

Primero, un heredero del conde toca un reflector que está junto al foso del castillo, y se derrumba, electrocutado; después, como en el espectáculo de sonidos y luces, otro de los herederos descubre a su mujer traicionándolo, y mata al amante; hacia el final, alguien quema con ácido la cincha de un caballo y desnuda al jinete.

La imaginación de Franju es una especie de fiebre que devora cada milímetro del film: los asesinatos y las relaciones entre los personajes se dan sólo a través de objetos eléctricos, micrófonos, discos, grabadores. Desde una cabina que domina la plaza de armas del castillo, cierta mañana, cuando todos los sospechosos están reunidos, los artefactos registran pasos en el comedor del piso alto, en las escaleras, en la torre. Los herederos saltan entre los muros para apresar al intruso, llegan hasta la cámara del muerto: allí no hay nadie, sólo una mecedora moviéndose insidiosamente. Esa escena es de una concisión espeluznante: Franju la elabora a través de una despaciosa panorámica que le permite revelar la acezosa respiración de los herederos, los músculos tensos de sus caras, los ojos entrecerrados y estupefactos; después, los sigue en un *travelling* alocado, por entre las paredes de piedra; al fin, los muestra inmóviles delante de la mecedora, en un plano quieto que dura casi medio minuto.

La eficacia mayor de *Los crímenes del castillo* no está tanto en la prolija geometría del relato, cuya ortodoxia está copiada de Agatha Christie, sino en la habilidad con que Franju transforma la realidad en un hecho fantasmagórico, alucinante. No es por azar que la tensión se comunica sin tregua al espectador. No es por azar, tampoco, que el film se parece a un patético cuento de hadas, al que uno se entrega desarmado, sumisamente. El secreto está en que hay un gran narrador detrás de esos artificios. ♦

Música

Cien partituras ganan la calle

En la pequeña oficina del séptimo piso, a pocos metros de Diagonal Norte y Florida, el teléfono repiqueteó la semana pasada con más vehemencia que de costumbre. El diligente ejecutivo de la empresa Esso S. A. que ocupa el recinto debía interrumpir asiduamente sus tareas para contestar las preguntas del público sobre la *Musicoteca volante*, que Esso acababa de poner en funcionamiento.

El ejecutivo —relaciones públicas— informó a PRIMERA PLANA que "por ahora disponemos de cinco equipos móviles: dos para Buenos Aires y sus alrededores, y tres para el interior, Paraguay y Uruguay, respectivamente". Cada equipo se compone de un grabador de alta fidelidad, con sus correspondientes cintas magnetofóni-

cas, y un material informativo distribuido en diez fascículos ágilmente impresos. La ambición del plan ha sido condensar, en esa decena de entregas con sus respectivas ilustraciones musicales, la historia del arte de los sonidos, desde los orígenes hasta la actualidad. Esta tarea (que requiere una sistemática erudición y un afilado sentido periodístico) fue emprendida por el musicólogo Ernesto Epstein (54 años, casado, dos hijos, profesor de la Universidad de Buenos Aires) en medio de las que él mismo define como "cruentas dificultades".

La dificultad básica que debió vencer el erudito argentino (cuya educación, recibida en Alemania, le ha dejado un resabio gutural que lo lleva a ser confundido muchas veces con un auténtico germano) fue la de una síntesis exigida hasta la puntilliosidad.



Epstein: El martillo y el dedo.

Epstein está satisfecho, sin embargo: "He podido conformar un texto accesible a todos los sectores, sin discriminación de edad ni de grados de cultura, aunque podría decirse que quien ha pasado la escuela primaria lo comprenderá sin problemas." Cualquier entidad de bien público que lo desea, puede solicitar a Esso el envío de sus equipos móviles, aunque empavorecidos empleados de la empresa comprueban, a una semana escasa del lanzamiento de la novedad, una compacta acumulación de solicitudes.

Las obras incluidas en el plan son más de un centenar, todas completas (con la obvia excepción de la ópera y el oratorio, que asoman en sus fragmentos más significativos). Epstein subraya gráficamente las complejidades de la selección de compositores: "Hemos tratado de dar en el clavo de la cronología sin martillarlos el dedo, procurando suavizar las inevitables omisiones." Los registros, supervisados por el técnico Harold Ortiz, están inscriptos en una cinta gigante conservada dentro de una caja antimagnética, especialmente construida contra los deterioros del tiempo y del clima. De allí surgen las copias para las unidades circulantes, cuyo carácter experimental sugiere el doctor Epstein al declarar: "Ya vendrán otras series y,

muy especialmente, la de música argentina, demorada por la escasez discográfica de ese material en el mercado." Esa demora, descuentan los ejecutivos de Esso, sólo servirá para aguzar la ansiedad de quienes desde ya agolpan sus solicitudes en las antecámaras de la oficina de relaciones públicas de la empresa. ♦

Discos

Torneo de gigantes

TRES CONCIERTOS PARA VIOLIN, por Juan Sebastián Bach (VOX - GBY 11540).

Hacia 1720, cuando Bach fue llamado a la ciudad de Cöthen para actuar como *kapelmeister* del príncipe Leopoldo de Anhalt, nacieron estos tres únicos conciertos existentes de su autor para violín y orquesta de cámara (uno de ellos es para dos violines), aproximados a la escuela veneciana de Vivaldi. La crítica moderna supone que pudieron existir muchos más, a partir de la teoría de que ciertas partituras de Bach para clave no serían sino ingeniosas reelaboraciones de anteriores temas para violín, que se han perdido. La elegante firmeza de la partitura no deja de sugerir su condición de nexo entre el estilo barroco alemán y el exquisito rococó de Mozart. La versión de Susanne Lautenbacher y Dieter Vorholz como solistas, con la orquesta de Maguncia dirigida por Günter Kehr, es de una pulida precisión estilística que no excluye la apasionada entrega a una musicalidad espontánea, acribillada de lirismo. ♦

SINFONIA NUMERO 7, EN LA MAYOR, OPUS 92, por Ludwig van Beethoven (CBS - 5063 Estereo).

Denominada por Wagner "apoteosis de la danza", y hasta alguna vez utilizada como pretexto coreográfico, esta sinfonía no fue particularmente señalada por su autor con ningún apodo ni con referencias anecdóticas o históricas. Fue terminada, casi contemporáneamente con la Octava, hacia 1812, cuando Beethoven tenía 41 años y su antiguo ídolo juvenil, Napoleón, era empujado a la derrota por el invierno ruso. La enorme popularidad de la Séptima la ha colocado al borde de lo trivial, de donde la rescata esta majestuosa interpretación del director berlinés Bruno Schlessinger, más conocido como Bruno Walter (1876-1962). Walter, incomparable conductor de Mozart y Beethoven, destaca con tersura el rasgo más característico del músico de Bonn: su gusto por los contrastes entre los temas osados y de fuerte golpeteo rítmico, y los sectores más líricos, que fluyen con gentileza. La orquesta traduce así, con exactitud, los dramáticos cambios de volumen, las abruptas modulaciones y, sobre todo, algo que a menudo se olvida: el áspero, macizo, sanguíneo, humor de Beethoven, que rebota en fragmentos de alegre frescura expresiva. ♦