante.

O.—Es decir, que tanto música como poesía salen adecuados al tipo de canción que planeáis hacer, digamos, logrando una cierta unidad y complementariedad en la creación misma...

L.—Claro. Bueno, también pongo música a textos ajenos. Cuando hay una identificación. Pero el trabajo que estoy haciendo ahora lo encuentro muy interesante. Pero estaba hablando de París. Allí también, uno de los factores positivos de mi estancia, he podido —en París hay de todo, ¿no?— estudiar un poco la música. Estudié la guitarra con Antonio Membrado, que me ayudó mucho en este terreno; mucho de lo que sé, porque yo soy muy mal alumno... Conocí a un compositor que se llama Michel Puig, catalán-francés. Hice con él ocho años de estudios de composición. En este disco hay una cosa (me muestra otra vez el disco recién aparecido en España, del que ha recibido, justo el día antes, un ejemplar) que es un poco de composición. Claro que esto de estudiar la música nunca se acaba. Ahora estoy aquí en contacto con un compositor, yo creo que es el mejor compositor portugués, que se llama Jorge Peixinho; ya he seguido unos cursos que él dio aquí, y espero continuar trabajando con él.

O.—Tú, ¿qué habías estudiado antes de ir a París?

L.—Fui un poco turista en la Facultad de Económicas. No había acabado.

O.—Volviste, entonces, ya después del 25 de abril.

L.—Volví, la primera vez, el 29 de abril. Volvimos en un avión un poco famoso; fue el avión donde venía Cunhal. Me quedé solamente unos días, porque, claro, en esto de la música tenía una vida planeada y he tenido que respetar contratos. Entonces fui allí y volvimos de nuevo en diciembre, ya definitivamente.

O.—¿Desde cuándo estás integrado en el Partido Comunista Portugués?

L.—Los primeros contactos datan del 63, antes de ir a París. Yo, como nací en Angola, vine el 59. Y aquí frecuentaba sobre todo la Casa del Estudiante del Imperio, donde se reunían los estudiantes de las colonias. Por esta casa del Imperio han pasado prácticamente todos los líderes de los pueblos africanos que antes dependían de Portugal, salvo Samora Machel. Pero Agostinho Neto, Amílcar Cabral y muchos otros han pasado por esta Casa de Estudiantes del Imperio.

O.—Antes hablabas de la canción panfletaria. Tú empezaste con canción de este tipo, como canción contestataria...

L.—No sólo, en el primer disco ya tenía poesía musicada, ¿no? Poesías de Daniel Felipe, y sólo tres o cuatro canciones de este tipo. Bueno, también hay que situar el punto donde estaba la canción portuguesa. Cuando los primeros discos de José Alfonso, yo estaba ya allí y ya había hecho mi disco. José Alfonso viene de otra escuela: es un cantante que era estudiante de Coimbra, y empezó

cantando lo que se llama el fado de Coimbra; después, su canción evoluciona a partir de allí, lo cual es muy interesante. Yo creo que se nota que son dos tipos distintos de poesía la de él y la mía, porque son dos tipos de experiencia, de vivencias diferentes, ¿no?

O.—¿Influyó algo en ti, musicalmente, la música autóctona angolana?

L.—No. Porque también cuando vine de Angola, primero viví en ambiente de colonos; después cuando volví tenía quince años, por tanto, no tuve ocasión. La conciencia de los problemas de Angola la he tomado ya aquí. Creo que muchos hijos de colonos que han venido a estudiar aquí, ha sido ya aquí donde han tomado conciencia de las realidades del pueblo de Angola.

O.—¿Cuántas canciones tendrás, desde el comienzo, grabadas?

L.—Es difícil saberlo. Quizá ciento y pico de canciones grabadas... Pero la mayoría no tienen la calidad que yo desearía...

O.—¿Tú sabrías descubrir en ellas determinadas etapas, determinadas influencias, incluso? Influencias que puedan ir tanto desde estudio de composición, por ejemplo, hasta el vivir en un ambiente determinado, como puede ser el París del exilio...

L.—Yo creo que cada disco representa para mí una etapa. El primer disco es un tipo de canción un poco espontaneísta que hice —coger la guitarra y cantar— y poco a poco ha habido una evolución. No niego, por ejemplo, que en cierto momento, en uno o dos discos que hice en Francia, había una cierta influencia de Brassens. Creo que todos los cantantes que han estado en París han tenido esta influencia. Por ejemplo, en este disco (el publicado en España), creo que hay otra etapa; porque en él no he intentado hacer solamente la música para un poema, sino hacer todo el arreglo, todo el conjunto musical que haga parte de un clima, ¿no? Por tanto, ya es un trabajo diferente. Por ejemplo, en el disco que hice aquí últimamente, introduje la guitarra portuguesa, que es un instrumento que a mí me gusta mucho. He conocido aquí a un chico que se llama Pedro Caldera Cabral que toca muy bien la guitarra portuguesa y él me ha orientado en la búsqueda de sacar de allí un sonido que no sea el sonido del fado.

O.—¿Es fácil sacar de la guitarra portuguesa un sonido distinto al del fado?

L.—Es un trabajo de búsqueda, ¿no? Durante meses hemos trabajado juntos. Porque la guitarra portuguesa es utilizada en general solamente en el acompañamiento del fado; por tanto, tiene un papel muy limitado, tanto armónica como melódicamente. Y aparte de Carlos Paredes, que es un guitarrista extraordinario que ha hecho un trabajo de búsqueda más profundo, hay poca cosa aquí en Portugal. Por otro lado, es un instrumento excelente, que a mí me encanta.

O.—¿Se da algún tipo de cambio en tu canción desde el 25 de abril para acá? ¿Pasa de ser un tipo de canción más de protesta, de contestación, a ser una canción más expansiva...?

CANCION- ENSALADA

L.—Creo que la podemos llamar también un tipo de canción de *sensibilización*. Después del 25 de abril yo he tenido una

reacción, no sé si mala o buena. Porque he visto que empezaron algunos en seguida... por ejemplo, el 26 y el 27 de abril ya había algunos con canciones y tal. Lo que a veces, en algunos representaba una vivencia, una conciencia profunda de un fenómeno histórico que estaba viviendo; pero en otros era un fenómeno puramente oportunista. Porque tú coges un diccionario de rimas, y socialismo rima con fascismo, y tal... Y se empezó a hacer un tipo de "canción-ensalada" que pienso que no ha contribuido a lo que debía haber contribuido. Pero, mira, es un tipo de canción que hace años que está prohibida. La gente estaba ávida por escuchar este tipo de canción; y, de repente, empieza a ir a algunos conciertos y empieza a oír una cosa que no tiene calidad, una cosa que, además, no seben tocar bien... Y han aparecido así una serie de gentes que utilizaban el típico recurso de "yo voy a ser más conocido que tú", y tal. Gente que venía de fuera, y ni Dios le conocía, y regresaba aquí haciendo entrevistas de antiguo combatiente y tal. Por ejemplo, hubo un cantante que antes de venir aquí llamó a toda la Radio, la Prensa y tal, y llegó aquí diciendo: "Bueno, ahora las vedettes se terminaron." Yo cuando vine, nadie sabía que venía; por tanto, la gente se ha enterado de que ya estaba aquí cuando había llegado. Desde el comienzo he luchado un poco contra esto. Entonces grabé un disco que quería hacerle hace mucho tiempo. Había recogido unas canciones antiguas—aquí nunca se había hecho un disco de este tipo— y entonces hice un disco de canciones del siglo XIII al siglo XIX. Casualmente, la música de una de estas canciones la aprovecharon después para hacer el himno de la Intersindical. Claro, no sé si sabes que el himno del Partido Comunista es mío. Lo hice en el 68... Por tanto, no creo que tuviera razón alguna para justificarme, para ganarme arti-

ficialmente un espacio político y artístico. En estas cosas hay que ir poco a poco, no hay que... no hay que hacer lo que se hizo, precisamente: por ejemplo, ciertos tipos de la radio, que eran los mismos que antes, para justificarse como de izquierdas, en vez de pasar cosas de calidad, pasaban el panfleto, todo lo que tenía la palabra dura y cáustica; lo que en cierta gente ha sido una desilusión, porque hacía, por ejemplo, la comparación con una cantante que tiene calidad, Amalia Rodrigues, y claro, se perdió en ciertos aspectos la función que debería haber cubierto entonces esta canción. Este disco de canciones antiguas ha sido el primer disco que hice aquí. Después no he querido hacer de repente canciones, he querido primero vivir un poco este proceso y he tenido la suerte de participar en las campañas de dinamización cultural. Por ejemplo, hay mucha gente de Lisboa—yo he visto entrevistas de ciertos intelectuales— que hablan mal de las campañas de dinamización cultural, pero el hecho es que a ellos nunca les vi por allí. Porque estar allí era un poco duro, ¿sabes? Se tenía que pasar frío, vivir en malas condiciones. Pero constituyó una experiencia positiva. Por ejemplo, un grupo de militares que se iba a una región, como el Minho, y se quedaba allí un mes, tratando de arreglar problemas, tratando de auscultar a la gente, pues vivían un fenómeno—del que poca gente habla— de autodinamización. Yo vi militares, por ejemplo, que lo habían idealizado todo a partir de Lisboa, y allí, en contacto con la gente, han tomado una conciencia profunda precisamente de lo que eran en realidad las condiciones de vida de la población portuguesa. Para mí, esta experiencia ha sido una experiencia verdaderamente extraordinaria.

O.—¿Dónde estuviste?

L.—Estuve en varias. En la de Minho, en la de Viseu... La mayoría de los can-

tantes, como son cantantes profesionales y tienen su trabajo, sólo podían ir el fin de semana y venir; lo que limita el contacto. Yo he tenido la suerte de quedarme allí todo el tiempo que quise y esto fue para mí una seria experiencia. A partir de allí, el primer disco tiene algunas canciones que hablan precisamente de cosas que viví allí. Es un disco que ha salido aquí en diciembre del 75.

O.—¿Tu militancia en el Partido Comunista ha condicionado de alguna manera tu canción?

L.—Claro que siempre la canción está condicionada. A pesar de que en ciertos aspectos yo tengo unas ideas que son un poco diferentes de mucha gente. Yo creo en los músicos que son militantes; en los militantes músicos, para mí, no. Esto, a veces, cae un poco en el "boy-scout" —no sé si me entiendes—. Por otro lado, está el aspecto—que hemos discutido mucho de esto— de la función que tenemos. Yo, cuando estaba en Francia, por ejemplo, era Luis Cilia, cantante. La gente que escuchaba... No es por vanagloriarme, pero conocí a desertoras en Francia que me dijeron que empezaron a pensar en los problemas de la guerra colonial escuchando el primer disco mío, donde hablaba de las atrocidades... hasta había fotos sobre atrocidades, ¿no? Era una función que tenía, una función de sensibilización de la gente en general. Después del 25 de abril ha habido todo un fenómeno—que es comprensible—, pero que hay que combatir, que es un fenómeno de sectarismo. Es decir, tú dejas de ser el músico para convertirte en el cantante del partido tal; lo que hace que estés cantando en el comicio del partido tal. Y ahí ya no tienes función; porque estás convenciendo a la gente que está ya convencida. Y para mí esto es una gran frustración. Por ejemplo, yo durante el primer año que estuve aquí canté cuatro veces en Lisboa; entonces he buscado otras vías, he participado en las campañas de dinamización cultural, porque allí, bueno, era un cantante que estaba integrado en la campaña de dinamización, y podía llegar a toda una gente que en general no iba a comicios o no iba a realizaciones partidarias. Igualmente, aprovechando este vehículo, yo podía llegar a cantar en pueblos donde no podía llegar solo. Si llegara allí a cantar sólo canciones de cierto tipo, me echarían fuera. Regiones donde hay un gran caciquismo, donde la Iglesia es muy influyente. Entonces buscaba estas vías. En un comienzo, creo que hubo ciertos compañeros que no entendieron muy bien esta posición mía; pero creo que ahora se está entendiendo. Como, por ejemplo, yo, incluso después del 25 de abril—bueno, no había todavía la agudización de estos problemas—yo estaba allí en Francia, y el Partido Socialista Portugués me invitó a cantar en una cosa de ellos y yo fui. Creo que, precisamente, nosotros podemos ser en ciertos momentos un lazo de unión. Como, por ejemplo, la semana pasada aquí, la Liga Comunista (trotskista) había sido prohibida, y me invitó a cantar en una cosa de ellos, por una cosa que era precisa, ¿no?, y que yo consideraba justo.

ESQUEMAS

O.—Sí, para que veas cómo es el esquema éste, ayer me encontré con un amigo español, que estaba también de



paso en Lisboa, y le comenté que hoy venía a charlar contigo y me dijo que estabas en la Liga Comunista, junto con José Alfonso, y la conclusión la sacaba porque estábais anunciados para cantar en ese comicio de la semana pasada...

L.—Este esquema... creo que es normal por una especie de subdesarrollo que hemos vivido. Después del 25 de abril, por ejemplo, toda la gente era de izquierdas... Yo, en Francia, lo hacía mucho. Cuando había una huelga, el setenta por ciento de mi actividad era ésta, me invitaban para recoger dinero. Yo no iba a preguntar si tú eras de esto o de aquello; yo creo que la gente, sabiendo mi posición, mi posición es clara. Y si yo voy a un sitio donde no estoy de acuerdo con lo que están diciendo, cuando llega mi vez de actuar, también puedo decir que no estoy de acuerdo, entiendes? Yo creo que, al contrario, nosotros debíamos ir a los sitios estos. Y en ciertos aspectos, ver lo que nos une. Pero aquí hay un poco de esto. Por ejemplo, José Alfonso está ahora un poco... claro que ellos le pidieron la colaboración para esto de la Liga y él, necesariamente, tuvo que acceder. Por ejemplo, ha habido ahora una anécdota ilustrativa. Ha habido el comicio nacional del Partido Socialista, el domingo pasado aquí en el Estadio Primo de Mayo. Ha habido allí un cantante del Partido Socialista que en un momento cantó una canción mía. Dijo: "Ahora voy a cantar una canción de Luis Cilia, del tiempo en que los antifascistas estaban unidos..." Este cantante era Armino de Carvalho. Pues en un periódico de la tarde, *Diário de Lisboa*, salió un error: "Luis Cilia ha cantado...". Entonces hay cantidad de gente que me dice: "¿Qué pasa, estás cantando en el comicio del Partido Socialista?" Yo, no sé, era cuestión de pensar, pero a lo mejor hubiera ido, ¿entiendes?, si me hubieran invitado. Creo que ellos no me habrían invitado de todas formas. Creo que, a partir de ahora, la gente ha tomado conciencia de los problemas y se van a hacer cosas de carácter más unitario a nivel cultural. Esta tesis siempre la he defendido. Porque no se dice, por ejemplo, que hay el empleado de banco del partido; no, es empleado de banco de profesión y después pertenece al partido a o b. Pero se creó un poco este concepto sobre los cantantes. Si es así, yo creo que entonces dejo de cantar. Porque la función que tenemos no es esta; es precisamente la de llegar allí donde no pueden llegar nuestras ideas de otra forma. Aunque no estoy en desacuerdo en lo de poesía o música militante, cada uno hace lo que quiere. Lo que no resisto es el hecho de quedar en círculo cerrado. Si tú haces este tipo de arte militante y te vas allí donde estás haciendo una labor... Pero hay gente que contabiliza... Aquí había grupos que contabilizaban, "al final del mes yo había cantado para cincuenta mil personas..." Pero a mí esto no me dice nada. Precisamente, muchas veces en las campañas llegábamos a un pueblo y estábamos allí cantando para diez personas. Pero yo sabía que estaba haciendo una función precisa; era muy útil. Y muchas veces, por ejemplo esta tarde, voy a una cosa que hay en el Estadio Nacional; sé que no voy a tener la misma función que, por ejemplo, muchas veces tengo cantando para diez personas. Hacemos más un tipo de música que es de divertimento. No sé si reparaste ayer en

el comicio de Almada; no sé si pasó, pero a veces pasa. Yo siempre he querido hacer, y quiero hacer un tipo de canción que se dirija a la reflexión de la gente, no al instinto. En general sucede en estos sitios que un cantante empieza pim, pim, a dar palmas, y la gente le sigue... Es utilizar exactamente el mismo esquema de Raphael: "Olé, olé, olé...", la gente da palmas... entonces dicen "socialismo, socialismo...". ¿Entiendes? Quiero decir que ya la gente lo absorbe de otra forma. Eso también es necesario. Pero ha habido un momento en Portugal que sólo había este tipo de cosas. Claro que a mí me aburría mucho, porque aprovechaban los esquemas, finalmente, de la canción comercial.

O.—Tú, cuando cantas, ¿para quién cantas?

L.—Personalmente, no tengo... por ejemplo, no hago obrerismo. Quiero decir que si para Lisboa intenté cantar un tipo de canciones, después vaya allí a Setúbal y cante otro tipo de canciones. Yo, no, yo tengo un tipo de canción, nunca he tenido problemas. Esto es una cosa que siempre he hecho y me ha ido bien. Por ejemplo, en los momentos en que yo ponía poesía y música, en Francia iba a cantar mucho a Foyer du Batiments, que era un sitio donde dormían los portugueses que trabajaban en la construcción. Te puedo dar mi palabra de honor de que nunca he tenido un problema. He visto siempre una comunicación. Llegaba a París al barrio latino y me decían los estudiantes portugueses: "Sí, porque tú lo que cantas no es para los obreros, porque los obreros no entienden...". ¿Comprendes este tipo de tópicos? Como en las campañas, yo cantaba allí. Creo que era una forma de paternalismo tener ya dos tipos de repertorios. Un tipo de repertorio en el norte, otro en el sur, otro en la ciudad, otro en el campo... y bueno, y yo mismo voy aprendiendo... creo que no canto nada que tenga un contenido extraordinariamente difícil de entender.

O.—La pregunta no se refería tanto a que hagas canciones diferentes para públicos socialmente distintos, sino, exactamente, ¿a quién tratas de dirigirte cuando ideas una canción?

L.—Antes que nada, intento, a través de este tipo de música integrarme en un combate más general. Y precisamente a quien yo quería dirigirme es a la gente que no está con nosotros. Tratar de sensibilizar sobre nuestros problemas a la gente que no está con nosotros. Por otra parte, también hay un problema. Si voy a Francia o a España, puedo llevar un testimonio de nuestro hecho histórico allí o a otro sitio, ¿no? Creo que también es la función que puedo tener.

O.—¿La participación en las campañas de dinamización te sirvió para algo en tu música?

L.—Yo creo que fue la cosa más importante para mí. Me acercó, me hizo conocer un país que conocía poco...

O.—Por ahí va la pregunta. Vistas las fechas que tengo aquí apuntadas, resulta que te has pasado bastante tiempo fuera del país...

L.—Bueno, he tenido la suerte, en tanto que exilado, de que en París he participado siempre en asociaciones de portugueses emigrados; por tanto, quiero decir que no era el estudiante de Lisboa

que hizo siempre sus cosas en Lisboa. En París yo era un emigrante, y he estado siempre en contacto con un tipo de realidad y, a pesar de la distancia, he tenido este hecho, que para mí siempre fue muy importante. Claro, estas campañas de dinamización, aquí, me hicieron conocer sobre el terreno cosas que conocía teóricamente. Para mí esto fue algo extraordinariamente importante.

O.—¿Hiciste alguna canción relacionada estrictamente con esto?

L.—Sí. Hay, por ejemplo, una canción que se llama *Reunión da Comissão de Moradores de San Marcos do Campo*, que habla precisamente de una reunión de una comisión de moradores donde tratan el problema de la falta de agua. Y esto creo que son canciones que vienen un poco también de lo vivido.

O.—El otro día, recuerdo que Aurichu te pidió que pusieras un disco tuyo, y dijiste que no; era precisamente el disco donde viene esta canción que acabas de citar. Dijiste que no te atrevías, ¿qué significaba aquello?

L.—No. El problema es que un mes después... yo creo que un disco que hago nunca se pone más de dos veces aquí en casa, porque a la tercera empleo a ver los errores que hay, lo mal que está, y... no, no...

O.—Entonces, ¿eres un insatisfecho profesionalmente? ¿No tienes madera de divo?

L.—No sé si es esto o no, pero el hecho es que yo tengo la conciencia de mis limitaciones. Y sé precisamente lo que representa la canción en relación a... Por ejemplo, yo he visto entrevistas con ciertos cantantes que hablan de la composición y... La composición es... ¿entiendes?; nosotros hacemos un tipo de música que es un tipo de expresión limitada. Si hablamos de la canción como tipo de composición. Sin embargo, algunas veces hablas con ciertos cantantes y parece que estás hablando con Strawinsky, que se pone a hablar de la música y... en fin, nosotros no podemos tener pretensiones de que estamos haciendo música para la historia. Estamos haciendo un tipo de música que es muy limitado, y que, por tanto, tiene un valor musical limitado. Es por esto, y también por lo que en un momento dado tiene una aceptación más fácil. Después te voy a mostrar un tipo de canción que hice en el último disco que marca el sentido en el que me gustaría ir: aliar un poco la melodía de la canción a un tipo de música absolutamente autónomo. Pero creo que en este momento en Portugal es difícil hacer este tipo de música. No obstante, poco a poco... Lo mismo, por ejemplo, si uno tiene la suerte de hacer un tipo de música que tiene una aceptación más grande como, por ejemplo, José Alfonso con Grandola; lo mismo yo con el Avante, que es una canción que nunca la grabé, que la escribí en un papel, que la mandé a la radio, que nunca la canté. Yo sé que mucha gente en Portugal, yo voy a los comicios y lo veo, el noventa por ciento de la gente no sabe quién la ha hecho, ¿entiendes? Yo esto lo encuentro muy bien. Es una canción que ahora es de dominio público. A mí no me gusta especialmente. Pero tiene una función. A mí mismo me impresiona cuando es cantada en un cierto sentido por las masas. Pero es una canción que no tiene el valor musical para ser cantada por un tipo con una guitarra... No es su función.

PREFERENCIAS SONORAS

O.—¿Cuáles serían tus influencias musicales?

L.—Es otra cosa que... Claro... Mira, de los estudios de música que hice —empecé con Michel Pulg, que es un compositor bastante conocido en Francia— no he podido todavía aplicar todo aquello que he aprendido; incluso porque no he aprendido todo aquello que quería. Pero en la canción yo no te puedo decir con precisión: creo que se tiene influencia de todo aquello que se escucha, ¿no? Creo que ya te dije que, en algún momento, tuve la influencia de Brassens en los primeros discos que hice. Pero no te puedo decir con precisión el tipo de influencia...

O.—De los clásicos, ¿qué música prefieres?

L.—Yo tengo mis épocas... Ahí también soy muy heterogéneo. Claro, me gusta Bach, y Mozart me gusta mucho. Y después me gusta Debussy, y de los contemporáneos me gusta mucho Luigi Nono; me gusta Luis de Pablo también, tengo algunos discos suyos.

O.—Si tuvieras que decir tus cantantes preferidos, en cuanto a cantantes latinoamericanos, portugueses y españoles, ¿a quiénes citarías?

L.—Yo, en general, no tengo cantante preferido, porque hay que situar la canción y al cantante en relación a una situación dada. Por ejemplo, no son las mismas razones por las que me gusta Pi de la Serra que por las que me gusta Raimon. Quiero decir que no se pueden hacer comparaciones musicales. Raimon hoy tiene un impacto... Por ejemplo, me gusta Meneses extraordinariamente. Por otro lado, me gusta también Xabier Lete, porque hace un tipo de melodías que son muy sencillas, pero muy bellas. En América Latina, la música brasileña, por ejemplo, Chico Buarque, de Holanda, es extraordinario. Después hay cantantes como Yupanqui, que ya son cantantes indiscutibles. Está Mercedes Sosa, que es una cantante extraordinaria.

O.—¿Vino alguna vez aquí a cantar?

L.—No, acá, no. Pero me escribieron el otro día diciéndome que a lo mejor venía a Europa. Pero aquí es muy difícil organizar cosas de Mercedes Sosa. Nosotros estamos muy bien desorganizados... Traer aquí a una cantante a cantar, está bien; pero que esa cantante pueda llegar al público en las mejores condiciones, es difícil. Muchas veces es una pena hacer venir a un cantante y ver que la gente no va a recibir aquello que él puede dar, porque las condiciones no son adecuadas. Mercedes Sosa es una cantante extraordinaria. Yo la conocí hace dos años en una fiesta de la Humanité. Fue una cosa muy graciosa, porque yo fui allí a ver a Viglietti, y estaba ella allí, a quien yo no conocía... Y dijeron: "Mira, aquí hay un cantante portugués...". Me dijo: "¿Tú eres portugués?" "Tú conoces una cosa que dice 'resiste, mi amor resiste...'", "pero esto es mío...". Es que una vez, de paso, encontré a un portugués que le escribió esta letra. Me dijo que ella lo repetía mucho allí, en Argentina, en ciertas ocasiones. Quedamos muy amigos. En fin, ya no hablo de Violeta Parra... De españoles me olvidé antes de citar al gallego Miro. Es un cantante con muchas posibilidades, aunque es un cantante duro. Claro, Paco Ibáñez, aunque

hace tiempo que no hace nada. Pero tiene cosas importantes y su labor creo que es muy positiva.

O.—¿Cómo enjuicaría tú la canción portuguesa en general?

L.—A pesar de todo, creo que hay cantantes de calidad en Portugal. Es un país pequeño y no hay que despreciar lo que se ha hecho; aunque se cometieron errores y ha aparecido mucha gente que no tiene nada que ver con la canción, y menos con la canción protesta. Pero, ahora, en las condiciones difíciles, las cosas se depuran. Hay cantantes, por ejemplo, como Sergio Godinho; cantantes de diversos tipos, como José Alfonso, como Adriano Corraes de Oliveira, otro cantante que se llama Vitorino, que ha hecho ahora un disco muy bueno, con canciones de tipo alentejano. Creo que hay un movimiento con cantantes que tienen calidad.

O.—¿Toda esta gente que ya cantaban antes del 25 de abril?

L.—Sí, bueno; han surgido algunos nuevos. Por ejemplo, la Unión de Estudiantes Comunistas ha hecho una serie de concursos a nivel nacional de canción amateur. Han surgido cantantes de calidad. Ahora bien, el secreto está en no gastarlos, poniéndoles a cantar 24 horas al día, sin darles la posibilidad de hacerse. Porque sino le falta tiempo y al final de un año está cantando siempre las mismas canciones y no ha hecho un progreso mínimo. Pero para esto habrá que darle tiempo. Llegará también a uno de los cantantes que no se pueden olvidar. Tampoco te hablé de Fausto, que es un cantante de mucha actualidad.

O.—En las manifestaciones culturales portuguesas, la canción ha sido quizá la más profusa, la que más impacto ha causado.

L.—Quizá no haya podido cumplir el papel que debía.

O.—Sí, pero está ahí. En cuanto a las restantes manifestaciones culturales, ¿cómo se podían enjuiciar? Por ejemplo, el otro día hablabas de cine y decías que no ha habido ninguna manifestación de calidad, atrayente; en cuanto a pintura, ¿ha habido algo?

ARTE, CINE...

L.—El fenómeno de la pintura, por ejemplo, hay que decir que no ha habido una definición clara del tipo de sociedad que estamos viviendo. Toda la gente, después del 25 de abril, hablaba de socialismo, socialismo. Pero yo creo que el ochenta por ciento de los políticos que hablaban de socialismo no se lo creían. Hablaban de una cosa, sabiendo que era una reacción de la gente. En la cultura, consiguientemente, se ha pasado por un momento también de indefinición. Por ejemplo, los pintores han pasado un momento muy difícil; pero también es normal. En España, por ejemplo, ¿quién compra cuadros? Es el tipo que tiene dinero; si mañana acontece un 25 de abril en España, los que tienen dinero se irán a Venezuela, a Chile, y bueno, el pintor, por más progresista que sea, no vende cuadros. En la pintura se ha dado también este fenómeno. Por otro lado, no ha habido subsidios, no ha habido una política cultural coherente. Sí, progresista en las palabras, pero a la hora de hacer cosas, nada. Creo que lo más coherente

que se ha hecho ha sido por la V División, a pesar de que eran militares que muchas veces tenían pocas relaciones con esto. Pero ha sido donde he visto que han abordado el problema de una forma más correcta.

O.—¿No se produce entonces un fenómeno semejante al fenómeno cubano después de 1959, o al fenómeno español de la época de la II República; porque parece que una etapa de revolución, una etapa de libertades conlleva esto, una expansión en la expresión cultural...

Nina.—Aquí no había una verdadera revolución...

L.—Tienes que ver también lo que pesan 48 años viviendo de una cierta forma. Por ejemplo, a nivel de escritores, creo que prácticamente hay solamente uno o dos escritores que viven como escritores; los demás todos son periodistas... aquí es el país de las 50 profesiones. Yo me encuentro ahora gente en la calle que me dice, "pero tú, ¿qué haces?", y les digo "hago música". "No, no, no. ¿De qué vives?", porque esto de la música piensan que no... ¿entiendes? Se dan también casos entre escritores. Yo conozco, por ejemplo, amigos escritores que se han habituado a escribir durante años en metáforas, y que ahora te dicen "tengo que aprender de nuevo a escribir". Por ejemplo, no ha habido un libro importante que haya salido en estos últimos meses. En el cine, el fenómeno creo que es distinto —es una opinión personal—. Ya antes del 25 de abril había poco cine, por ejemplo. Nosotros no teníamos ni un miniSaura, por aludir a gente como Saura, que tenéis en España. Después está el fenómeno de la macrocefalia de Lisboa: todo pasa en Lisboa, la gente en los cafés lo idealiza todo, hace la historia y tal. Incluso a nivel de cine, ya en la época anterior, se daba esta condición: un tipo no hacía una película, hacía una película para los amigos, para los críticos tal y tal... Este es un ambiente de un subdesarrollo cultural enorme, que ha influido mucho en la falta de eficacia que existe.

O.—¿Hay algún intento de salida de esta situación por parte de algún grupo o movimiento cultural? ¿O está el horizonte cerrado?

L.—Yo sé que ahora se hicieron unas cuantas películas, aunque no las conozco aún y no sé su calidad. Pero, por ejemplo, hay una organización que se llama el MUTI (Movimiento Unificado de Trabajadores Intelectuales) que tiene reuniones semanales de intelectuales de diversos horizontes políticos, que intentan discutir de los problemas. Ahora, en los problemas de la creación, creo que la cosa reueta.

O.—¿Influye mucho la excesiva politización, muchas veces falsa, de la situación?

L.—Claro, tú ahora has planteado el problema bien: es que la politización era falsa. Toda la gente teorizaba, toda la gente era más de izquierdas que el vecino, y —esto es una cosa que he notado siempre en el medio cultural portugués— se da una gran autosatisfacción, no sé si es un complejo de inferioridad, pero existe. Yo, por ejemplo, leo aquí críticas de teatro o de cine y me quedo horrorizado; porque siempre se dice "es bueno, pero...". Este pero siempre es la autoafirmación por la negativa. El tipo trata de expresar "sí, porque yo soy un tipo muy bueno, porque no me gusta cualquier cosa". Por ejemplo, una vez vino un tipo a mi casa a oír un disco mío; al final dijo: "¿Sabes?,

aquella canción no me gusta." No se afirma por la positiva, se afirma siempre por la negativa. Y ese tipo de afirmación que noto siempre en los medios culturales es muy aburrido y muy estéril. Supone, en definitiva, una falta de seguridad cultural y una falta de preparación política, creo yo.

O.—Entre la gente que volvió de la emigración política, ¿no hay fuerza creativa al haber estado en contacto con realidades, con aires distintos...? ¿No ha influido esto para nada?

L.—Hasta ahora, poco. Y además, hay que ver también las limitaciones de la gente que vivió fuera; mucha de la gente vivió la mayor parte del tiempo en un ambiente cerrado. Yo conozco portugueses que han entrado aquí después de diez años exactamente igual que salieron. ¿entiendes? Algunos de ellos, peor. Bueno, yo creo que en España también sucederá esto o algo parecido.

O.—Muchas veces, del empobrecimiento no es únicamente culpable el período de cuarenta años de dictadura (aunque lo es fundamentalmente). Ahí tienes un Bueiro Vallejo, en España, que podrá estar o no de acuerdo con él, pero es un hombre que durante los cuarenta años de dictadura, y en medio de innumerables dificultades, ha estado creando, y creando con indudable calidad. Es decir, que muchas veces se toma como coartada lo que ha podido suponer de castración de un período...

L.—Aquí lo que ha habido (y es una cosa de la que mucha gente se ríe) es una gran cantidad de escritores que decían: "¿Sabes?, yo en el cajón tengo una serie de manuscritos, pero la censura, ¿sabes?, la censura..." Cuando haya la liberación tiene que haber una profusión de obras primas... y nada, en definitiva no ha salido nada. Hay algunos escritores que lo hacen por honestidad, que en este momento están buscando un nuevo tipo de lenguaje. Pero hay otros que no. Se participó mucho desde fuera de las cosas, de la realidad. Se da el caso de pintores. Por ejemplo, nosotros estábamos en las campañas de dinamitación, y andábamos con frío, muchas veces tocando al aire libre en diciembre, viviendo unas condiciones duras; para terminar la campaña, por ejemplo, venían en un helicóptero diez pintores. Llegaban, pegaban en un muro, lo pintaban y se marchaban. Es una característica de paternalismo cultural. Tú, pintor de Lisboa, vas, por ejemplo, a Viseu y pintas un muro, y muchas veces lo que estás haciendo no tiene nada que ver con la estructura cultural de la región. Siempre he estado en contra de ello; si los pintores se fueran allí, vivieran allí, podría salir un trabajo producto de una vivencia. Pero muchas veces los pintores no podían ir, porque había que vivir, ¿no?, y tener medios.

Pero muchas veces se dan una serie de equívocos a nivel cultural que no ayudan nada. Por ejemplo, a nivel de televisión portuguesa mismo. Yo vi durante las campañas por allí a televisiones suecas, francesas, y tal, tipos allí filmando; la televisión portuguesa nunca iba. Porque, ¿sabes?, era duro estar filmando al frío, y tal. Y hay, por ejemplo, imágenes históricas, momentos históricos que vivimos allí y que yo nunca podré olvidar, y no hay una imagen sobre ellos de la televisión portuguesa.

VERDAD HISTÓRICA

O.—¿Piensas quizá que a partir de estas elecciones, que supondrán seguramente un cierto remanso de realismo sobre la verdadera situación de Portugal, piensas que en esta situación habrá condiciones más óptimas precisamente para que el país se vuelva a poner en marcha después de la pesadilla política, después de los sueños, de la efervescencia...? (1).

L.—Bueno, por lo menos, dentro de la catástrofe que representa para nosotros los acontecimientos del 25 de noviembre, han tenido dos cosas positivas: una es que, finalmente, hemos tenido un momento de paro para poder pensar, para hacer una reflexión sobre los errores cometidos y poder intentar ir ahora más seguros adelante; otra es que dejamos demasiados amigos, las cosas corrían demasiado bien, toda la gente quería el socialismo, y tal. Ahora también es el momento de ver quién quiere avanzar y quién no quiere avanzar. Un momento de verdad histórica. Y esto también es un factor importante, porque incluso dentro del ambiente militar, ha servido para ver entre los militares aquellos que hicieron el 25 de abril solamente porque estaban un poco cansados de sufrir derrotas en las colonias y aquellos que han tomado conciencia política profunda de lo que era necesario para el pueblo portugués. Porque claro, nosotros en un momento pensábamos que los militares eran todos de izquierda, y tal, y, finalmente, se ha visto que si algunos que participaban en el 25 de abril hubieran sabido el filo que daba después no habrían querido participar en esto. Ahora, pues —yo creo que la historia se repite—, es el momento de contar claramente con las fuerzas productivas del país, es decir, la clase obrera, dejando a un lado esa atención a si los militares van a hacer esto o lo otro... esa especie de sebastianismo a que estamos habituados, ¿no? La lucha a lo mejor ahora va a ser más dura, pero creo que más segura.

O.—El Partido Comunista Portugués, ¿hace algún intento cara a estas cuestiones culturales, fomentándolas de alguna manera? Tú antes me hablabas de la iniciativa de la UEC...

L.—Hay que analizar un Partido Comunista que sale de cuarenta y ocho años de clandestinidad. Por tanto, ya con una enorme falta de cuadros. Después era el único partido organizado en Portugal, por tanto, el único que podía suplir toda una serie de brechas que se abrieron. Consiguientemente, ha habido aquí toda una dispersión de esfuerzos. Y no hay duda que durante un cierto tiempo no se han podido atacar estos problemas de frente. Después también, por lo que es normal, una serie de gente que hizo una serie de análisis un poco rápidos sobre el problema cultural. Por tanto, también ha habido errores en esto.

Las cosas de tipo cultural a nivel partidario más importantes que se hicieron acá fueron, de todas maneras, hechas por el Partido Comunista. Por ejemplo, se hizo una cosa importante: se invitó a Luigi Nono, el compositor italiano, y se quedó aquí —bueno, yo mismo lo acompañé— para hacer un recorrido por Portugal, donde él mostró sus obras y discutió, y fue una cosa extraordinaria. Ver, por ejemplo, lo que hay hoy de más avanzado en la música. El único sitio donde ha habido menos interés en la discusión fue en Lisboa, en la Ciudad Universitaria. Esto, para

mí, sólo esto, bastaba para derroter una serie de teorías. En fin, se comienzan a hacer cosas, pero todo es muy difícil, incluso por las propias estructuras, las mentalidades y la organización cultural del país.

O.—¿Se da, por ejemplo, en las cooperativas agrícolas, o a nivel de los barrios, de las comisiones de moradores, algún tipo de iniciativa cultural válida autónoma?

L.—Bueno, muchas veces se incurre en la rutina: se reúnen tres cantantes cantando y ya está. De todas maneras, no hablamos antes de una cuestión que es importante, de un fenómeno que hay en Portugal que es muy interesante: el fenómeno teatral. Pienso que desde este punto de vista hay bastantes grupos, hay un movimiento de teatro "amateur" bastante desarrollado, y creo que en este contexto sí se hacen cosas bastante interesantes. Así, por ejemplo, hay grupos de teatro que recorren en país y que están dando a conocer obras, y tal.

O.—¿Qué tipo de obras?

L.—Un poco de todo, pero ahora se está haciendo mucho tipo de obras colectivas. Por ejemplo, está el grupo de teatro de la Comuna, que hace un trabajo muy interesante.

O.—La canción más tradicional portuguesa, ¿sigue operando, el fado, etc.?

L.—En esto también ha habido factores erróneos. Un error que por ahí se comete que supone un infantilismo político (yo no sé si en España ocurrirá algo así); por ejemplo, "el fútbol es fascista"... Aquí había también la tendencia a decir "el fado es fascista". Y el fado es una canción que en el comienzo del fascismo era una canción de protesta. El fado empezó a tener el papel que ha tenido cuando, unos años después de instalarse el fascismo, un tipo que se llama Antonio Ferro, que era del turismo, un día pensó: "Bueno, hacer aquí unas casitas donde vengan los turistas, y tal, esto puede ser un factor de atracción de turismo." Creo que en España es lo mismo con el flamenco, ¿no?, desnaturalizar algo que tiene un sentido más profundo. Porque el fado era la gente que se reunía en los bares y cantaban... Y no hay duda de que en un momento dado, el fado, por el contenido que tenía, estaba un poco ligado a todo este espíritu de aceptación, resignación —fado quiere decir destino, "fatum"... Lo que pasa es que hay quienes no han querido ver más. Por ejemplo, algo que chocó a muchos cuando llegué, en el 29 de abril, es que dije: "Yo no canto fado porque no sé, sino lo cantaré." Cayeron sobre mí las iras de muchos; también dije y digo que no es revolucionario sin más el tipo que canta "la revolución...", y tal. Hay canciones de amor que son revolucionarias, ¿entiendes? Y muchas veces son de hecho contrarrevolucionarios ciertos tipos que están cantando un tipo de canción de aparente contenido revolucionario y de baja calidad; porque precisamente están sirviendo de arma a la reacción. Porque hay ciertas regiones aquí donde cantas ciertos tipos y la gente dice: "Mira, ¿esto es lo que quieren ahora como canción?, ¿esto es el socialismo?, ¿y van a prohibir Amália, y van a prohibir los otros, y tal?" Finalmente, están sirviendo a la causa de la contrarrevolución.

El fado ha tenido un movimiento de retroceso después del 25 de abril, precisamente por un fenómeno de sectarismo, ¿no? Pero en estos momentos empieza a nacer en ciertos cafés; precisamente ha-

blando con Carlos Paredes me dice que hay ciertos cafés, ciertos bares en Lisboa donde comienzan a reunirse obreros a final de semana para cantar. Yo creo que renacerá, porque el fado corresponde al alma del pueblo. Y es mejor que renazca de una forma pura a que nazca aprovechado por los PPD, CDS, que será la utilización de antes: un tipo de canción de alienación. Nos falta, por ejemplo, aquí en el fado, un cantante, por ejemplo, como Meneses o como Gerena. Nos falta precisamente una personalidad de esas que le dé toda la dignidad y que no sea susceptible de discusiones sobre su calidad.

JOSE LUIS M. PALACIN

(1) La entrevista se realizó poco antes de las últimas elecciones del 25 de abril.

