



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Giuseppe Guarneri vive en Buenos Aires

Autores (en el caso de tesis y directores):

Agustín Catalano

Iair Kon, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



30 de Noviembre de 2021, Buenos Aires.

La tesina “Guarneri del Gesù vive en Buenos Aires” (Número 4378) es una tesina de producción. Puede accederse a ella de forma permanente y sin restricciones aquí:

<https://www.youtube.com/watch?v=01yPBLZ2oHc>

El documento a continuación es el informe / ~~bitácora~~ (tachar lo que no corresponda) que la acompaña y que forma parte de los requisitos de las tesinas de producción de la Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA).

Los derechos de autor y de copia comprendidos en las obras publicadas en sitios ajenos al repositorio no comprenden a la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Agustin N. Catalano

agustinncatalano@gmail.com



UBA Sociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera: Ciencias de la Comunicación

Tesina de Licenciatura

Informe de Producción Audiovisual

“Giuseppe Guarneri vive en Buenos Aires”

Duración: 00:29:59

Autor: Agustín Catalano

DNI: 35 27 293

Tutor: Iair Kon

Fecha: Febrero 2018

Índice

Presentación	4
Interés en el tema	5
Interrogantes acerca del objeto de estudio	6
Objetivos	7
Marco Teórico	8
Antecedentes audiovisuales	13
Metodología	15
Contenido del Documental	15
Técnicas de Recolección de Datos	15
Entrevistas <i>off the record</i>	15
Artículos periodísticos	15
Fotografías	16
Búsqueda de referencias audiovisuales	16
Material de archivo audiovisual	16
Pedido de permisos	15
Solicitud de fondos para la producción	15
Trabajo de Producción Audiovisual	17
Pre Producción	17
Locaciones	18
Formatos de entrevista	20
Composición de la Imagen	21
Sonido	22
Iluminación	23
Producción	23

<i>Inserts</i> Guarneri del Gesù 1732 Armingaud/Fernández Blanco	25
Post Producción	25
Musicalización del documental	27
Cuadros en Negro	29
Conclusión	30
Bibliografía	32

Presentación

“El violín para mí es un ser vivo. Puesto que tiene una voz que depende no obstante del modo que usted le hace cantar. El violín no puede ser tratado brutalmente. Da lo mejor de sí cuando no se fuerza su sonoridad, cuando no se le aplasta.”

— Yehudi Menuhin

“Giuseppe Guarneri vive en Buenos Aires” es un documental audiovisual que relata la restauración del Guarneri del Gesù 1732 Armingaud/Fernández Blanco, un violín legendario, único en su género, que permaneció oculto durante décadas y ahora es conservado en el museo Isaac Fernández Blanco, en la ciudad de Buenos Aires.

Este documental recorre el proceso para la recuperación y puesta en valor del violín, en el que intervinieron Pablo Saraví, concertino de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires para el Teatro Colón —especialista en luthería italiana—, y el maestro luthier Horacio Piñeiro, el mejor que ha dado la Argentina¹. A través de sus relatos y experiencias como eje central, *“Giuseppe Guarneri vive en Buenos Aires”* busca exponer el complejo proceso de recuperación de un violín que es ícono en materia de instrumentos artesanales y cuya desaparición fue un misterio que mantuvo en vilo durante años el ambiente local de la música clásica.

Desde el año 1900, el coleccionista argentino Isaac Fernández Blanco obtuvo diversos instrumentos de cuerda con los que conformó un acervo artístico musical que se convirtió en la colección más importante de lo que luego sería el Museo de Arte Hispanoamericano. Entre los instrumentos que adquirió en subasta pública se encuentra el Guarneri del Gesú 1732 Armingaud. En 1950, la colección fue prestada para su exhibición al Teatro Colón, con excepción del Guarneri del Gesù. Luego de un cambio de gestión en el museo Isaac Fernández Blanco², en 2007 se recuperó la colección de

¹ Del este modo se refiere Pablo Saraví al hablar de Horacio Piñeiro en el documental.

² MIFB de ahora en adelante.

cuerdas y se comenzó la restauración de quince de los instrumentos más significativos, incluido el famoso violín.

“*Giuseppe Guarneri vive en Buenos Aires*” ofrece una lectura sobre una coyuntura de carácter extraordinario en el ámbito de la cultura, dado que para la recuperación del Guarneri del Gesù convergieron la decisión institucional de recuperar la colección de cuerdas, por un lado, y por otro el interés de Saraví y Piñeiro en colaborar con el proceso, trabajo que realizaron *ad honorem*. A estos factores se le agrega -tal como lo define Saraví en el documental- el “raro privilegio” que tiene Buenos Aires de tener una obra de arte de tal singularidad. Sobre todo teniendo en cuenta que Bartolomeo Giuseppe Guarneri creó solo alrededor de ciento cuarenta violines a lo largo de su vida.

Interés en el tema

Descubrí la presencia del Guarneri del Gesù 1732 en Buenos Aires a partir de un artículo del diario La Nación. La primera vez que había escuchado ese nombre fue en los relatos de mi abuelo, sobre las fantasías de Paganini, sus actos de rebelión ante las cortes de Europa, donde rompía las cuerdas del violín adrede y terminaba tocando con una sola, reproduciendo obras enteras como si no tuviera impedimento alguno. El relato continuaba, Guarnerius y Stradivarius eran violines insuperables, no había luthier que pudiera lograr semejante arte con la madera, eran de tal excelencia que nadie podía asegurar cuál era mejor, y él tenía ambos. Dentro del ambiente de la música clásica se debatía cuál de los dos luthiers realizaba el mejor violín. Para mí, Paganini era algo así como un bandido de la música. Cierta vez apostó uno de sus violines y —para el bien del relato— perdió. El momento en el que Paganini decidió entregar el Stradivarius como pago de su deuda fue determinante para cerrar tal discusión. El Guarneri del Gesù 1743 “*Il Cannone*” se convertiría en un ícono de la luthería y de la música clásica.

A estos hechos se les sumó el interés periodístico, motivado por la falta de material audiovisual sobre el tema. No es posible encontrar —al menos hasta el momento— documentación fílmica acerca del proceso de restauración del violín en cuestión. Este trabajo pretende mostrar cómo se desarrolla un

abordaje audiovisual para relatar el proceso de recuperación de una obra de arte, y las dificultades que se presentaron a lo largo del mismo.

Por otro lado, el hecho de que la historia se haya desarrollado en Buenos Aires constituyó un factor clave a la hora de seleccionar este tema como objeto de estudio. Durante el tiempo que estuvo bajo resguardo el Guarneri del Gesù 1732 Armingaud/Fernández Blanco ocurrió el atentado terrorista a la Embajada de Israel. El MIFB al encontrarse a pocos metros de lo que fue el lugar de los hechos sufrió de forma directa el impacto del atentado, poniendo en peligro la integridad de las obras de arte alojadas en el museo. El incluir este factor histórico en el documental me pareció un desafío artístico audiovisual importante, ya que la conexión entre los hechos permite contar un acontecimiento histórico propio de nuestro país.

Por otro lado, siempre fue una motivación personal la idea de involucrarme con la sensibilidad que existe entre los artistas y sus instrumentos (dado que desde joven me dedico a la práctica de piano y guitarra), y más aún cuando se trata de un objeto al que se le otorga culturalmente un valor que supera el mero carácter instrumental.

Interrogantes acerca del objeto de estudio

Una de las ideas centrales de este documental es realizar a través de la historia del Guarneri del Gesù una reflexión sobre la relación que el hombre moderno establece con los objetos que lo rodean, donde la creatividad y el compromiso han perdido el lugar que se les otorgaba en la antigüedad, no solo en relación con los objetos de valor artístico, sino también con todo lo que funcionaba como herramienta para lo cotidiano. El desafío se encuentra en develar esta abstracción mediante las diferentes voces, y exponerla en un trabajo audiovisual que está pensado como un recorrido que parte de lo sonoro, es atravesado por el factor artístico-artesanal, y contiene un trasfondo histórico latente. A partir de esta búsqueda, Bill Nichols desarrolla la siguiente idea con respecto a las cuestiones historiográficas, éticas y estéticas que quedan ocultas ante aquello que expone el documental: “El estatus del

documental como discurso sobre el mundo no capta la atención de un modo tan generalizado. Los documentales ofrecen placer y atractivo mientras que su propia estructura permanece prácticamente invisible, sus propias estrategias retóricas y opciones estilísticas pasan en gran medida desapercibidas”³.

Las preguntas que motivaron la producción de la tesina a partir del proceso que se llevó a cabo para la recuperación del Guarneri del Gesù 1732 Armingaud/Fernández Blanco fueron: ¿Existe un contenido simbólico que incentive la exaltación del objeto en sus cualidades técnicas? ¿Cuál es el punto de contacto entre el músico y el luthier? ¿Qué le sucede al cuerpo frente al contacto con un objeto que tiene la posibilidad de evocar sonidos que transportan, además de la armonía musical, la historia de su creador? Me pareció sugerente ahondar en el efecto emotivo que se produce al deconstruir una pieza de tal magnitud para restaurarla. Incluso, en términos más generales, poder a través del documental poner el foco en comprender cuál es la mirada del hombre moderno para con su entorno.

Objetivos

- Adquirir un documento que condense los procesos de re-descubrimiento, restauración y uso del instrumento en cuestión.
- Construir a partir del relato una imagen que condense el trabajo en conjunto entre luthier y violín, y conformar un punto de encuentro entre ambas artes.
- Analizar las nuevas posibilidades dentro de la comunidad que se generan a través de la recuperación de la obra de arte.
- Dejar documentadas las voces de los artífices acerca del proceso de recuperación y puesta en valor de la obra de arte.

³ Bill Nichols (1997), “*La representación de la realidad*”, p.17.

Marco Teórico

“*Giuseppe Guarneri vive en Buenos Aires*” tiene como trasfondo teórico el estudio de la articulación arte-técnica-comunicación, construida a partir de las distintas herramientas que ofrecen los conceptos estudiados en la transdisciplinariedad de la carrera de Ciencias de la Comunicación.

En la búsqueda por contraponer la imagen técnica instrumental de la modernidad occidental con la relación de intimidad que el músico construye con el instrumento, tomamos como fundamental el concepto de *techné*⁴ ligado al proceso de *poiesis* primitivo, donde era posible experimentar las potencias de la creación. En “*La Pregunta por la Técnica*”⁵, Martin Heidegger explica que *arte y técnica* son modos de desocultar algo. Pero desocultar desde la pregunta por el *ser* es diferente del desocultar a partir de los entes. El desocultar griego admite que las cosas, no entendidas como entes sino como manifestación del *ser*, pueden retraerse y que nada puede hacer el hombre para ir a por ellas. Hacer un instrumento musical, entonces, no es trabajar con la materia, conocer su esencia y sus propiedades y a partir de ahí transformarla, sino participar en un mundo en el cual el instrumento musical adviene, surge desde un llamado que es ciertamente la operación técnica o artística, pero que no es su origen. Debe haber una co-pertenencia entre la cosa y quien la produce. Es la cosa la que debe colaborar para llegar a la existencia a través del hacer del hombre. El actual trabajo atraviesa un tema que obliga a replantear la pregunta misma por la técnica o por el modo de existencia de los objetos técnicos.

Luego, nuestro objeto de análisis inserto en un contexto cultural determinado y la coyuntura actual, adquiere una significación mucho más

⁴ “Todo arte (*techné*) se ocupa de hacer que algo sea, es decir, de intentar o considerar cómo es que algo que es capaz de existir o no existir puede ser hecho para que sea, algo cuyo origen está en el hacedor y no en la cosa hecha”. [...] *Techné* es un estado que se ocupa del hacer. El objetivo de la *techné* no se restringe a ‘vivir bien’: *techné* incluye vivir una vida ética de acuerdo a un principio originador y ordenador concebido como ‘potencia’. Y vista desde lo instrumental, comprende no solo las materias primas, herramientas, máquinas y productos sino también al productor, un sujeto sofisticado del cual se origina todo lo demás [...] La técnica no existe en el vacío ni tampoco tiene una vida autónoma. El pensamiento helénico unía artesanía y arte bajo el título de *techné*, también ligaba a ambos con el sistema de valores y las instituciones de su sociedad”. Murray Bookchin (1999), “*La ecología de la libertad*”, p. 336.

⁵ Martin Heidegger (1997).

compleja. Esto sucede porque la obra de arte se ve afectada por la dialéctica entre autonomización y mercantilización del arte en la cultura burguesa. En el manual de “*Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales*” escrito por Irene Lagartos Granados dedicado a los instrumentos europeos de cuerda frotada, la autora realiza una crítica a la falta de protección cultural que existe hacia los bienes musicales: “El desconocimiento hacia este tipo de bienes se hace patente ante la desprotección de muchos de los materiales hallados en lugares no adecuados como los mercadillos o exhibidos como meras piezas decorativas”⁶. Reconoce además una carencia en las leyes que amparan o clasifican los bienes musicales, ya que muchos de ellos están incluidos en enunciados como “yacimientos arqueológicos” u “objetos artísticos”. Define al tratamiento que se les ha dado con respecto a otras artes como “trivial”, no porque se suponga este tipo de arte como “superior” a otras, sino porque la singularidad de la música tiene un carácter que merece ser distinguido en detalle, tanto para su posterior estudio como para el resguardo de dichos bienes materiales.

Como vemos, “*Giuseppe Guarneri vive en Buenos Aires*” se encuentra inserto en un conflicto que enfrenta al arte con la cultura, un conflicto que comenzó con la emancipación del arte de las instituciones eclesiásticas y los mecenazgos, y decayó en los preceptos estéticos que cimentó la industria cultural. En su búsqueda por salvaguardar el arte del sometimiento de la modernidad a máximas generales como la belleza, Adorno analiza la obra de arte y su relación con lo social: “Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad. Las tensiones de la obra de arte quedan cristalizadas de forma pura en ella y encuentran así su ser real al hallarse emancipadas de la fachada factual de lo externo”⁷.

Creo que la relación de la obra de arte con la sociedad que se expone en el documental es doble: por un lado la pérdida de la *poiesis* y por otro la degradación del valor de la obra de arte y el consecuente fetichismo por los

⁶ Irene Lagartos Granados (2013), “*Conservación y restauración de instrumentos musicales*”, p. 4.

⁷ Theodor W. Adorno (1987), “*Teoría Estética*”, p. 15.

objetos únicos en su tipo. Esta contradicción entre cultura y sociedad nace en la división del trabajo y su reflejo bajo la forma de mercancía, constituye el estigma que acompaña desde siempre a la toda cultura en la sociedad capitalista. A través de una visión un tanto apocalíptica Adorno decretó la pérdida de autonomía de la obra de arte. Con el auge de la industria cultural, el mercado terminó por quitarle a la obra de arte dos características puntuales al reproducirlas como productos: la pérdida de su función crítica, y de su autenticidad. La innovación estética se convirtió en un asunto de poder y condujo a una consecuente quebradura de lo sensible, y a un sometimiento de las técnicas estéticas a la reproducción capitalista. Poniendo la mirada en el consumidor, Adorno desarrolla que “es estimulado a aquello a lo que él ya de por sí está inclinado, esto es, a no a experimentar la creación como algo en sí mismo, a lo que adeuda atención, concentración, esfuerzo y comprensión, sino como una complacencia que se le hace y que él ha de valorar en la medida en que le sea suficientemente complaciente”⁸. A través de una reflexión crítica sobre esta cita de Adorno, José A. Zamora afirma que hoy la industria cultural se apoderó casi completamente del arte. “Toda la ciudadanía se ha convertido en público (museos, exposiciones, salas de conciertos, salas de cine,...) [...] La recepción del arte amenaza con convertirse en un metabolismo indiferente. Admiración, seducción, pasión ya solo se proyectan sobre el valor de cambio”⁹.

Con una mirada superadora del cuestionamiento sobre un posible “fin del arte”, W. Benjamin señala que la dimensión política y crítica del arte depende de su capacidad de “interrumpir” el curso habitual de la acción y de enfrentarnos a la ilusión que lo enmascara”¹⁰. El camino para devolverle al arte su autonomía —y para que su componente estético deje de ser un “sinónimo coloquial de una idea de belleza reducida a lo ya puramente decorativo”¹¹— debe comenzar por extender la reflexividad (además de hacerlo en el campo de la producción) a la distribución y recepción del arte.

⁸ Theodor W. Adorno (1969), “Intervenciones. Nueve modelos de crítica”, p. 4.

⁹ José A. Zamora (2014), “Interrupción y subversión en el arte. Teorema de Pasolini como modelo” en Revista Lacoonte, p. 106.

¹⁰ Walter Benjamin (2004), “El autor como Productor”, p. 698.

¹¹ José A. Zamora (2014) *loc. cit.*

En una ambiciosa comparación, es posible encontrar elementos en común entre el análisis que realiza Zamora sobre la película *Teorema* de Pasolini y "*Giuseppe Guarneri vive en Buenos Aires*".

"Pasolini nos presenta una familia de la alta burguesía milanesa con una existencia gris que recibe a un enigmático visitante que se instala en la casa como un miembro más de la familia. Con su potente atractivo físico y carisma personal, les va seduciendo uno a uno con su atención y su amor: primero a la doncella, luego al hijo, a la hija, a la madre y, por último, al padre. Una vez que la seducción se ha materializado y todos han vivido un encuentro emocional y sexual con el extraño visitante, este se marcha y los miembros de la familia se quedan descolocados sin saber cómo continuar con sus existencias. Cada uno intenta de manera completamente diferente y aparentemente absurda compensar la ausencia.

Estamos ante una seducción estética. La presencia del extraño se expresa a través de su cuerpo, sus gestos, su mirada, sus movimientos, la cámara nos implica en esa forma de contemplación seductora. A través del encuentro corporal con el huésped se ve socavada la identidad de cada uno de los protagonistas del círculo familiar burgués. Se trata de un encuentro que trastoca el sentido y los sentidos. Pero, al mismo tiempo, ese encuentro deja abierta la cuestión de la traslación posterior a la praxis cotidiana de cada uno de los protagonistas, se pueda apoyar o no en un contexto comunitario, posea una dimensión productiva o destructiva, lleve a un retorno al entorno tradicional o conduzca a una ruptura radical con el entorno burgués y capitalista, etc.

El film nos muestra que los protagonistas ocupan un lugar en un orden construido socialmente y dotado de un sentido al que están subordinados. El encuentro con el visitante enigmático abre un espacio en el que cada uno entra en contacto con lo extraño en sí mismo, con un anhelo y un deseo hasta ahora desconocidos. Esto les permite experimentarse de una manera nueva, lo que hace que el que ha sido hasta ahora su mundo se tambalee y descomponga. Sin embargo, en la presencia del extraño, la crisis

se produce bajo una mirada que recompone y permite experimentarse como otro y completamente sí mismo¹².

En “*Giuseppe Guarneri vive en Buenos Aires*” se presenta un interés concreto de Pablo Saraví y Horacio Piñeiro por recuperar el Guarneri del Gesù 1732 Armingaud/Fernández Blanco, algo que puede verse en el desarrollo de sus testimonios (incluso Saraví relata haber pasado años preguntándose por la existencia del violín). Dicho interés no parte de una afición personal de ambos, sino de conocer de manera intrínseca aquello que el violín representa artística y culturalmente¹³. Hay una irrupción de la obra de arte expuesta en el documental en la praxis cotidiana del espectador tal como destaca Zamora. Ésta es la de revelar el origen de un objeto distinto a todos los que nos rodean en la actualidad, hago referencia a su unicidad, a su producción a partir de aquella *poiesis* del “hacer a través de la creación”. El Guarneri del Gesù 1732 Armingaud/Fernández Blanco produce una subversión a partir de su forma, se evoca como creación auténtica oponiéndose a los preceptos de la reproducción mercantilista.

Una de las mayores dificultades que se presentaron a la hora de producir el documental fue la de cómo abordar el tema desde la construcción de la imagen y qué lugar debía ocupar el realizador. Según las modalidades de representación que categoriza Bill Nichols, se tomó como eje la modalidad de representación interactiva, la cual implica describir el fenómeno e interactuar a la vez con el mismo. La voz del realizador tiene un carácter ausente, no se encuentra materializada en el audiovisual. Siendo que “tonalidad y subjetividad se aproximan a una *estructura del sentimiento*”¹⁴ existe una subjetividad reflejada en la composición de la imagen, en la selección de los personajes, y en la dirección que tome el relato. En “*La Representación de la Realidad*”¹⁵, Bill

¹² José A. Zamora (2014), “*Interrupción y subversión en el arte. Teorema de Pasolini como modelo*” en Revista Lacoonte, p. 108.

¹³ A tal punto que Horacio Piñeiro aprovechó el proceso de restauración para deconstruir el violín y tomar medidas exactas de todas las piezas. Luego se divulgaron los planos a través del libro “*Un Guarnerius en Buenos Aires*”, con el fin de que cualquiera tenga acceso a construir un violín copia del Guarneri del Gesù 1732 Armingaud/Fernández Blanco.

¹⁴ Bill Nichols (1997), “*La representación de la realidad*”, p.122

¹⁵ *Ibid*, p.119.

Nichols afirma que el estilo atestigua no sólo una «visión» o perspectiva sobre el mundo, sino también la cualidad ética de dicha perspectiva y la argumentación que hay detrás de ella. El estilo de este documental está fijado en una mirada de introspección, tanto con el objeto a explorar como con los personajes que intervienen. Se buscó expresar una tonalidad emocional, una subjetividad del autor a partir de los aspectos específicos de la selección y organización del sonido y la imagen. Pienso en estos dos elementos del audiovisual como una idea única, homogénea, ya que el instrumento musical como eje del documental literaliza el concepto de imagen-acústica. El espacio auditivo es ocupado por el objeto mismo de estudio, ya que la música seleccionada para acompañar la narración está conformada por piezas clásicas ejecutadas con la colección de cuerdas del MIFB, y algunas con el mismo Guarneri del Gesù.

Antecedentes audiovisuales

Durante el proceso de investigación me dediqué a buscar material audiovisual que estuviera relacionado con la temática. Es posible encontrar material sobre luthería, quizá filmados de manera más amateur. Por supuesto también abundan los videos de conciertos ejecutados con Guarnerius y Stradivarius, mas no documentales que se enfoquen en la historia de un violín en particular. Sólo encontré dos que asemejaban su relato al deseado para *“Giuseppe Guarneri vive en Buenos Aires”*.

El primero es *The Secrets of the Violin*¹⁶, dirigido por Nicole Kraack. En este caso me sirvieron las referencias de cómo se realizaron las tomas de los violines, pero su estética estaba muy alejada de lo que buscaba. Tiene una narración más ligada a lo televisivo, con música electrónica de *background*, y una voz en off que relata con una coloración dramática, buscando generar un suspenso constante. Las transiciones entre imágenes son efectos de *glow*, algo que a mi criterio genera una ruptura en la tensión dramática, dada la distancia que existe entre el estilo del efecto de transición mencionado, y el carácter historicista del tema. En *“Giuseppe Guarneri vive en Buenos Aires”* se buscó a

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=eNzRHuqvMxQ&t=65s>

través de las transiciones, evitar la sensación de intervención que genera para el espectador encontrarse con los diversos efectos¹⁷.

Por eso decidí utilizar la edición por corte¹⁸ tradicional, limpia de transiciones entre las tomas.

El segundo es "*Il Cannone in Concert*", con Shlomo Mintz¹⁹. Un relato de 20 minutos sobre el violín que perteneció a Niccolò Paganini. En 1988, la municipalidad de Génova le encomendó al luthier Renato Scrollavezza el trabajo de conservador de *Il Cannone*. El documental muestra el acondicionamiento de Renato Scrollavezza sobre el violín y su entrega a Sholmo Mintz para que sea ejecutado en concierto, en la ciudad de Maastricht, Holanda.

Aquí sí existe un eje que atraviesa la relación Luthier/Violinista, pero desde un lugar consecuente. Me refiero a que el documental se detiene en el papel que le toca a cada uno de los personajes, sin que haya una búsqueda por encontrar la unicidad. El mismo Renato Scrollavezza lo describe: "Imagino una comparación para que los profanos comprendan mejor. Una Ferrari (señala *Il Canone*), Schumacher (señala a Sholmo Mintz) y yo soy el mecánico". Por eso las imágenes muestran un carácter más que nada ilustrativo. Hay un narrador que lleva el hilo del documental hasta la mitad, luego el texto se expone de manera observadora, sin intervención del narrador.

¹⁷ "Todas las normas del montaje clásico parten de un único objetivo: hacer este corte invisible a la percepción del espectador. Un largometraje puede tener centenares o miles de cortes. La función del montador es la que conforma lo que se ha denominado «la paradoja del montador»: es el único profesional que trabaja para ocultar su labor. El espectador tendrá que percibir la narración audiovisual como si tuviera una continuidad perfecta, como si no hubiera ni un solo corte. Si el corte se hace visible a causa de cualquier error, el espectador se da cuenta de la técnica y sale mentalmente de la historia. El corte es el único tipo de transición que puede pretender pasar desapercibida, a diferencia de las otras que tienen significados narrativos y por tanto tienen que ser percibidas." Joan Marimón, (2014) "*El Montaje Cinematográfico, del Guion a la Pantalla*", p. 81.

¹⁸ "Es la transición más simple. Es dinámico, y asocia instantáneamente dos situaciones. El cambio rápido tiene un impacto de potencia en la audiencia mayor que el gradual, y aquí radica la fuerza expresiva del corte. El corte, como todo tratamiento de realización, deberá estar motivado. Los cortes son saltos de puntos de vista o de lugar, que obligan al espectador a relocalizar e interpretar cada nueva imagen", Gerald Millerson, (1990), "*Técnicas de Realización y Producción en Televisión*".

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=q5hRHgpvmCw>

Metodología

Contenido del Documental

Para construir el contenido del documental se hizo hincapié en las imágenes de testimonio, ligadas con imágenes demostrativas. El hilo narrativo se construyó a partir de la entrevista, donde el relato de los personajes nuclea no sólo su competencia sobre el factor artístico, sino también la historia del instrumento y la experiencia directa con el mismo.

Técnicas de Recolección de Datos

La historia se reconstruyó a partir del relato de Pablo Saraví, lo cual se complementó con la búsqueda de artículos periodísticos y material de archivo fotográfico y audiovisual.

El trabajo de campo comenzó con un primer acercamiento al MIFB y solicitar el contacto de Pablo Saraví y Jorge Cometti. Ignacio Holder —quien realiza la prensa y comunicación del MIFB— me proporcionó los datos necesarios.

Entrevistas *off the record*

Tal como se detalla posteriormente en el desarrollo de la pre-producción del documental, fueron dos los encuentros con Saraví, donde a modo de entrevista se intentó recopilar la mayor cantidad de información posible.

Por otro lado, tuve un contacto telefónico con Horacio Piñeiro, y otro con Ignacio Holder. Allí solicité la mayor cantidad de información acerca del proceso de recuperación llevado a cabo, definición de las fechas de los sucesos, y programación de las filmaciones.

Artículos periodísticos

Se realizó una búsqueda web en distintos medios gráficos. Obtuve información relevante de los medios The Strad, Clarín, La Nación y El Cronista.

Fotografías

Recopilé fotografías a fines de visualizar los distintos elementos que formarían parte del documental, así como imágenes de diversos violinistas (sumadas ilustraciones de Paganini), tapas de los periódicos el día del atentado a la Embajada de Israel, Horacio Piñeiro trabajando en su taller, la familia Hill, ejemplares antiguos de “*The Violin Makers of the Guarneri Family 1626-1762, Hill&Sons, 1931*”. Algunas de estas imágenes fueron utilizadas luego a lo largo del documental.

Búsqueda de referencias audiovisuales

Exploré en la web todas las referencias audiovisuales que pudieran ayudarme a determinar estilos composición de imagen o narrativa. Dentro de la sección “Pre-Producción” de este informe dedico un apartado exclusivo para explicar qué uso le di a ese material.

Material de archivo audiovisual

Se buscó material online de archivo exclusivamente para ilustrar el fragmento del atentado a la Embajada de Israel. Se visualizaron archivos de Télam, El Cronista Digital, y Archivos Difilm.

Pedido de permisos

Solicitud de permisos a Ignacio Holder para poder filmar en las salas del MIFB y en el exterior del mismo.

Solicitud de fondos para la producción

Presentación del proyecto al Fondo Nacional de las Artes²⁰ y Mecenazgo de la Ciudad de Buenos Aires²¹.

²⁰ <http://www.fnartes.gov.ar/>

²¹ <http://www.buenosaires.gob.ar/cultura/mecenazgo>

Trabajo de Producción Audiovisual

Pre-Producción

A partir de la elaboración del ante-proyecto, se presentaron ante los organismos Fondo Nacional de las Artes y Mecenazgo de la Ciudad de Buenos Aires los documentos correspondientes en búsqueda de su aprobación, a fin de obtener fondos que permitieran una producción profesional. Se encontraban contemplados en los gastos:

Técnica: cámaras, trípodes, corbateros, boom, steadycam, luces.

Personal: operadores de cámara, luces, sonido, editor.

Edición: montaje, color, sonido.

Ante la no aprobación de los proyectos presentados me dispuse a realizar el documental de manera individual, cumpliendo todos los roles antes mencionados. Si bien este factor fue un condicionante, permitió también la aplicación de mi visión en todos los campos de trabajo.

La filmación de la mayoría de las jornadas se realizó con una Canon T5, lentes Canon de 50mm, 18-55mm y 75-300mm; un trípode Benro. El audio fue tomado con un corbatero Sennheiser G3 y un grabador Philips en algunas situaciones de emergencia. Se utilizaron luces Power Flo (tubos fluorescentes) cálidas, de cuatro y dos tubos.

El concierto del MIFB está grabado a dos cámaras²², además de la Canon T5 se utilizó una Canon 60D, y grabador Zoom para el sonido.

El trabajo de pre-producción comenzó con la puesta en contacto con **Pablo Saraví**²³, nexa para llegar a Horacio Piñeiro y a Gervasio Barreiro.

Saraví estudió violín con los profesores Miguel Puebla, Szymba Bajour, Alberto Lysy y Yehudi Menuhin. Actuó como Director/Solista de la Camerata Bariloche en numerosas temporadas. Es además Concertino de la Academia

²² En el documental es posible ver que son cuatro las cámaras con las que se editó el concierto. Las otras dos cámaras eran externas, y pude conseguir el material para utilizarlo en el proceso de edición.

²³ <http://www.ofba.com.ar/index.php/112-ofba/integrantes/130-pablo-saravi>

Bach de Buenos Aires y Concertino de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (Teatro Colón) desde hace más de dos décadas.

El primer encuentro fue en un café. Conversamos sobre la idea del documental, le comenté el enfoque que pretendía dar, a lo que se mostró colaborativo. Me proporcionó información sobre lo que fue el proceso de restauración, su vida personal, el papel fundamental de Horacio, y me sugirió entrevistar también a Gervasio, a quien yo desconocía.

En los siguientes encuentros, comprendí que su papel en el documental tendría una importancia mayúscula, dada su especialidad en violines y luthería italiana, los datos que proporcionaba sobre cómo se llevó a cabo la recuperación del violín siempre estaban enfocados desde ambas artes (la música y la luthería).

El próximo paso para profundizar mis conocimientos sobre el tema fue la compra de *“Obras Maestras de la Luthería Italiana”*, sumado al préstamo de *“Un Guarnerius en Buenos Aires”*, ambas obras de la autoría de Pablo Saraví. Allí me instruí sobre la historia de las distintas familias de luthiers de Cremona, y por supuesto la historia del Guarneri del Gesù 1732 Armingaud/Fernández Blanco.

Gervasio Barreiro²⁴ aceptó la propuesta de formar parte de las entrevistas de manera inmediata. Su testimonio sería de gran importancia, ya que fue incorporado como luthier residente del MIFB para el cuidado de los instrumentos en exhibición y para su atención durante su uso en conciertos a “museo cerrado”. Tiene 35 años, y formó parte de la restauración ayudando al maestro Horacio Piñeiro. Actualmente es luthier estable en el Teatro Colón.

En cuanto a **Horacio Piñeiro**²⁵, emigró en 1977 a los EE.UU. para trabajar con Jacques Français durante catorce años. Actualmente tiene su propia tienda en Jackson Heights, Nueva York, donde se dedica a la fabricación de nuevos instrumentos y a la restauración de viejas obras de arte. Restaura desde 2007 la colección de violines del MIFB ad-honorem. Fue un desafío superar su desconfianza en cuanto a mis intenciones ya que su

²⁴ <http://www.gervasiobarreiro.com.ar/>

²⁵ <https://www.facebook.com/pg/Horacio-Piñeiro-ViolinMakerRestorer>

carácter no contempla titubeos. Luego de una larga charla, concedió la posibilidad de que lo entrevistara.

Quizá el proceso más complicado fue el de obtener las autorizaciones correspondientes del museo, y en lograr la entrevista de **Jorge Cometti**, director del Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco” desde el año 2000. Sumada a la burocracia habitual, se omitieron respuestas a mis peticiones en varias oportunidades, probablemente por un desinterés institucional ante el proyecto, sobre todo —insisto— a la hora de realizar la entrevista al director. No obstante, obtuve siempre respuestas satisfactorias ante mi necesidad de realizar tomas en las salas del MIFB.

Otro factor que presentó dificultades fue la realización de tomas en el *foyer* del Teatro Colón, donde solía encontrarse la colección de cuerdas del MIFB. Se realizó el trabajo de pre-producción correspondiente, incluso con ayuda de Pablo Saraví, pero no fue posible, no hubo forma de conseguir un permiso para poder filmar dentro. Por el contrario, se realizaron tomas de su exterior.

Locaciones

Pasaré a desarrollar en detalle las locaciones de filmación.

En el caso de Pablo Saraví, se realizaron en dos jornadas, siendo su casa la locación. Había buena ambientación, gran iluminación, y elementos clave para ilustrar su relato, como lo eran el libro “*The Violin Makers of the Guarneri Family 1626-1762, Hill&Sons, 1931*”; una réplica del Guarneri del Gesù Fernández Blanco/Armingaud 1732 hecha por Horacio Piñeiro; y una colección de violines de todo tipo por toda la casa —lo cual no estaba incluido formalmente dentro del guion, pero sirvió para introducir al personaje (01’33”).

Horacio Piñeiro fue el personaje con el que hubo menos programación, ya que su estadía en Argentina no era prolongada. La primera entrevista se realizó en su casa, y la segunda en el museo. Me parecía de máxima importancia para el documental poder filmarlo en contacto con la colección que había restaurado. Lo mismo sucedía con el material de Horacio en contacto

con algún violín, era pertinente que pudiera emular la restauración y explicar algunos conceptos básicos de la luthería que se aplicaron al Guarneri del Gesù Fernández Blanco/Armingaud 1732. Esto pareció imposible de realizar hasta 8 meses después, donde ya en pleno trabajo de edición regresó a la Argentina para restaurar algunos ejemplares de la colección del MIFB.

La entrevista a Gervasio Barreiro también se realizó en su casa, donde además tiene el taller de luthería. Allí se pudo hacer uso de elementos como violines en pleno proceso de desarrollo, maderas vírgenes con las cuales luego construye los violines (07'17"), sumados a los objetos naturales del taller, que otorgaron una ambientación totalmente deseada.

Fue en el MIFB donde pude entrevistar a Jorge Cometti, sin coordinación previa, ya que tuvo lugar el día del concierto. La sala de exposición no era la mejor opción ya que generaba mucho eco (a pesar de contar con un micrófono corbatero).

Las locaciones fueron:

- Interior
- Casa Pablo Saraví
- Casa Horacio Piñeiro
- MIFB
- Casa Gervasio Barreiro

Exterior

- Teatro Colón
- Plaza Embajada de Israel

Formatos de entrevista

“El entrevistador permanece fuera de la pantalla, y, a menudo, incluso, su voz desaparece del texto. La estructura de entrevista sigue resultando patente porque los actores sociales se dirigen a la cámara, o a un lugar en un eje aproximado (con su mirada presumiblemente dirigida hacia el entrevistador), en vez de a otros actores sociales, y porque no sólo sus

palabras sino también sus cuerpos parecen estar bajo el influjo de la puesta en escena. *Seeing Red, In the Year of the Pig, Word Is Out, The Day after Trinity: J. Roben Oppenheimer and the Atomic Bomb, Ethnic Notions, The Color of Honor, Family Gathering* y *Rosie the Riveter* no son sino unos pocos ejemplos de películas que utilizan una técnica en la que la entrevista imita el estilo y la estructura de la historia oral”, explica Bill Nichols refiriéndose al tipo de entrevista que denomina “*pseudomonólogo*”²⁶. Esta modalidad es por la que se optó en “*Giuseppe Guarneri vive en Buenos Aires*”, la cual responde principalmente a una cuestión estilística y narrativa.

Considero que el documental ya contiene diversos personajes que condensan una participación de gran relevancia como para introducir un actor más (el entrevistador). Esto implica que el espectador tenga un elemento menos para contemplar.

“La presencia visible del actor social como testigo fehaciente y la ausencia visible del realizador (la presencia del realizador como ausencia) otorga a este tipo de entrevista la apariencia de «*pseudomonólogo*». Como las meditaciones dirigidas a un público en un soliloquio, el pseudomonólogo parece comunicar pensamientos, impresiones, sentimientos y recuerdos del testigo individual directamente al espectador. El realizador logra un efecto de sutura, situando al espectador en relación directa con la persona entrevistada, a través del efecto de tornarse él mismo ausente”, concluye Bill Nichols.

Composición de la imagen

Consecuente con la búsqueda de un estilo formal que resalte el valor artístico de las prácticas que se muestran a lo largo del producto y se involucre en las emociones de los personajes, los planos ejecutados tuvieron como foco intentar describir el rol que cada personaje cumple en el documental, a través del contorno o espacio que lo rodea. Las locaciones fueron cuidadosamente seleccionadas, tal como los encuadres. La mayoría no excede el *plano medio*, a fin de no romper con el clima de relato personalizado. La cámara se ubicó a

²⁶ Bill Nichols (1997), “*La representación de la realidad*”. p. 90.

la altura de los ojos del entrevistador, buscando generar una empatía con el espectador, una técnica de entrevista que imita el estilo y la estructura de la historia oral.

La mayor parte de las tomas se realizó a partir de las composiciones por selección y disposición²⁷, ya que los montajes se realizaban en escenarios ya dispuestos. Sí existió la posibilidad de seleccionar los espacios, pero los elementos del encuadre siempre eran parte de la locación.

Sonido

La primera certeza en cuanto al sonido que formaría parte del documental es que se trataría de música clásica. No lo expongo como una obviedad, ya que podría haberse seleccionado un sonido que haga su aporte a la curva dramática (como efectos de sonido que acentúen determinadas secuencias, o *backgrounds* sonoros que constituyan un sonido ambiente acorde a lo sucedido), y no tanto que describa el contexto, como actualmente ocurre.

Junto con el libro “Obras Maestras de la Luthería Italiana”, venía incluido como complemento un CD con piezas ejecutadas a partir de los instrumentos de la colección de cuerdas del MIFB. Todas interpretadas en violín y viola por Pablo Saraví. Ése fue el material que se utilizó.

²⁷ Conceptos de Planificación de la Actividad Periodística II, material de la cátedra.

Composición por diseño: entera libertad para componer la imagen, como el pintor al acercarse al lienzo vacío.

Composición por disposición: cuando se pueden colocar deliberadamente los objetos ante la cámara para producir un resultado con sentido atrayente /flores, adornos).

Composición por selección: situación con la que se encuentran la mayoría de las cámaras. La cámara se coloca en un cierto ángulo elegido por el realizador y se compone el plano utilizando los objetos que se encuentran en la escena.

Iluminación

Se planificó utilizar luces Power Flo de cuatro y dos tubos para las entrevistas de Pablo Saraví y Horacio Piñeiro. Se eligieron por sobre los Fresnel ya que las Power Flo emiten una menor cantidad de calor. Además consumen mucha menos energía, lo que reducía prácticamente a cero las posibilidades de corte eléctrico, dado que los Fresnel tienen una potencia de 1000 watts (teniendo en cuenta que serían utilizadas en las casas de los entrevistados). Otra ventaja de los Power Flo es que tienen *dimmer*, lo que permite regular la cantidad de luz que emiten.

Las luces fueron colocadas en los laterales, dejando una de las luces con más potencia que la otra, para lograr en la imagen uno de los perfiles del entrevistado más iluminada, y generar así un contraste de texturas.

No fue posible contar con las luces en todas las jornadas de filmación. Por ello se procuró siempre filmar de día, en lugares iluminados y revisando cuidadosamente las locaciones. En el MIFB sí fue posible contar con iluminación que otorgó gentilmente el personal del lugar. Éstos eran una serie de spots con un Fresnel de 500 watts. Aquí sí hubo una gran dificultad en cuanto a la imagen a la hora de realizar las tomas, ya que las paredes del museo estaban pintadas con colores sumamente fuertes, lo que determinó la tonalidad del resultado final. Se pudo corregir en algunos casos con el complemento Lumetri Looks y Colorista del Adobe Premiere.

Producción

La filmación comenzó en septiembre de 2016 con una **primera jornada** en casa de Pablo Saraví. La intención fue introducir al personaje, mostrar cómo comenzó su historia con el violín y también su entorno.

Fueron sumadas, fuera de guion, las imágenes donde muestra su vitrina. Describen muy bien su carácter de coleccionista y su conocimiento por la luthería.

En la misma jornada se filmó a Horacio Piñeiro, con locación en su casa.

La **segunda jornada** tuvo lugar en el MIFB, junto a Horacio Piñeiro. Si bien la idea era presentarlo junto a la colección y obtener registros suyos explicando las cualidades de las distintas cuerdas, su impresión otorgó mayor riqueza de la esperada al documental, ya que era la primera vez que Horacio estaba en contacto con la colección luego de la restauración. En las tomas correspondientes podemos verlo con una actitud diferente, probablemente más sensible.

La **tercera jornada** ocurrió nuevamente en el MIFB. Allí se presentó Pablo Saraví junto a su cuarteto, donde interpretaron diferentes obras con los instrumentos de la colección. Se registró en su totalidad la obra "La Caza" n° 17 para cuarteto de cuerda en Si bemol mayor K. 458, de W. A. Mozart (1756 - 1791).

Necesité una cámara extra para filmar el evento, a lo que sumé material de otras dos cámaras de una colega que se encontraba también registrando el concierto.

La dificultad estuvo en empatar el color de la imagen, y por supuesto la textura. Dentro de la situación se presentó la posibilidad de filmar a Pablo Saraví mientras extraía el violín, su consecuente afinación, y una breve interpretación. Esto sirvió de corolario para el cierre del documental. Hubiera sido un tanto estéril no poder mostrar el verdadero sonido del violín.

El mismo día logré interceptar a Jorge Cometti. Era de gran importancia contar con una voz oficial del museo. Su relato sirvió para describir los sucesos que condujeron a la restauración del violín. Mucha de la información que proporcionó estaba pensada para ser contada mediante una voz en off, pero dadas las circunstancias fue posible incluir los hechos a modo de entrevista.

La **cuarta jornada** aconteció en la casa de Gervasio Barreiro.

Su inclusión en el documental busca exponer una voz de la nueva luthería. Horacio habla más de una vez sobre el futuro de la luthería, o los jóvenes luthiers (10'25"), ya que su principal objetivo en su trabajo ad honorem es el de comenzar el legado de un arte que parece extinguirse de a poco.

La **quinta jornada** tuvo lugar en el MIFB, en julio de 2017. Tras frustrados intentos por conseguir material audiovisual de Horacio Piñeiro trabajando directamente sobre un violín —a fines de utilizarlo como recurso de imagen e ilustrar sus apariciones a lo largo del documental—, Gervasio me comentó que Horacio acababa de llegar a la Argentina para restaurar un violín del museo. Conversé con Horacio y aceptó que lo filmara.

De manera imprevista asistieron Pablo Saraví y Gervasio Barreiro para visitar a Horacio, por lo que pude obtener registros de los tres en conjunto.

Inserts del Guarneri del Gesù 1732 Armingaud/Fernández Blanco

Fueron 5 las visitas que realicé al MIFB para la realización de tomas del Guarneri del Gesù. Tres de ellas fueron exclusivamente para obtener recursos de la colección de cuerdas, principalmente, y del MIFB. Se filmó el violín con un lente teleobjetivo 75-300mm en función de capturar todos los detalles posibles de su arquitectura. Se aprovechó la dimensión del mismo para realizar juegos de enfoque, como puede verse al inicio del documental en 00'26", o en 20'57".

El resultado, visible en 07'13" plantea un suceso enfocado en el valor artístico del violín, generando tensión a partir de las imágenes de archivo, pero intentando alejarse lo más posible de las consecuencias sociales que tuvo el atentado.

Post Producción

La edición se realizó con los programas Adobe Premiere Pro CC 2015 y Adobe Audition CS6.

El primer paso del proceso fue discriminar el material. Al no haber un asistente presente en las filmaciones que marcara las tomas se prolongó la instancia de selección. Aunque el haber filmado todo por mi cuenta me permitió reconocer con facilidad cuáles eran las escenas deseadas.

El trabajo de edición constó de: la realización de la sincronización de audio, el equilibrio de audio entre tomas, el ajuste de brillo y contraste, ajuste de color, empatar el audio y video entre los distintos registros, y la reducción de ruido ambiente en los audios.

Si bien tenía un boceto elaborado de la construcción del relato, se produjeron algunos cambios en cuanto al orden del material.

El cambio más significativo fue la escena correspondiente al atentado de la Embajada de Israel. En un principio me pareció acertado comenzar con el atentado, mostrar un fuerte impacto inicial y contar la historia de un violín que “sobrevivió” a una catástrofe. Luego, se optó por correr esta escena del principio ya que el fundamento del documental era contar el proceso de restauración del Guarneri del Gesù. Además, no había otro elemento en la historia tan fuerte como el atentado que permitiera generar tal tensión dramática. El colocarlo al principio dejaba una meseta en el relato hasta el final.

En cuanto a la decisión de cómo incluirlo en el relato, fue el pasaje que más dificultades me presentó a la hora de construirlo. No sólo por la sensibilidad del tema, sino porque además debía articular las imágenes de archivo que podemos ver a partir de 07'48” con un relato que evitara comparar al Guarnerius con los efectos y repercusiones que generó el atentado.

Para lograr desviar la tensión del hecho histórico en sí y aportar contenido a la construcción dramática deseada se hizo uso de la voz en off de Pablo Saraví. Puse el foco en realizar un texto poético que pudiera detener el relato, crear una suspensión de la narrativa —pero aumentar a su vez la intensidad dramática. El texto fue guionado a partir de algunas ideas captadas en las conversaciones de pre-producción con Pablo Saraví, y de otras tomadas del libro *“Un Guarnerius en Buenos Aires (2011)”*.

Considero importante su transcripción para realizar un posterior análisis:

“El violín también fue árbol. Sólo él sabe de cuántas aves cantoras fue sitio. Vuelto luego en madera tallada y aprehendida a un alma humana, la cual otorga su aura creadora. Estos artefactos tienen algún tipo de conciencia etérea. Y cuando corren riesgo de ser

olvidados, se guardan, esperando el momento oportuno para seguir con su propósito.

El 17 de marzo de 1992, a las 14.10 de la tarde, se produjo el ataque terrorista a la embajada de Israel en la esquina de arroyo y Suipacha. El palacio Noel se encuentra situado a 30 metros de lo que fuera la embajada de Israel. Y por supuesto, sufrió de forma directa el impacto de ese terrible atentado.”

Como puede leerse, el foco está puesto en la desaparición/abandono del instrumento, un olvido tanto cultural como institucional, ya que durante todo el tiempo en el que el Guarnerius estuvo guardado no hubo iniciativa para recuperarlo, ya sea desde las gestiones anteriores del museo como de las autoridades que conservaban el resto de la colección en el Teatro Colón.

Agregado al texto, realicé tomas de lo que solía ser el predio de la embajada, (actualmente un homenaje a las víctimas del atentado), a las que sumé imágenes donde Gervasio Barreiro mostraba las maderas con las que elaboraba sus violines.

El proceso de edición de todo el documental tuvo una duración aproximada de 12 meses. A partir de las primeras entrevistas, realizadas a fines de septiembre de 2016, se comenzó a discriminar el material y se dejó sincronizado en la línea de tiempo del programa de edición para agilizar los procesos de edición posteriores.

Musicalización del documental

Los autores que pueden escucharse en el documental son:

- Johann S. Bach
- Giuseppe Tartini
- Pietro Nardini
- Georg Ph. Telemann
- Wolfgang Amadeus Mozart

Todas las obras han sido interpretadas por Pablo Saraví con instrumentos de la colección Fernández Blanco.

01'00''

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791) Cuarteto de cuerda N° 17 en Si bemol mayor, K 458 ("La caza") - Adagio, en mi bemol mayor.

02'31''

Johann S. Bach - Sonata para violín solo n°1 en Sol menor BWV1001 – Adagio.

04'11''

Giuseppe Tartini - Sonata para violín solo n°3 en re mayor, Brainard D1 - Giga (Allegro).

07'09''

Pietro Nardini - Due Capricci para violín solo - Capriccio n°1 en Do menor.

09'04''

Johann S. Bach - Suite n°1 3n Sol mayor, BWV 1007 - Prélude.

11'10''

Giuseppe Tartini - Sonata para violín solo n°3 en re mayor, Brainard D1 - Allegro assai.

11'49''

Johann S. Bach - Sonata para violín solo n°1 en Sol menor BWV1001 – Presto.

17'19''

Johann S. Bach - Sonata para violín solo n°1 en Sol menor BWV1001 – Adagio.

20'12''

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791) Cuarteto de cuerda N° 17 en Si bemol mayor, K 458 ("La caza") - Allegro vivace assai.

Cuadros en negro

Es posible distinguir en diversos momentos del producto cuadros que no contienen imágenes. Las mismas tienen duraciones de entre 1 a 3 segundos, y 6 segundos la más larga, ubicada en el minuto 28'00". Esta decisión tiene un fundamento estilístico y narrativo. Por un lado se busca que el espectador²⁸ se detenga exclusivamente en lo sonoro. Basándonos en el concepto de *pulsión escópica*²⁹ que Jaques Aumont retoma de Freud y Lacan, cuando la imagen se detiene y se muestran los cuadros en negro, el espectador como sujeto deseante experimenta el impulso de querer ver, y por lo pronto también se coloca en un estado de alerta, donde espera que algo suceda, tanto a nivel visual como sonoro. Allí es cuando se introduce el sonido.

Obligamos de alguna forma al espectador a que se detenga de manera exclusiva en las piezas clásicas, que no es más que —en casi todas las secuencias— el mismo Guarneri del Gesù Armingaud/Fernández Blanco sonando. Si bien en algunos casos el tiempo que se deja de exhibir la imagen es mínimo, se constituye una especie de “silencio visual”, un respiro óptimo para la secuencia de imágenes precedentes.

Esta decisión fue inspirada por el documental “Santiago” (2007) de João Moreira Salles³⁰, donde hace uso de ese recurso en más de una oportunidad, dejando la imagen vacía de contenido visual, pero con una voz en off activa. En este caso, “Santiago” responde a otra lógica, que es la de dar cuenta de la ausencia de ese material.

²⁸ Se toma al espectador como un sujeto deseante, preso de pulsiones y emociones que intervienen de modo relevante en su relación con la imagen, Jaques Aumont en “*La Imagen*” (1992:120).

²⁹ “Lo que se llama *pulsión escópica* es, pues uno de los casos particulares de la noción general de pulsión (...) La *pulsión escópica*, que plantea la necesidad de ver, no es ciertamente una de las grandes pulsiones primarias, que van acompañadas de un placer del órgano correspondiente, como la pulsión oral (nacida de la necesidad animal de alimentarse); es por el contrario, característica del psiquismo humano en cuanto que abandona los instintos por las pulsiones (...) Es comprensible que este concepto de *pulsión escópica*, que implica la necesidad de ver y el deseo de mirar, haya encontrado una aplicación en el campo de las imágenes”, Jaques Aumont en “*La Imagen*” (1992:131).

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ChWUbWQJ04s>

Conclusión

*“El arraigo a la tierra natal y a la tradición
permite el florecimiento de la obra de arte.
Existe, pues, una relación esencial y oculta
entre la obra y el suelo de donde brota”*

— Martin Heidegger.

Considero importante realizar un cierre a modo de conclusión con las sensaciones que me dejó la experiencia de realizar este documental.

Platón define en *“El banquete”* el término *poiesis* como “la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser”³¹. Tan simple es el proceso de creación del hombre, tan simple como aventurar un gesto y convertir el espacio circundante en un intercambio de miradas, cómplices de estar buscando develar el sentimiento ajeno. Este documental quiso demostrar cómo es posible encontrar aún esa conexión inexorable del hombre con el universo a partir de un gesto no simple, sino complejo, el de contemplar la naturaleza, tomar de ella los elementos adecuados para construir un violín, evocar en el acto de la construcción del mismo toda la experiencia y conocimiento que dejó la herencia de la luthería, impregnar en él la sensibilidad del creador, y darle paso luego al músico para que libere la música contenida.

Objetos como el Guarneri del Gesù 1732 Armingaud/Fernández Blanco son el resultado de prácticas y costumbres que el ser humano realizó por siglos, y recogen un legado que forma parte de lo más primitivo del hombre. Alrededor de 1979, Manuel Mujica Lainez pudo interpretar lo que se escondía detrás de este tipo de instrumentos en su obra *“El Gran Teatro”*:

“Una fauna exquisita y misteriosa dormía en las jaulas translúcidas, tan atrayente que Salvador no necesitó simular su interés [...] Lo cautivaron la perfección de las maderas rubias; las clavijas como joyas; los puentes incrustados de nácares y marfiles; los mástiles decorados; los arcos leves. Aunque nunca había visto nada similar, la presencia de aquellos instrumentos nobles lo serenó. Sintió, mágicamente, que lo protegían, que estaba amparado por la afinidad de unos divinos seres de caderas opulentas, estrechas cinturas

³¹ Platón (1871), *“Obras Completas”*, p.341.

y delgadas, afinadas voces, lejos de los gendarmes que velaban en el acceso al palacio, y continuó su solitaria gira: Landolfi, Ruggeri, Guarnerius, Stradivarius, siglo XVII, siglo XVIII...”³²

Probablemente dichas etiquetas hayan sido la colección de cuerdas que pudo verse en este documental. Esto sólo me remite a pensar en la necesidad del retorno del hombre a la relación de compromiso que en algún momento tuvo con su entorno, con los objetos que él mismo creaba, y con la naturaleza misma.

³² Manuel Mujica Lainez (1980), *“El Gran Teatro”*, p. 16.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1983) *“Teoría Estética”*. Madrid: Ediciones Orbis S.A.
- Adorno, Theodor W. (1969) *“Intervenciones. Nueve modelos de crítica”*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- Aumont, Jaques. (1992) *“La Imagen”*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Benjamin, Walter. (1982) *“La Obra de Arte en la Era de su Reproducibilidad Técnica”* en Discursos interrumpidos. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. (2004) *“El autor como productor”*. México: Editorial Itaca.
- Bookchin, Murray. (1999) *“La Ecología de la Libertad”*. Madrid: Nossa y Jara Editores.
- Heidegger, Martin. (1996) *“La Época de la Imagen del Mundo”* en Caminos de Bosque. Madrid: Alianza; (1997) *“La Pregunta por la Técnica”* en Filosofía, Ciencia y Técnica. Chile: Editorial Universitaria.
- Lagartos Granados, Irene. (2013) *“Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales - Instrumentos Europeos de Cuerda Frotada”*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.
- Lainez, M. Mujica. (1980) *“El Gran Teatro”*. Argentina: Editorial Sudamericana.
- Marimón, Joan. (2014) *“El Montaje Cinematográfico. Del Guion a la Pantalla”*, Barcelona: Editorial UBe.
- Millerson, Gerald. (1990) *“Técnicas de Realización y Producción en Televisión”* (12º edición). España: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Moreno, María (comp.) (2003) *“Cómo se Hace una Entrevista (en el periodismo cultural)”*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Nichols, Bill. (1997) *“La Representación de la Realidad”*. España: Paidós Ibérica.
- Platón. (1871) *“Obras Completas”*. Madrid: ed. Patricio de Azcárate.
- Saraví, Pablo. (2011) *“Un Guarnerius en Buenos Aires”*. Buenos Aires: MIFB; (2015) *“Obras Maestras de la Luthería Italiana”*, Buenos Aires: MIFB.

Simondon, Gilbert. (2007) “El Modo de Existencia de los Objetos Técnicos”. En *revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* N°6, pp.144-147.

Sloterdijk, Peter. (2001) “El Hombre Operable”, en *revista Artefacto. Pensamientos sobre la Técnica* n° 4. Buenos Aires; (2011) “La Época (criminal) de lo Monstruoso (acerca de la justificación filosófica de lo artificial)”, en *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Madrid: Akal, pp. 241-255; (2012) “La vejación través de las máquinas” en *revista Artefacto, Pensamientos sobre la técnica*, n° 7, Buenos Aires, pp. 153-161.

Zamora, José A. (2014), “Interrupción y subversión en el arte. Teorema de Pasolini como modelo” en *Revista Lacoonte* N° 1, p. 106.

Sitios Web

Fotografías: <http://www.mediafire.com/folder/a2npku8xnq1oc/Photos>

Artículos de diarios digitales:

Saraví, Pablo (09 de noviembre de 2011). *El violín que despertó de su sueño*, La Nación.

<http://www.lanacion.com.ar/1421509-el-violin-que-desperto-de-su-sueno>

Sin firma. (28 de octubre de 2011). *Un violín diabólico de 1732 vuelve a sonar en Buenos Aires*, El Cronista.

<https://www.cronista.com/we/Un-violin-diabolico-de-1732-vuelve-a-sonar-en-Buenos-Aires-20111028-0001.html>

Saraví, Pablo (2013). *La Colección de Instrumentos Musicales del Museo Fernández Blanco*, anuario del MIFB.

http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/coleccion_instrumentos_nota_saravi.pdf

Sin firma (19 de noviembre 2013). *Guarneri 'del Gesù' violin takes centre stage in new Buenos Aires instrument gallery*, The Strad.

<https://www.thestrad.com/guarneri-del-gesu-violin-takes-centre-stage-in-new-buenos-aires-instrument-gallery/2687.article>

Camps, Sibila (08 de noviembre 2011). *Un violín único que durmió 83 años en su estuche y volvió a emocionar*, Clarín.

https://www.clarin.com/sociedad/violin-durmio-estuche-volvio-emocionar_0_HkubWgjnVXg.html

Sin firma (08 de noviembre 2011) *Encuentran de casualidad un violín histórico de 1732*, La Razón.

http://archivo.larazon.viapais.com.ar/ciudad/Encuentran-casualidad-violin-historico_0_293700018.html

Material de Archivo Audiovisual

Télam: <https://www.youtube.com/watch?v=ytkrkIYWE70>

El Cronista Digital: <https://www.youtube.com/watch?v=URwjD6XimdA>

Difilm: <https://www.youtube.com/watch?v=Tx7IHma1iJ0>

<https://www.youtube.com/watch?v=uknlxW8WwS0>