

con esa obra o, por el contrario, un «mensaje» claro y concreto en un lenguaje tradicional? ¿En qué consiste exactamente la vanguardia? Miguel Littin, uno de los más apasionados defensores del manifiesto que diera origen al movimiento cinematográfico más rico que haya conocido Chile, lo define claramente: la única vanguardia posible es la vanguardia revolucionaria. En ningún momento se trata de dar prioridad al concepto particular de «un autor» frente a lo que la conciencia colectiva y militante determine.

Y así, estos «autores» fundamentan su trabajo en el documental y el noticiero, porque a través de él es más fácil, más concreto y más real el contacto del público. Sin embargo, esto desencadenaría una lucha en la que «el público perteneciente a la burguesía o a la clase popular menos politizada, abandonaba el espectáculo cinematográfico al faltar el tradicional menú hollywoodiano, y, por otra parte, los defensores del cine militante pretendían que sólo se proyectaran películas que incitaran a la guerrilla, y consideraba evasiva cualquier película no comprometida con su propia lucha».

En el libro de Bolzoni, donde se recoge la amplia, compleja y contradictoria realidad chilena, estas cuestiones se exponen no ya sólo con el ánimo de clarificar a distancia la problemática del cine chileno y su insobornable vinculación a la realidad política del país, sino que se plantean cuestiones que, en situaciones políticas diferentes, son capaces de aclarar las dudas, los dogmas y las posturas de los cineastas. De hecho, la lucha estética y política iniciada en el cine chileno de Allende no ha acabado; la clarificación del compromiso y las realidades

alcanzadas son una materia de análisis que cualquier otro profesional del cine (o cualquier otro consumidor del cine) debe conocer. ■  
**DIEGO GALAN.**

**La música electrónica**

Si hubiese que señalar cuál es el fenómeno tecnológico más importante del siglo XX en lo referente al porvenir de la música, habría que citar, antes que el descubrimiento de la radio o la aparición del disco, el magnetófono y las máquinas electrónicas. Estos dos elementos han permitido, en primer lugar, alcanzar la perfección en la técnica de la grabación y, luego, efectuar una revolución en nuestra forma de considerar la esencia del fenómeno musical y el fondo mismo de la actividad creadora. Hasta entonces un sonido musical era el producto de un instrumento, estaba íntimamente ligado a éste, provocado por el intérprete, exigido por el compositor, y, en general, integrado en un sistema sonoro con una finalidad expresiva. No tenía existencia propia, y no era considerado en sí mismo. Incluso en los discos, aunque el instrumento no esté ya presente y donde empiezan a aparecer ciertos atributos específicos del sonido, su relación con el instrumento sigue siendo evidente. El magnetófono, con sus posibilidades de grabación, de cambios de velocidades, de niveles, de cortes infinitesimales (un segundo = 38 centímetros de cinta); los aparatos electrónicos con sus infinitas posibilidades de transformación de sonidos y de creación de otros nuevos, obliga a considerar el sonido como un ente propio, desgajado de su fuente, original y misterioso. En lugar de formar parte de un todo, de una «es-

tructura» musical, el sonido se convierte en un objeto de observación en sí, un microcosmo en el que se van a descubrir calidades inimaginables. Y esto no sólo en los sonidos musicales, sino en toda clase de ruidos, en todo lo que vibra en la naturaleza, desde el golpear de una uña sobre una mesa hasta la explosión de una bomba atómica —más la infinidad de los sonidos hasta entonces inconcebibles producidos por los generadores electrónicos—, todo ello entra dentro del terreno de la nueva música, para poner en entredicho problemas fundamentales.

Todos los mecanismos de esta revolución, y las posibilidades que abre, están contenidos en un libro de José Berenguer, «Introducción a la música electrónica», bien venido a nuestro erial teórico en este aspecto. Más que de teoría, se trata de práctica. Con sencillez y didactismo, Berenguer explica cómo el sonido se convierte en un objeto puro, aislado de todo contexto, nos descubre lo que es el ataque, los generadores, cómo se empalma una cinta, el modo de calcular la duración de los sonidos, de transformarlos, etcétera; prodigiosa excursión por el interior del misterio musical que será muy sugestiva para todos: músicos y profanos. Ojalá sirva, además, para reconciliar a electroacústicos e instrumentistas y haga comprender que la técnica intelectual es ante todo una forma de «edificarse» y una autojustificación, pero que nunca puede reflejar todo el ser del compositor. Luis de Pablo, Berio, Boulez hubieran sido músicos de cualquier forma, pero eligieron este lenguaje, porque se le impuso como más evidente en nuestra época.

Este manual comporta completas bibliografías y discografías. Es lo

más claro, lo más manejable y orientador que existe hoy en día. ■  
**RAMON CHAO.**



**Las canciones eróticas de Luis Eduardo Aute**

Ante discos como el último de Luis Eduardo Aute (1), se recobra un poco la fe perdida en las posibilidades de la canción en castellano. Al fin —en unión de otras honrosísimas excepcionales— se comprueba cómo hay alguien en este país, en esta meseta, que encara adultamente la vivencial y difícil relación del hombre de aquí con el medio social que le rodea y, a menudo, le asfixia.

Aute es un caso extremo y único en nuestro habitualmente anodino paisaje cultural. Aislado del mundo convencional, alejado del frivolidad de las galas y los trapicheos verbales, viene construyendo una obra personal y multifacética en los últimos años, con absoluta sencillez, con la impunidad del que se sabe libre. También pintor y cineasta —uno de sus últimos cortos se ha pasado recientemente por la Filmoteca—, su incursión por el mundanal tinglado del disco ha estado revestido de no pocas decepciones y contrariedades. Hasta el punto de haberse decidido en más de una ocasión por el alejamiento radical de tal mundillo, de rastro que es. Último y

(1) *Espuma*. Luis Eduardo Aute. Arreglos musicales de Carlos Montero. Producción: Caballero Bonald, Ariola, 1975.

desesperado romántico, las canciones de Aute han sobrevivido y permanecen, por fortuna para todos, por más que su creador quiera esconderse de toda reclamación con el medio ambiente, que no sea la pura comunicación artística.

Tras aquel LP olvidado y maldito que fue «24 canciones breves», Aute emprendió la que con el paso del tiempo se convertirá en primera antología de la canción amorosa en castellano: una trilogía que se inició con «Rito» (canciones de amor y de muerte), que se sucede en el actual «Espuma» (canciones eróticas), y

lor. Y el caso es que estos poemas de Aute reciben el trato normal adecuado, a través de una orquestación que «subraya el tono pesimista y, de algún modo, decadente de las letras». Sin embargo, uno, personalmente, echa en falta una mayor garra sonora en ciertos temas del disco, lo cual no desmerece en absoluto la espléndida altura del mismo. Si esta obra emociona y admira es por la inteligencia que despliega, la absoluta coherencia que le penetra, la madurez que rezuma. Comparando todo ello con el desolador panorama de nuestro entorno,



Aute.

que habrá de concluir con «Rupturas» (poemas y canciones). Seguramente desde el «Blonde on Blonde» dylaniano no ha existido en la música popular un intento más profundo de investigar en el inaprensible mundo de las relaciones físico-amorosas. Ha y que decir, sin embargo, que si a nivel literario la comparación ni es ociosa ni gratuita, musicalmente nos encontramos ante universos cuando menos distintos y alejados, sin entrar en mayores juicios de va-

la distancia se hace aún más abismal.

Nadie hasta ahora había descrito de tal modo el intercambio sexual, sus antesalas y sus epílogos, como estas palabras llenas de una poesía nueva, por verdadera y humana, por cercana:

«Dulce carne amiga im-  
[pura  
cuando vienes a mi en-  
[cuentro  
en el ruido de las lunas  
en los soles del silen-  
[cio (...)].

■ ALVARO FEITO.