

RESUMEN

El artículo es una reflexión acerca de los espacios escenográfico-arquitectónicos, en donde se despliega la fiesta de la Vendimia de Mendoza. Este festejo, que puede ser abordado como un fenómeno de origen popular, fue sufriendo desde sus orígenes distintas mutaciones, tanto en las prácticas como en el uso y apropiación de los espacios. El artículo desarrolla un análisis de las diversas representaciones del espacio: al punto de vista único del teatro fundado en la escenografía clásica, se le opone la multiperspectividad característica de la escenografía cinematográfica. Se concluye con una reflexión en torno al concepto de espacio-fiesta en función de los espacios utilizados en la puesta en escena.

Palabras claves:

Escenografía – Fiesta de la Vendimia – Cinematografía – Cultura Popular

ABSTRACT

This article reflects upon the scenographical-architectural spaces of Mendoza's Vintage Festival. This celebration, which has popular origins, has suffered various changes from its beginning, in practices as well as in usage and space appropriation. This paper analyses the different representations of space: the multiple perspectives typical of film scenography oppose the single point of view of classical scenography. The conclusion ponders on the concept of space-celebration, considering the spaces used in the mise-en-scène.

Key words:

Scenography – Vintage Festival – Cinematography – Popular Culture

DE LAS TABLAS A LAS CALLES. APROXIMACIONES AL ANÁLISIS DEL ESPACIO ESCENOGRÁFICO VENDIMIAL

Franco Marchionni (*)

INTRODUCCIÓN

La Cuestión del Otro y lo Otro

En el presente trabajo se intentará comprender lo que ocurre en las calles de Mendoza los días previos al festejo central de la Fiesta Nacional de la Vendimia, desde una percepción “otra”¹. Este planteo supone “emerger” del espacio-escena contenido por el “gran teatro griego al aire libre del cerro de la gloria”², pertinente expresión de su descubridor, el arquitecto Daniel Ramos Correas³, y reflexionar sobre “el otro espacio”, el que se conforma en las calles de Mendoza con la gente, los carros vendimiales, los árboles y los edificios de la ciudad, tratando de establecer cuáles son los elementos que han contribuido en el montaje de este espectáculo urbano efímero⁴.

(*) Mgter. Arq., Programa AHTeR (Arquitectura, Historia, Tecnología y Restauración). Unidad Ciudad y Territorio - INCIHUSA- CONICET.

Artículo recibido el 23 de noviembre de 2006. Aceptado por el Comité Editorial el 18 de enero de 2007.

Correo electrónico: fmarchionni@lab.cricyt.edu.ar

¹ El término utilizado hace referencia a una percepción predominantemente visual de los espacios en los que se desarrolla la fiesta. No hace falta remitirse a datos estadísticos, más del 94% de las informaciones que el hombre contemporáneo, habitante de las grandes urbes recibe, se analiza a través de los sentidos de la vista y el oído; más del 80%, específicamente, a través del mecanismo de la percepción visual. Esta afirmación nos permite inferir que la información y la cultura de nuestros días tienen un tratamiento predominantemente visual.

² Nombre original con el que fuera concebido el Teatro Griego Frank Romero Day, obra atribuida al destacado arquitecto mendocino Daniel Ramos Correas, quien en 1940 fue designado Director de Bosques y Parques, siendo gobernador Rodolfo Corominas Segura.

³ Ramos Correas, Daniel. Nació en Talcahuano, Chile en 1898. Al fallecer su padre se radica en Mendoza junto a su madre y hermanos. Cursó el bachillerato en Santa Fe y estudió en la escuela de arquitectura recibiendo su título en 1924. Sus dotes de arquitecto artista le permitieron al volver a Mendoza desarrollar en su obra variados estilos. Fue el arquitecto de la burguesía mendocina. Falleció en Mendoza en 1991 a los 93 años.

⁴ Es importante mencionar que La Fiesta de la Vendimia no se reduce solo al Acto Central en el Teatro Griego Frank Romero Day. Si bien ésta es la principal expresión de todos los festejos en torno a la vendimia, ésta también se articula a través de otros fragmentos compositivos como son: La Bendición de los Frutos, El Carrusel y La Vía Blanca de las Reinas, en diferentes sitios de la Ciudad de Mendoza, generando en cada uno un imaginario con rasgos distintivos que va conformando el acervo cultural de los mendocinos. En este trabajo se hace referencia en particular a uno de estos fragmentos: El Carrusel.

Así esbozado el tema cabe plantearse los siguientes interrogantes:

- ¿Se puede entender a la escenografía vendimial solo como una representación estática delimitada en un espacio determinado?

- O por el contrario, ¿Se puede suponer la definición de una nueva categoría de fiesta / espectáculo dirigida a un público masivo, plena de efectismos, de impactos visuales, de imágenes diferentes y atractivas en cada “plano de acercamiento”, que supone abordar los festejos desde una “perspectiva urbana”?

Se plantea además analizar la coherencia entre mensaje y contexto físico, o **texto y contexto**. Se entiende acto festivo como texto y a la “envolvente” o soporte espacial de este como contexto, tanto a través del cubo perspectivo (Teatro Griego) como del espacio urbano de Mendoza.

A partir de esta ecuación que extrapola conceptos del cine y del teatro al arte urbano, se intenta exponer una posición crítica para desarrollar una identidad local con proyección latinoamericana.

La ciudad de Mendoza puede entenderse como un objeto que perciben y gozan miles de personas de clases y caracteres diferentes. Es además el producto de muchos constructores que constantemente modifican su estructura. Si bien los trazados y líneas generales de la ciudad pueden mantenerse estables durante cierto tiempo, los detalles cambian constantemente. Sobre la base de estas reflexiones y pensando en Mendoza en su momento festivo se puede afirmar entonces que el arte de modelar las ciudades para el goce sensorial es un arte absolutamente independiente de la arquitectura, la música o la literatura. Solamente se puede efectuar un control parcial sobre su crecimiento y su forma; no hay un resultado definitivo, sino una sucesión ininterrumpida de fases.

DESARROLLO

El “Otro” Espacio Escenográfico: Sentidos del Decorado

El teatro es, en su esencia, efímero y expresión de una civilización, de una cultura, de un pensamiento. Esta expresión se construye a partir de un código de representación, inequívoco para todos aquellos que están reunidos en un tiempo y en un lugar preciso. Sin embargo, al igual que las civilizaciones, los códigos evolucionan, se transforman y, a veces, desaparecen.

La escenografía es uno de los instrumentos de la representación. En ese sentido, expresa una visión del mundo. Desde el origen griego de nuestro teatro occidental, la visión del mundo y, por lo tanto, su representación mental y espacial, y los códigos de representación han evolucionado: algunos desaparecieron y se convirtieron para nosotros en una lengua muerta; otros sobrevivieron o se modificaron⁵.

Por lo expuesto, se hace necesario pensar qué se entiende por “decorado” y su sentido en relación a la escena y los actores que en ella se expresan. En primer lugar para entender la escena, se debe hablar de espacio perspectivo. Este espacio está ligado al lenguaje simbólico que reduce la multiplicidad de lo imaginario y a su vez, es una representación cuyo sentido se alcanza mediante una escenografía concreta.

⁵ Los siglos XVIII y XIX, constituyen una época de grandes cuestionamientos en el campo de la representación, y del teatro en particular, en la cual se inventa un nuevo rol, el de director de teatro, que reemplaza de este modo al autor, al actor o al escenógrafo como mediador entre el texto y el espectador. Se trata del comienzo de una nueva historia.

Por otro lado, para entender al personaje en una puesta en escena teatral, de fiesta o cinematográfica, es esencial relacionarlo con su decorado. En relación a éste, sus gestos y discursos alcanzarán un significado preciso. A partir de la representación perspectiva del espacio que sitúa y valora a los personajes ubicados delante de él, la escenografía determina la identidad de cada sujeto. El cambio de decorado y puesta en escena, organizada desde el fuera-de-campo⁶, determina el cambio de identidad de los personajes, sometidos a las reglas del espacio perspectivo. Esta relación significativa entre personaje y decorado en la escenografía, refleja la dialéctica figura / fondo de la perspectiva.

Finalmente debemos aludir a las nociones de espacio real / espacio ficcional donde en este sentido, se recrea la escisión y al mismo tiempo complementariedad dada entre personaje y decorado, en donde el espacio ficcional de representación “interpreta” un papel activo, mientras el espacio real del espectador, por el contrario, desarrolla un papel pasivo.

Este esquema binario caracterizará el espectáculo occidental hasta nuestros días en franca oposición a la confusión que plantean las representaciones populares y carnales.

Del «decorado» a la «escenografía»

Bettetini⁷ señala que la puesta en escena consiste en la organización de un espacio de representación. Ese espacio se diferencia nitidamente del espacio de la realidad cotidiana: el escenario teatral, la pantalla cinematográfica y hasta las propias calles de Mendoza, que son o pueden constituir “alteridades espaciales, constituyentes de la puesta en escena del discurso”⁸.

La organización de este espacio de representación está ligada, en un principio, a los conceptos de la escenografía teatral de los griegos, de Vitruvio, de Leone Battista Alberti y posteriormente a los conceptos de espacios diferenciados, vinculados a lo escenográfico, que se concibieron en el Renacimiento.

El modo de representación primitivo, queda así constituido por “una interrelación entre el estilo de los Lumière⁹, articulado sobre la profundidad de campo, de narrativa naturalista, y el de Méliés¹⁰, escritura fantástica articulada sobre la superficie, utilizando telones pintados, decorados de estudio y manipulación creativa de la película.”¹¹ Esta tensión entre profundidad y superficie, será luego uno de los rasgos característicos de las escrituras filmicas vanguardistas¹².

Esbozado así el primero de los sub-temas abordados, el M.R.P.¹³, y planteada la distinción entre espacios de representación, podemos extrapolar el concepto al teatro y al arte urbano, rescatando en primer lugar lo dispuesto en el Teatro Griego Frank Romero Day como concepción básica de escenas autónomas, a la manera teatral. El espacio recreado remite al cubo escénico perspectivo con la mirada en la posición

⁶ La expresión fuera de campo hace referencia al lugar del enunciador.

⁷ Bettetini, Gianfranco. **Producción Significante y Puesta en Escena**. Edit. GG Barcelona 1977.

⁸ Vila, Santiago. Op. Cit., p. 117.

⁹ Lumière, Louis. (1864-1948) Químico e industrial francés. Trabajó siempre en colaboración de su hermano Auguste (1862-1954). Inventaron el cinematógrafo, que presentaron en París en 1895. La primera filmación fue *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*.

¹⁰ Méliés, Georges. (1861-1938). Director de cine francés. Prestidigitador y caricaturista, supo adivinar las posibilidades del cine como arte y espectáculo. Construyó el primer estudio e inventó técnicas como el trucaje y la sobreimpresión.

¹¹ Vila, Santiago. Op. Cit., p. 119.

¹² Un buen ejemplo de la escritura filmica vanguardista es el film “*El Gabinete del Dr. Caligari*”, que se inscribe dentro de la corriente expresionista del cine alemán.

¹³ Modo de representación primitivo.

central, “el asiento del príncipe¹⁴” y con una diferencia importante con respecto a otros espectáculos teatrales: la experiencia de exterioridad, es decir, la conciencia de estar sentado en un lugar diferente al que propone el espectáculo, y a la vez en este caso, también conciencia de estar en un espacio abierto¹⁵.

En tres siglos, aproximadamente, entre comienzos del XVII y fines del XIX, un lento proceso conduce de la representación a la italiana hacia una relativa esterilidad de concepción: escenografía y perspectiva han sido vaciadas de su sentido original para convertirse en un mero ejercicio de virtuosismo, que conduce a las grandes revoluciones teatrales de fines del siglo XIX, llevadas a cabo principalmente por Craig¹⁶ y Appia¹⁷.

Los teóricos de esta revolución escénica, negando la pintura y la perspectiva, reivindican un trabajo sobre el espacio, sobre los cuerpos en el espacio y sobre el volumen. Desestiman el término y la noción de decorado o decoración, demasiado ligados a la pintura, en provecho del de escenografía, concebida como una intervención general y global sobre la representación. Esta revolución del pensamiento y de la práctica teatral da nacimiento a una función que, a pesar de no ser nueva, toma ahora un lugar preponderante: la función del director (*metteur en scene*), acompañando, en la concepción del conjunto del espectáculo, por el decorador-escenógrafo.

Detonando el bloque espacio-temporal

En el primer decenio del siglo XX, los vanguardistas en el Arte Dramático y Cinematográfico hicieron estallar el bloque espacio-temporal del cubo escenográfico primitivo. Se concibe la dramatización por inversión o intercambio fragmentando la escena según planos de diferentes escalas; se utilizan primeros planos e insertos dramático-narrativos desplazando el punto de vista de la cámara/espectador en relación con el espacio. La noción misma de plano entonces, es solidaria de la constitución del cine como sistema narrativo, mediante la práctica del montaje descripto, y de la revolución escenográfica así introducida, inspirándose analógicamente en el modelo instaurado por estos vanguardistas.

La dramatización del punto de vista, función jerárquica de los personajes ficticiales, y el fraccionamiento del espacio suturado por el montaje según una serie de reglas adoptadas para producir en el espectador una sensación de realidad convencionalmente admitida, son los recursos principales que articulan el modelo institucional de representación espacio-temporal según la narrativa naturalista y la amplificación espacial de la mirada correspondiente a la perspectiva teatral¹⁸.

La combinación de la visión perspectiva desde el lugar del príncipe con el concep-

¹⁴ Vila, Santiago. Op. Cit., p. 121.

¹⁵ Otro rasgo de exterioridad importante en el teatro griego, durante el acto central, es la información diegética que procede de una instancia narrativa complementaria al espectáculo: bien por la voz del narrador, bien por el conocimiento previo de la trama.

¹⁶ Craig, Eduard Gordon. (1872-1966). Director de teatro y teórico inglés. Por oposición al realismo del decorado y al juego psicológico del actor, defendió el arte del decorado entendido como arte del movimiento en el espacio.

¹⁷ Appia, Adolphe. (1862-1928). Escenógrafo, director de teatro y teórico suizo. Partiendo de una reflexión sobre la puesta en escena del drama wagneriano y de una crítica del realismo en el teatro, logró una reforma del arte de la escena según la cual se le otorga una importancia mayor al texto, al actor, al volumen en el decorado y a la luz.

¹⁸ Company, Juan M. en su libro *El Trazo de la Letra en la Imagen*. Editorial Cátedra, Madrid, España, 1987, afirma que la aportación esencial de Griffith consiste en haber reconvertido la mirada del espectador teatral en un punto de vista esencialmente cinematográfico. Obligar al espectador a asumir diferentes focalizaciones dramáticas sobre el material narrativo empleado, será el paso decisivo del modelo teatral al cinematográfico.

to de narratividad realista decimonónica que establece una cadena causal entre los acontecimientos considerados, configura la lógica del modelo institucional inaugurado por Griffith para el cine.

El montaje fragmentado permite entonces acelerar el tiempo de percepción, estableciendo una relación inmediata entre los sucesos seleccionados según su funcionalidad lógica, para el entendimiento del relato propuesto como historia verosímil al espectador. El lugar adecuado para captar la imagen más significativa espacialmente de estos sucesos -según la lógica del sistema perspectivo- deberá cambiar topológicamente¹⁹.

Para pensar el funcionamiento del punto de vista como estructurador de cualquier discurso en el espacio, tanto en la arquitectura como en los medios audio-visuales desde el Renacimiento a la Posmodernidad, resulta muy productivo pesar que la escenografía puede reunir en una misma representación discurso y arquitectura. Esta concepción del punto de vista como estructurador del espacio resulta perfectamente aplicable al análisis del sitio contenido en el teatro griego Frank Romero Day. Este espacio escenográfico de factura clásica se ajusta al cubo escénico perspectivo y al mismo tiempo sustenta la relación dialéctica que se produce entre el observador y lo observado dentro de la dinámica vendimial.

Percepción, Espacio y Ciudad: El Carrusel Vendimial

Ulises Naranjo nos propone una imagen acertada de este desfile:

A comienzos de cada marzo, un gusano de colores se babea por las calles más atildadas de la ciudad de Mendoza. Es el Carrusel, portador jocoso de los símbolos que sobrevivieron a la sed de perennidad de este desierto al pie de Los Andes. Allí, en esa comparsa de gentes serias en horario de recreo, se condensan -maltrechos y confundidos- los símbolos que como atletas épicos, saltaron por encima de la valla virtual que separa un milenio de otro.

Con el sol del mediodía del sábado se realiza el Carrusel, un desfile espectacular por las calles de la ciudad de Mendoza, pleno de colorido, evocaciones y lenguajes de los tiempos, la historia y las costumbres.

El 18 de abril de 1936 se realizó en la rotonda del Parque General San Martín un Carrusel con la presencia de más de 10.000 personas. Fue una recapitulación del pasado mendocino que asombró por lo novedoso y original. Según cuentan las crónicas del diario *Los Andes*:

[...] Abrían el cortejo varias llamas cargadas con recipientes de cuero, que simbolizaban el primer elemento de transporte de un pueblo industrial. Lo seguían los caballos, animal introducido por los conquistadores para la acción de la guerra y que se convirtió más tarde en el medio

¹⁹ Se establece así la normativa del *raccord* o continuidad insensible entre planos, que supone el trasplante de la escenografía teatral en la cinematográfica, como observa Burch: "Cuando, entre 1905 y 1920, los directores empezaron a aproximar su cámara a los personajes, a descomponer en fragmentos el espacio del prosenio teatral que fue el del cine primitivo, se dieron cuenta de que si querían conservar la ilusión de un espacio teatral (espacio real, inmediata y constantemente comprensible) -pues tal fue el fin, y tal para muchos sigue siéndolo-, si no querían que el espectador perdiese pie, perdiese ese sentido de la orientación que conserva frente a la escena teatral (y, así lo cree, frente a las escenas de la vida), debían observarse ciertas reglas. Fue así como nacieron las nociones de *raccord* de dirección, de mirada y de posición". En: *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos, 1985.

de transporte de ese pueblo trabajador. A continuación desfilaban los burros, cargados de serones y recipientes de cuero: luego aparecían los arrieros y la mula serrana que se adaptó de manera perfecta a las condiciones del tráfico regional. Era insustituible en el transporte cordillerano. Hasta un auténtico indio desfiló montado a caballo en pelo. Siguió la carreta, cantada por nuestros poetas, como símbolo del trabajo rural y el carro, arrastrado por numerosa tropilla que inauguró las exportaciones de Mendoza hacia el Litoral. Después irrumpía el siglo XX, con una tropa de carros con capataz apelando al estilo de la época. Detrás venía un pequeño camión exponente del progreso de la vida industrial y que acreditó el espíritu de nuestros trabajadores para acomodarse a las conquistas mecánicas del siglo [...]

Al finalizar el Carrusel tres aviones de la Fuerza Aérea efectuaron un vuelo sobre la ciudad, representando el porvenir cercano de tiempos vertiginosos.

Hoy, a pesar de los años de vendimia transcurridos, el Carrusel es muy semejante al de entonces: sigue evocando a través de símbolos ya legitimados y presentes en el imaginario popular, la idea que los mendocinos anhelan proyectar al mundo. Sus carros se modernizaron, se multiplicaron sus participantes y permanecieron los símbolos que, como se sabe, son un puente entre un concepto moral o intelectual y una situación determinada que se repite en un pueblo. El Carrusel es uno de nuestros símbolos y su valor radica en la gran carga de poder simbólico que posee y la facultad de manifestar la empatía popular.

Esta configuración del Carrusel, formula una visión de mundo, una cosmovisión del hombre y las relaciones humanas muy particular y perdurable por su capacidad de producción de sentido. A partir de esta noción, hay que entender la tensión psicológica y la estética del “gusano de colores que atraviesa la ciudad”²⁰.

Conforme a lo expuesto cabe destacar la reflexión de Bergson²¹ sobre la percepción del cambio continuo, perfectamente coherente y contemporáneo de las teorías sobre el espacio-tiempo de Minkowski²² y Einstein, expresa la nueva sensibilidad y formas de conocimiento del hombre de la sociedad industrial²³.

El tiempo consciente puede así considerarse como el resultado de una sutura de discontinuidades, en todo semejante a la operación que realiza el espectador de cine con los fotogramas, planos y secuencias que contempla en el espectáculo filmico, con el objeto de elaborar una diégesis²⁴ con alguna apariencia de sentido. Indudablemente la situación de agudizada escisión social producida sobre todo en las grandes ciu-

²⁰ Naranjo, Ulises. “El Poder del Símbolo”. En *La Guía*. Edición Especial Vendimia. Febrero 2001. Mendoza, (SICC). Gobierno de Mendoza, 2001, p. 26.

²¹ Bergson, Henri. (1859-1941) Filósofo francés, teórico del vitalismo racionalista, formuló la teoría del impulso vital, en la evolución, y la intuición o conocimiento interior. Premio Nobel de Literatura en 1928.

²² Minkowski, Hermann. (1864-1909) Matemático alemán, autor de una geometría de cuatro dimensiones.

²³ Gilles Deleuze (n. 1925) Filósofo francés, expresa parte de estas reflexiones en términos de metáfora cinematográfica cuando expresa que: “Tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa y como ellas son características de esa realidad, nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado al fondo del aparato de conocimiento. La percepción, la intelección, el lenguaje proceden en general así se trate de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior”. En Vila, Santiago. **La Escenografía**, Editorial Cátedra, Madrid, 1997.

²⁴ Entendiendo por *diégesis*, según Etienne Souriau, todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción.

dades industriales y también en la ciudad de Mendoza, como consecuencia de las relaciones concretas de producción a finales del siglo XIX, provoca una percepción fragmentada de la realidad expresada en el pensamiento de Bergson, que encuentra en el cinematógrafo su más perfecta visualización.

La propuesta de entender la forma visible de la arquitectura efímera²⁵ no desde un punto de vista privilegiado sino desde la pluralidad de imágenes recogidas por un observador móvil, está en estrecha relación con las innovaciones artísticas y conceptuales de principios del siglo XX. La expresión precisa de este planteo sería el cinematógrafo entonces en su primera fase de expansión²⁶.

Los estudios de la percepción espacial desde perspectivas múltiples justificados científicamente por Einstein y filosóficamente por Bergson²⁷ e investigados por las vanguardias artísticas del principio del siglo XX, pueden ser aplicados también al análisis de las formas y/o espacios arquitectónicos. Los métodos críticos anteriores, que dentro de la arquitectura valoraban la composición de las fachadas desde una óptica estática y central, resultaban adecuados esencialmente para el entendimiento de diseños neoclásicos articulados sobre la concepción perspectiva del espacio. Existe una teoría contrapuesta, sobre la que se apoya este trabajo, que basándose de igual forma en la arquitectura, se articula sobre la percepción del espacio desde múltiples perspectivas. Este concepto se basa en el punto de vista móvil, el cual supone por parte del observador un trabajo de sutura interior: “Ver arquitectura significa reunir en una sola imagen mental toda la serie de imágenes interpretadas tridimensionalmente que se nos presentan cuando recorremos los espacios interiores y caminamos alrededor de sus paredes exteriores. Al hablar de la imagen arquitectónica, me refiero a esta imagen mental”²⁸.

Esta “imagen mental” se asemeja al concepto de espacio virtual festivo donde el espectador de la escena, inmóvil en su sitio, genera esa imagen a partir de una serie de imágenes fragmentadas que le propone el espectáculo multiperspectivo que se le ofrece –léase carrusel vendimial-. Del mismo modo se presenta el concepto de montaje²⁹ que resulta perfectamente aplicable al entendimiento de las formas visibles ar-

²⁵ Arquitectura efímera entendida en el contexto de este trabajo como la escenografía vendimial tanto dentro del cubo perspectivo del teatro griego Frank Romero Day, en el Parque Gral. San Martín como en la calles de la ciudad de Mendoza.

²⁶ Los elementos móviles de una ciudad, y en especial las personas y sus actividades, son tan importantes como las partes fijas. No somos tan sólo observadores de este espectáculo, sino que también somos partes de él, y compartimos el escenario con los demás participantes. Muy a menudo, nuestra percepción de la ciudad no es continua sino, más bien, parcial, fragmentaria, mezclada con otras preocupaciones.

²⁷ Bergson, Henri-Louis. Filósofo vitalista y espiritualista francés (1859-1941). La filosofía bergsoniana se inscribe en el contexto de la crítica al positivismo, a la psicología y al neokantismo, destaca especialmente su enfoque vitalista y su interés por el evolucionismo. Bergson dice que la ciencia fracciona lo real en unidades discretas y las convierte en estáticas. Como el cine, cuya sensación de movimiento es la irreal yuxtaposición de fotogramas estáticos. Esta estatificación de lo real permite su cómodo etiquetado lingüístico en conceptos también estáticos y fácilmente cuantificables. No obstante, si la inteligencia, surgida como superación del instinto en una etapa de la evolución biológica, es capaz de mantener su vinculación con la conciencia pero, a la vez, recuperar lo instintivo, entonces surge la intuición, que permite un conocimiento más profundo que el suministrado por la inteligencia, y que hace posible la superación de las barreras interpuestas por un lenguaje incapaz de fundirse con lo real.

²⁸ Vila, Santiago. *La Escenografía*, Editorial Cátedra, Madrid, 1997, p. 148.

²⁹ El montaje se puede definir como una yuxtaposición de varias imágenes que el espectador interpreta e integra en un todo, alrededor de la diégesis ficcional. Serguéi Mijáilovich Eisenstein, director cinematográfico soviético (1898-1948). Figura destacada de la historia del cine, perfeccionó esta técnica.

quitectónicas. Al punto de vista único del teatro, fundado en la escenografía clásica, se le oponen las múltiples perspectivas interrelacionadas por el montaje, constituyendo así la escenografía espectacular.

Contrariamente a la escenografía perspectiva, el espectador del Carrusel, que ocupa un puesto casi siempre fijo, está percibiendo un constante movimiento de objetos. La relación que se establece entre el observador y lo observado varía sin cesar de distancia y de dirección. Esta variación constante del punto de vista se traduce en la movilización del espacio presentado que va mostrando sus diversas facetas y relaciones particulares.

La identificación del observador con este punto de vista y la necesidad de relacionar el espectáculo vendimial urbano cada vez más fragmentado, a partir de las investigaciones de Griffith³⁰ sobre todo, determina el establecimiento del *raccord*³¹ y la consideración explícita de su orientación psico-fisiológica. El espectáculo urbano que constituye el carrusel vendimial, centra al espectador constituyéndole en punto de referencia alrededor del cual se formalizan la unidad y continuidad del espacio urbano-escenográfico. Este espacio se constituye como lugar virtualmente habitable y respondería a las características del espacio vivencial descrito por Bollnow³², en contraposición al espacio matemático de la perspectiva clásica.

Con esta ligera descripción de lo acontecido año a año desde el enfoque propuesto -el carrusel vendimial-, se puede entender cómo se articula “otro espacio”, otro punto de vista. El tradicional desfile por las calles de la ciudad provoca en el público y en los turistas una visión fragmentada de la narración y los obliga a realizar el “trabajo de sutura significativa”, que conforma este mirar y ser mirado, para dar coherencia a esta caravana de adhesión-convicción.

CONCLUSIÓN

El espacio-fiesta abordado da lugar a una agenda por construirse en la que diferentes actores sociales están llamados a participar para diseñar nuevas formas de simbolización de la ciudad, apelando a los procesos, a las prácticas y a los espacios que destaquen lo más valioso de la comunidad, tanto de su historia como de su geografía, sus realizaciones más importantes y sus potencialidades actuales. Dicha construcción simbólica no debe responder sólo a proyectos impuestos por el poder y las elites, ni al interés privado de grupos hegemónicos, como ocurrió algunas veces con Fiestas de la Vendimia privatizadas con las cuales, de alguna manera se pretendió generar una imagen de Ciudad, diseñada verticalmente y consensuada con la televisión y otros medios masivos. Cualquier proyecto eficaz en ese sentido debe respaldarse en una base social que la sustente y la desarrolle con su participación plena.

La crisis que perturba a nuestro país no es sólo económica y política, como tantas veces se ha dicho; es también una crisis ética y simbólica. Se necesita tanto de inversiones de capital y generación de empleo como la adopción de valores y creati-

³⁰ Griffith, David Wark. (1875-1948) Director y productor de cine estadounidense. Introdujo numerosas innovaciones como el montaje, el corto, primer plano, sobreimpresiones en el cine.

³¹ Continuidad lógica entre planos.

³² Bollnow, Otto Friedrich. (1903-1991). Desarrolló una amplia teoría del espacio existencial con numerosas referencias al espacio arquitectónico. Afirma que el espacio concreto del hombre tiene que ser considerado en su totalidad, incluidos los acontecimientos importantes experimentados en su interior.

vidad. El manejo de los valores, la creatividad y los símbolos deben gestarse sobre la base de nuestras manifestaciones culturales, reivindicando sensorialmente la que aún nos queda de una naturaleza generosa en recursos, pero dilapidada por la avidez de tantos intereses encontrados.

Los espacios-fiestas utilizados en la puesta en escena de la fiesta de la vendimia deben asimilar críticamente la cultura global con elementos de origen diverso pero convergentes. Asimismo deben recrear los imaginarios y los símbolos que los nuevos tiempos y los ciudadanos requieren, mientras continúa desarrollándose la masificación de la ciudad. Entretanto, la ciudad de Mendoza continuará su camino de inserción en el mundo globalizado entre la cordillera de los Andes, el oasis ganado al desierto y la cultura del trabajo como marcas características que continuarán identificando a sus habitantes ante el mundo.

Tal vez sea también La Fiesta de la Vendimia, con todas sus riquezas y potencialidades, el referente indicado para gestar un imaginario renovador y constructivo con el cual la ciudad y la región puedan enfrentar, en su dimensión simbólica, los desafíos actuales.

BIBLIOGRAFÍA

- Baram, Seni. **Arquitectura Trascendente**. Mza., Editorial INCA, 1984.
- Barbero, Jesús Martín. **De los Medios a las Mediaciones**. México, Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Bettetini, Gianfranco. **Producción Significante y Puesta en Escena**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977.
- Bloomer, Kent C. & Moore, Charles W. **Cuerpo, Memoria y Arquitectura**. Madrid, Hermann Blume Editorial, 1982.
- Bolléme, Geneviève. **El Pueblo por Escrito. Significados Culturales de lo Popular**. México, Editorial Grijalbo, 1990.
- Burch, Noël. **Praxis del Cine**. Madrid, Editorial Fundamentos, 1985.
- Eliade, Mircea. **Mito y Realidad**. Barcelona, Edición Especial Editorial Labor S.A., 1968.
- Garcia Canclini, Néstor. **Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad**. Bs. As., PAIDOS, 2001.
- LA GUÍA. Edición Especial Vendimia. Año 2-Nº 10 febrero 2001. Secretaría de Cultura Ministerio Secretaría General Gobierno de Mendoza.
- Lévi-Strauss, Claude. **Mito y Significado**. Buenos Aires, Editorial Alianza S.A. 1986.
- Mosquera, Gerardo. "El Arte Latinoamericano y la Globalización – Adiós Identidad" *Diario Uno, El Altílo de la Cultura* Nº 436, pp. 4-5, 2001.
- Rossi, Aldo. **La Arquitectura de la ciudad**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982.
- Tedeschi, Enrico. **Teoría de la Arquitectura**. Bs. As., Edición Nueva Visión, 1969.
- Vila, Santiago. **La Escenografía**. Madrid, Editorial Cátedra, 1997.
- Zevi, Bruno. **Storia e Controstoria dell'architettura in Italia**. Roma, Newton & Compton Editori s.r.l., 1997.
- Zunzúnegui, Santos. **Pensar la Imagen**. Madrid, Editorial Cátedra S.A., 1998.