

## ¿Quién narra lo narrado en la Vendimia?

Herrera, Nico Azul | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | nicoazulherrera@gmail.com

---

### › RESUMEN

Se realiza un análisis comparativo de dos documentales mendocinos que tienen por temática la vendimia. Para ello, se observa pormenorizadamente la construcción discursiva del lenguaje audiovisual y cómo se construye sentido en la interacción entre estímulos visuales y sonoros, remarcando la relevancia de la banda sonora en dicha empresa. En este marco, se busca indagar sobre la construcción de las representaciones de un imaginario identitario cultural respecto del tema del documental y la relación que tiene esa construcción con el poder que inviste cada actor social involucrado, tanto en la narrativa de las obras como en quien las produce y su público destinatario. Así, fue evidente la directa implicancia entre una narrativa identitaria sin tensiones cuando las producciones son financiadas por actores sociales con mayor poder dentro del campo social, reproduciendo una lógica estructural de marginación respecto de las discursividades de los actores con menos poder.

**Palabras claves:** lenguaje audiovisual; cruce modal; vendimia; identidad cultural; financiamiento

### Who tells the story of the Grape Harvest Festival?

### › ABSTRACT

A comparative analysis is conducted on two documentaries from Mendoza that focus on the theme of the grape harvest festival (vendimia). To this end, a detailed audiovisual analysis is carried out, examining the discursive construction of audiovisual language and how meaning is created through the interaction between visual and sound stimuli, highlighting the importance of the soundtrack in this process. Within this framework, the study seeks to explore how representations of a cultural identity imaginary related to the documentary's theme are constructed, and how this construction relates to the power held by each social actor involved—both within the narrative of the works and among those who produce them and their intended audience. It becomes evident that there is a direct connection between an identity narrative devoid of tensions and productions financed by social actors with greater power within the social field, thereby reproducing a structural logic of marginalization in relation to the discourses of less powerful actors.

**Key words:** audiovisual language; crossmodal; grape harvest festival (vendimia); cultural identity; funding

En el presente trabajo se analizan comparativamente dos producciones audiovisuales mendocinas de tipo documental que tienen como temática la vendimia: *Mendoza: la tierra, el sol y las manos que hacen el vino* (La Izquierda Diario y Vendimia Obrera, 2023) y *Viaje al origen de la vendimia* (Sergio Sánchez, 2022). Se indaga en la construcción de sentido producido mediante el lenguaje audiovisual, haciendo hincapié en la banda sonora<sup>1</sup>, en tanto conjunto de elementos sonoros presentes en las producciones (diálogos, música, ruidos/efectos y silencios). Esta perspectiva remarca la importancia de lo sonoro como elemento configurador de sentido en conjunto con los estímulos visuales, construyendo así, en tanto concepto, el *lenguaje audiovisual* (Chion, 1993). El presente artículo propone un estudio reducido de una investigación de mayor envergadura, donde se analizan producciones audiovisuales relacionadas temáticamente con el fenómeno de la vendimia en la región de Cuyo desde esta perspectiva analítica. Además de lo mencionado, son puntos nodales los modos de producción y de financiamiento de cada pieza audiovisual, considerados ejes articuladores claves en la pesquisa. Así, es posible relacionar la construcción de sentido respecto de un imaginario cultural y/o regional respecto del tipo de financiamiento (público, privado, mixto) y de los modos de producción elegidos de acuerdo con el financiamiento obtenido y las elecciones de producción y estéticas a adoptar. Finalmente, se plantea la idea de creación de un sentido cultural y/o regional como un punto problematizador en las distintas producciones audiovisuales. Se piensa de forma crítica la eventual pertinencia de una lógica regional para comprender los fenómenos relacionados con la vendimia como proceso productivo-agrícola, político, social y económico, evaluando si pertenece a un proceso atribuible al general de la región de Cuyo o bien a una idiosincrasia de índole más provincial. Asimismo, será central la mirada sobre el rol que cumplen los distintos actores sociales involucrados en las narrativas de cada obra, trazando una relación entre la construcción discursiva, el lenguaje audiovisual en sí mismo y el poder que cada actor ostente en el campo social relativo a la vendimia.

## › Representaciones de la Fiesta Nacional de la Vendimia

La Fiesta Nacional de la Vendimia<sup>2</sup> de Mendoza, Argentina, es la segunda celebración agrícola más grande del mundo (luego del Día de Acción de Gracias de Estados Unidos) según el *Informe especial: Fiesta Nacional de la Vendimia 2017* (Gobierno de la Provincia de Mendoza, 2017). Como tal, es portadora de sentido de pertenencia cultural para la población local, además de ser un evento de gran relevancia en términos económicos, políticos, turísticos, gastronómicos y vitivinícolas que tienen un gran impacto para la provincia. La FNV se celebra desde 1936, pero, con los años se han añadido nuevos actos y se han cambiado las locaciones de cada una de las instancias que constituyen la celebración. Actualmente, consta de 4 eventos principales: la Bendición de los Frutos, la Vía Blanca de las Reinas, el Carrusel y, finalmente, el Acto Central. Tal es su importancia, que desde su institucionalización en 1936, se ha llevado a cabo siempre, exceptuando algunos años en los que el financiamiento fue un aspecto problemático. En esta línea, además de la Fiesta Nacional, cada departamento de la provincia tiene un festejo local, donde se eligen sus propias reinas, que luego competirán por la corona en una votación que tiene lugar al final del Acto Central, en la Fiesta Nacional.

---

<sup>1</sup> De ahora en más: BS.

<sup>2</sup> De ahora en más: FNV.

En este sentido, existen múltiples referencias a esta celebración en el ámbito general de la cultura popular, pudiendo verse plasmado desde diversas perspectivas y en distintos soportes artísticos y académicos abocados al estudio de la FNV y de la vendimia en sí. Queda evidenciada, así, la gran relevancia que este evento reviste para la provincia y sus ciudadanos. Particularmente, en el presente trabajo, se indaga sobre las representaciones recreadas en dos producciones audiovisuales documentales. Por un lado, *Mendoza: la tierra, el sol y las manos que hacen el vino* (La Izquierda Diario y Vendimia Obrera, 2023) propone una mirada crítica sobre el proceso productivo que hace posible el funcionamiento de la industria vitivinícola. Durante el documental, se expone un ida y vuelta entre los testimonios en primera persona de trabajadores y trabajadoras de la viña y contratistas y la perspectiva que tienen los empresarios y dueños de las viñas sobre cómo es la industria, el trabajo y los frutos y reconocimiento que esta actividad genera, obtenidos a partir de distintos registros audiovisuales de reportajes y videos promocionales. Por otro lado, en *Viaje al origen de la vendimia* (Sergio Sánchez, 2022) se realiza una reconstrucción con diversos segmentos de registros audiovisuales ordenados cronológicamente, que permiten vislumbrar los cambios que ha sufrido la vendimia a lo largo del tiempo, teniendo fragmentos que van desde 1926, aproximadamente, hasta 1970. A diferencia del otro documental, esta obra propone una perspectiva más apegada a las eventualidades históricas que a una mirada teórica o crítica.

El análisis que se propone gira en torno a la observación crítica y detallada de la construcción del lenguaje audiovisual (haciendo énfasis en la operatividad de la BS) y cómo este es medio expresivo de los intereses de clase que revisten el ideario de cada actor social involucrado en cada documental. Considerando la centralidad de los actores en el campo social, y a su vez, concentrando mayor poder en relación con la mayor centralidad, es que las decisiones estéticas en cada obra giran en torno a la representación de las labores vendimiales como actividades que se desarrollan sin tensiones y de forma cuasi natural, justificando la estructura social, económica y política desigual que funda la presente actividad agrícola-productiva.

## › El género documental y el lenguaje audiovisual

Podemos pensar en el documental en tanto *género* cinematográfico. Así, con fines prácticos, se propone pensarlo como un “tipo” de obra cinematográfica ya que, mientras que su discursividad se erige en la utilización de las convenciones del lenguaje audiovisual cinematográfico, a su vez dialoga constantemente con otras obras audiovisuales, creadas tanto para cine como para televisión, que tienen un ideal fundacional orientado a “mostrar la realidad”. Según Jean Breschand (1983), es en la década de 1930 donde comienza a pensarse que la cinematografía podía servir tanto en términos artísticos como documentales, pudiendo dejar registro de algo. De forma similar, este fue un atributo impuesto a la fotografía, en tanto medio tecnológico. Esta suerte de dualidad entre la noción estética y la registral es la que puede identificar conceptualmente al documental. Ahora bien, es de notar que, cuando un director decide mostrar algo, genera necesariamente un recorte de la realidad, tensionando la lógica del documental en tanto *verdad*. Teniendo en cuenta esto, me dispongo a analizar comparativamente la construcción dialógica, diegética y narrativa en general que expone cada obra del corpus.

Para ello, acuñaré la idea de *congruencia de modalidad cruzada*, término retomado a partir de la investigadora Silvia Malbrán (2009). Esta realiza un recorrido por diversos autores de la psicología que

tratan las temáticas relativas a la complejidad del fenómeno de la percepción y del entendimiento de los estímulos del entorno. Hacia la primera mitad del siglo XX existía una tendencia inicial relativa al entendimiento de los fenómenos perceptuales en tanto cuestiones independientes entre sí, como es el caso comentado por Wood donde “la investigación musical frecuentemente ha postulado que el procesamiento de la música [...] es un fenómeno puramente auditivo que funciona independientemente de otras modalidades” (Malbrán, 2009: 1). Tendencias posteriores dejan al descubierto que hay una interconexión entre los modos de percepción, comprendiendo que existe una síntesis de los estímulos de distinta naturaleza realizada por los sistemas cognitivos encargados de decodificar los eventos sensoriales. Así, según la naturaleza del estímulo y su relación contingente, esta síntesis podrá ser más o menos efectiva. Chion ha sido ávido observador de este fenómeno cuando en *Audiovisión* (1993) propone la idea de *sincronía* como elemento clave en la composición del lenguaje audiovisual. Justamente, en cine (al igual que en otras artes temporales) es notable el efecto y la contundencia dada en la coincidencia de los estímulos. Así, desde la perspectiva del análisis de la *modalidad cruzada*<sup>3</sup> es posible relacionar la búsqueda expresiva de las obras audiovisuales mediante diversos grados de sincronía entre los lenguajes visual y sonoro. De esta forma, la simultaneidad entre estímulos, así como su eventual desfase, serán cuestiones que forman parte del lenguaje de la disciplina en sí, teniendo un desarrollo y tratamiento particularizado con fines expresivos. Pueden citarse diversos ejemplos de películas de terror hollywoodenses (como podría ser *Insidious* de James Wan, 2010), por solo mencionar una, donde tras una breve introducción contextual, utilizando como fondo una placa negra, el título de la película aparece de forma muy repentina, en el centro del cuadro, acompañado de una música altamente estridente y disonante, con una dinámica muy potente. La simultaneidad de ambos estímulos busca generar en quien especta una sensación de susto debido a la poca previsibilidad y la naturaleza agresiva de esta combinación.<sup>4</sup> Así, cada género tendrá sus propias reglas y buscará medios expresivos al momento de narrar lo que se disponga a contar el discurso audiovisual. En este sentido, bajo este paradigma teórico, la síntesis perceptiva que suscita la interrelación entre dos estímulos de naturaleza diferente tiene implicancias para nuestro sistema nervioso central<sup>5</sup>. De esta forma, frente a un estímulo doblemente potente, por la estridencia y la intensidad sonora, así como por lo repentino y grande de las letras del título de la película, conformadas desde una estética gráfica sanguinolenta y poco estable por el efecto titilante de la luz, es evidente el objetivo expresivo del director. Wan, al igual que la mayoría de los directores del género, se sirve de convenciones clásicas estudiadas por la psicología conductual, donde frente a un estímulo de estas características, el SNC procesa el miedo en tanto signo de peligro, entrando en un sentido de alerta. Esta reacción casi instintiva es la que fundamenta muchos de los procesos constructivos del lenguaje audiovisual en el género de terror, al menos en las lógicas propias del *mainstream* occidental hollywoodense.

Siguiendo el razonamiento propuesto, frente a los diversos estímulos que recibimos del entorno tendemos a reaccionar a ellos, casi inevitablemente. Así, esta reacción desencadenada por dicho procesamiento dará por resultado una valoración, en principio, positiva o negativa. Anta, Oliveira y Ramos (2019) plantean la idea de *valencia* para comprender esto. Es así que, si bien la reacción del SNC es

<sup>3</sup> Perspectiva analítica abocada al estudio de la percepción dado en el cruce simultáneo de estímulos sonoros y visuales. Se habla en términos de “modalidad” relativo al “modo de percepción”: lo sonoro es de percepción aurál y lo visual, justamente, de percepción mediante el sistema de visión del cuerpo humano.

<sup>4</sup> Ver min. 00:01:42 (aproximadamente) de la película *Insidious* (2010) de James Wan.

<sup>5</sup> De ahora en más: SNC.

resultado de un procesamiento de los estímulos casi inmediato, luego de ocurrido dicho procesamiento, y al ser generada la reacción física en cuestión, el sujeto receptor del estímulo es capaz de inteligir lo ocurrido en términos valorativos. De esta manera, es loable estipular *valencia positiva o negativa*. Esto es una categorización en términos generales, que sirve principalmente a fines prácticos del análisis del fenómeno; no se centra en un estudio detallado del impacto sobre eventuales emociones frente a los estímulos, sino que busca comprender un esquema de valor bajo una lógica cuasi instintiva. De esta manera, sin importar las características étnicas o culturales que un sujeto posea, un estímulo que genere miedo será asequible con una valencia negativa, mientras que uno que genere tranquilidad lo será con una valencia positiva. Resulta evidente así que en la construcción del lenguaje audiovisual existe una clara relación con una búsqueda estética que se sirve de estas perspectivas aportadas por la psicología y por el fenómeno del cruce modal, en sentido amplio. Justamente, por tal motivo, en el ejemplo de *Insidious*, es posible identificar la búsqueda de un discurso que cause terror mediante estímulos repentinos y agresivos, fórmula que amplía las probabilidades de generar valencia negativa en el receptor, y por ende, miedo.

Volviendo a los postulados de Chion, nutriré el marco teórico con otros dos conceptos: *valor agregado* y *congruencia semántica*. Se postula que dentro de la lógica del lenguaje audiovisual existe una necesaria correlación entre lo visual y lo aural, generando una suerte de valoración adicional recíproca. Esto es, entendiendo que cada uno de los lenguajes puestos en juego posee reglas de significación que le son propias, al momento de ponerse en interjuego estas reglas no permanecen inertes, sino que se configuran nuevos modos de codificar sentido. Así, podremos notar que una imagen, por sí sola, siendo esta estática o bien estando en movimiento, posee un sentido que dialoga con los códigos culturales y, así, permite su intelección por parte del espectador. Ahora bien, en caso de que frente al visionado de la imagen agreguemos sonido, estaremos modificando el posible sentido de significancia que la imagen portaba por sí misma, debido a que se pone en juego la serie de significaciones que supone el lenguaje sonoro.<sup>6</sup> Por su parte, el *valor agregado* también determina una complejización del lenguaje audiovisual según la *congruencia semántica* que presenten los dos lenguajes. Así, podríamos tener ejemplos donde la música propone una serie de significaciones que acompañan el sentido de la imagen, siendo así congruentes semánticamente. Por otro lado, la incongruencia semántica no solo cambia el sentido de la escena, sino que agrega información nueva puesto que el sentido intrínseco de cada uno de los lenguajes puestos en juego difícilmente podría relacionarse en un contexto cotidiano.

## › Análisis comparativo de la narrativa audiovisual

Para contextualizar, La Enoteca, organización de financiamiento mixto, encargada de producir y distribuir *Viaje al origen de la Vendimia*, es además un museo temático en relación con el vino y la cultura vitivinícola mendocina. En este sentido, en conjunto con Fundacine, encargada de la restauración de archivos filmicos, cuyo director es el mismo Sánchez, han producido este material audiovisual que tiene como objetivo “descubrir la historia de la Vendimia a través del patrimonio audiovisual de Mendoza”,

<sup>6</sup> Considérese, de todas formas, que una imagen en sí misma podría ser portadora de diversos sentidos dentro del entramado semántico propio de cualquier cultura, ya que no estamos hablando aquí de un signo en términos de Saussure, sino más pensándolo desde la perspectiva de una semiótica cultural heterárquica, más cercana a los postulados de Yuri Lotman o de Charles Sanders Pierce.

según reza en la propia descripción del video en el canal de YouTube de La Enoteca.<sup>7</sup> En este sentido, el audiovisual propone una recopilación de materiales filmicos heterogéneos exhibiendo los materiales más antiguos relativos a las actividades vitivinícolas y a la FNV en sí. Así, su recorrido va desde, aproximadamente, 1926 hasta la década de 1970. El fundamento de dicha producción versa respecto de su reproducción como una instancia del Acto Central en la FNV Edición 2022. Sin embargo, a pesar de tener a disposición los registros audiovisuales grabados de las transmisiones en vivo de las fiestas de la vendimia, tanto Nacionales como Departamentales, no es posible hallar en estos documentos el rastro de la reproducción de la obra.

Respecto de la construcción audiovisual, en *Viaje al origen de la Vendimia* es posible mencionar dos rasgos sobresalientes: uno de ellos, ya mencionado, sobre la lógica de recopilación de materiales preexistentes; por otro lado, la Banda Sonora (BS) que acompaña la pieza, en su totalidad, es extradiegética. Así, por un lado, esta característica de la BS soluciona una eventual problemática respecto de los registros utilizados, ya que es posible que los más antiguos no posean sonido. Es de resaltar que la primera exhibición de cine sonoro en Mendoza se llevó a cabo recién en 1930, en su capital. Además, tampoco Sánchez cita la fuente del material filmico que da comienzo a su audiovisual, motivo por el que indagar más profundamente se vuelve tarea difícil. Sin embargo, es notoria la construcción del lenguaje audiovisual en referencia a una “representación del pasado”. En principio, se utilizan los archivos restaurados en blanco y negro, además de que se narran y contextualizan los materiales mediante placas en colores sepia, con una estética que remite a las placas del cine silente. De esta forma, se traza una relación directa con una etapa de la historia del cine muy específica. Por otro lado, también en referencia a este mismo estilo, es posible relacionar el discurso musical que se desarrolla durante toda la BS de la obra. Si bien no se utiliza constantemente la misma pieza, estas se relacionan entre sí debido a: la inscripción dentro del tonalismo, las progresiones armónicas y rítmicas muy propias del *ragtime* para piano solo o de piezas típicas de géneros como el *swing* o *foxtrot* para pequeños orgánicos (tríos o cuartetos) conformados esencialmente por un bajo y batería y, según la pieza, llevando la figuración melódica en guitarra, piano o clarinete. En este sentido, el autor también está proponiendo un diálogo con una “idea del pasado”, ya que estos géneros fueron furor en la década de 1920. Así, con la instauración de la hegemonía de la cultura estadounidense a lo largo del siglo XX en el desarrollo de la cinematografía, la primacía de una visión del “cine de los ‘20” podría pensarse estereotipadamente desde la forma en que Sánchez reconstruye su obra. Evidentemente, el director cae en el uso de este estereotipo que responde a la hegemonía cultural más fuerte en la disciplina, sin poner en cuestión que los géneros que utiliza o el diseño gráfico de las placas no tienen relación directa ni con una cultura cinematográfica propia ni con una cultura musical autóctona y/o latinoamericana. De esta forma, es posible problematizar la idea de contar una historia de la vitivinicultura mendocina utilizando medios expresivos y estéticos foráneos, que no representan un ideal identitario propio.

A la luz de lo mencionado anteriormente, puede pensarse en la BS de la obra como un ejemplo ambivalente en términos de reflexionar sobre su congruencia semántica. Por un lado, frente al uso de estereotipos, será posible trazar una relación de congruencia dado que se trabajan los lenguajes desde una idea del pasado *cliché*. Por otro lado, puede criticarse la incongruencia en la utilización de estos

---

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mVy0hy8QYMU>

recursos estilísticos debido a la mirada poco crítica y descontextualizada de los materiales discursivos. En esta línea, esta ambivalencia está también construida desde la falta de relación *empática* (Chion, 1993) entre la música y la imagen. Durante el audiovisual las piezas transcurren de forma completa: no hay cortes ni ediciones; cuando una canción termina, simplemente comienza la siguiente, sin reparar particularmente en eventuales cambios de plano, de escena, o en la aparición de las placas. Así, cada uno de los estímulos mantiene cierta independencia en su desarrollo, como si la BS permaneciera inerte frente a la contingencia de lo que puede verse en pantalla. Sin embargo, es asequible reparar en la utilidad que tiene esta relación de lenguajes para generar continuidad entre planos, aún cuando las placas marcan instancias diferenciadas entre un video de archivo y el siguiente. Ver, como ejemplo, el segmento entre los min. 03:20 y 03:40, donde la música continúa su desarrollo sin relación entre la figuración motívica y los cambios de escena. Así, Chion (1993) propone pensar la lógica del valor agregado desde un sentido temporal, siendo este el caso en que la música cumple la función de linealizar temporalmente los planos. Asimismo, si bien al comienzo del film se propone un orden cronológico, luego de la mitad de la obra comienzan a realizarse saltos temporales; a pesar de esto, se mantiene la temporalidad discursiva gracias a los *cues*<sup>8</sup> que conforman la BS. Cada uno de estos tiene una identidad compositiva particular que incide en la eficiencia del efecto de temporalización. Estructuras armónicas relativamente previsibles y una definición del *tempo* moderada, así como la linealidad y direccionalidad temporal característica del tonalismo (Lerdahl y Jackendoff, 1983), con desarrollo temático definido y con la previsibilidad estructural propia de una pieza de música popular, es altamente inteligible para el oído convencional latinoamericano.

Por otro lado, en *Mendoza: la tierra, el sol y las manos que hacen el vino*, La Izquierda Diario<sup>9</sup> y Vendimia Obrera<sup>10</sup> realizan una producción conjunta donde reconstruyen la experiencia del trabajo en la viña y todo el proceso productivo que, finalmente, habilita la posibilidad de que se lleve a cabo la FNV. Así, el documental propone una construcción *participativa*, estableciendo una lógica de entrevista directa con los actores sociales involucrados en lo que se está documentando. En cambio, en el otro documental, se propone una modalidad de representación expositiva ya que hay una invisibilización del realizador en tanto sujeto que impone subjetividad, generando la ilusión de acceso sin mediaciones al archivo histórico que sirve de material para su realización.

Estructuralmente, se esquematiza una organización capitular en 4 partes: la introducción, muy breve, que da inicio al documental y narra en términos generales la situación que denunciarán los trabajadores; “Mendoza: la tierra, el sol y las manos que hacen el vino”, donde se presenta el panorama y a los diversos actores sociales involucrados en la situación sobre la que versa el documental; “Vino que no has de beber: la Mendoza de los contrastes”, donde se pone el foco en las diferencias de poder entre los trabajadores y contratistas de la viña respecto de los empresarios, haciendo énfasis en plantear y denunciar la desigualdad que rige en esta relación; y “Viñas de ira: la huelga que dejó las botellas vacías”, donde se expone el desarrollo del proceso de formación de un nuevo sindicato combativo, que,

<sup>8</sup> Término propio del lenguaje técnico de la producción de banda sonora, referido a las piezas musicales que la integran. Este término permite una única categoría para piezas musicales de los más diversos géneros o estilos, diferenciándose de los otros componentes de la BS: ruidos, diálogos y silencios.

<sup>9</sup> De ahora en más: LID.

<sup>10</sup> De ahora en más: VO.

con diversas medidas de fuerza, fue avanzando en el logro de mejoras salariales y de la reconfiguración del carácter de los trabajadores de la viña, tras formar parte de la lucha post pandemia de COVID-19.

Según lo descrito anteriormente, la disposición capitular del desarrollo narrativo de la obra colabora en el entendimiento del conflicto socio-laboral que se narra, evidenciando una decisión estética que busca la comprensión y empatía del espectador. Procesualmente se introduce al espectador en la problemática y se presenta a cada uno de los actores sociales. Sin embargo, si pensamos en términos de *campo* (Bourdieu, 2002), lo que los realizadores hacen es darle voz a los actores sociales más marginales, y, por ende, a los más débiles. En cambio, respecto de los actores centrales, poseedores de mayor poder e influencia, a pesar de tener participación en el audiovisual, no fueron entrevistados directamente por los realizadores. Aun así, se reconstruye un imaginario sobre la subjetividad de los mismos. De esta manera, LID y VO plantean dos sectores antagónicos, cuya disparidad y tensión son la clave del desarrollo del conflicto.

Al margen de esta perspectiva de índole narrativa, el uso del lenguaje audiovisual es esencial para la construcción del relato. En el segmento introductorio los trabajadores plantean las problemáticas que atraviesan en términos laborales, además de contar sucintamente sus historias personales y familiares en relación con dicho trabajo: comentan los problemas respecto de sus bajos salarios, las dolencias físicas por el trabajo duro y la incapacidad del ascenso social. Según las categorías de Chion (1993), en términos de BS habrá dos instancias que se irán intercalando: por un lado, pues de música extradiegética, con una *función empática* y congruencia semántica; por otro lado, sonido ambiente, diegético, más cercano a una *función anempática*. Mientras esto ocurre, casi de forma constante, el componente diálogo de la BS estará presente en casi todo momento, intercalado entre voz en *off* y diegético en cuadro. En la primera instancia, durante los primeros 45 segundos de la obra, podemos ver una constante simultaneidad total entre ruido de ambientación sonora, el cue de guitarra y el *habla teatro*, la cual, al comienzo del parlamento, es diegética en campo para luego pasar a ser en *off*, ya que se muestran imágenes donde se grafica el trabajo propio de la viña. En principio, el cue tiene la función de dar continuidad al relato visual, aun cuando este esté conformado por una secuencia de escenas sin continuidad espacio-temporal. Por ejemplo, en el min. 00:06 comienza la escena donde se muestran a los 3 contratistas en un plano medio superior, sentados en el banco de una plaza. Esta escena continúa su transcurso, de la misma forma, durante 4 segundos, donde pueden oírse en la BS los 3 componentes. Sin embargo, del min. 00:10 al 00:13, mientras la BS continúa, la imagen en cuadro cambia a un plano detalle de un cesto lleno de uvas, siendo llevadas en alto por una persona. Así, a pesar de la variedad visual descrita, la continuidad temporal se mantiene a partir de la continuidad de lo sonoro. Asimismo, si se analiza el cue en sí, también es notable que esto no opera sólo temporalmente, sino que también propone una lógica de congruencia semántica, colaborando en el dramatismo de lo narrado en el habla teatro. Así, hay un potenciamiento de la valencia negativa (Anta et al., 2019) en tanto el cue tiene características constructivas que utilizan recursos estéticos históricamente relacionados con la música y la expresión de tristeza, penuria, nostalgia, entre otros sentimientos, todos asequibles con una lógica negativa (en los términos ya aclarados anteriormente). Estos son: arpegios en dinámicas suaves, un *tempo* más bien lento, un discurso musical desarrollado sobre una tonalidad menor y una guitarra clásica solista. Para ejemplificar este arquetipo musical es posible visitar cualquiera de los tristes recopilados e interpretados por Atahualpa Yupanqui, donde

se utilizan, *grosso modo*, los recursos descritos anteriormente<sup>11</sup>. Asimismo, el bajo nivel de *arousal* (Anta et al., 2019) capaz de generar la pieza, refuerza el fundamento sobre lo expresado.

Esta construcción de la BS de forma meticulosa, y buscando reforzar el sentido narrativo expresado en las entrevistas, será una constante presente a lo largo de todo el audiovisual.

De la misma forma, es posible analizar otro fragmento del audiovisual. En particular, desde el min. 14:46 al min. 15:37, ya dentro del segmento “Vino que no has de beber: la Mendoza de los contrastes”. De forma integral, este fragmento recortado pertenece al archivo de *World's best vineyards*, una organización conformada por especialistas en vitivinicultura y en turismo, que año a año, eligen mediante una votación al mejor viñedo del año. Aquí pueden verse tres segmentos: el primero, donde el presentador ofrece una introducción, luego un segmento donde se observa la entrega de premios durante la ceremonia y, finalmente, una entrevista con José Alberto Zuccardi. En términos de BS, es posible identificar dos componentes: diálogos y música. En el caso de la música, tal y como ocurría en la introducción al documental en sí, vuelve a ser extradiegética y a generar un sentido de continuidad temporal por valor agregado (Chion, 1993). Sin embargo, es interesante analizar cómo este componente presenta un *arousal* alto durante todo el fragmento, generando una lógica de congruencia semántica con una función empática. En principio, durante el primer segmento donde habla el presentador, se puede oír un primer cue de música que podría relacionarse con un tango electrónico: presenta arreglos característicos del género, timbres como bandoneón y piano, pero con el agregado de una base percusiva con batería genéricamente cercana al pop (está en 4/4, a un *tempo* aproximado de 120 bpm, con una sucesión inalterable de bombo en pulsos 1 y 3, caja en 2 y 4 y un *hi hat* en constantes corcheas, con leves acentuaciones dinámicas y agógicas, acompañando la “caída” del bandoneón en los pulsos más fuertes). El *arousal* se genera a partir de un conjunto de parámetros musicales que acontecen simultáneamente. Así, en este cue se presenta una percusión estable rítmicamente generando una alta previsibilidad; sin embargo, dada su corta duración (min. 14:46 - min. 14:57), esta previsibilidad no es redundante. Asimismo, la variación en la dinámica, sobre todo respecto de la interpretación del bandoneón, incide en el *timing* (Anta, 2008) de la pieza, influyendo en la percepción de la percusión. Por último, como un factor de relevancia elemental, el dinamismo de las imágenes vistas en cuadro, contribuyen también a una percepción de *arousal* alto.

De forma similar, ocurre en el fragmento siguiente, donde se galardona a Zuccardi. El cue 1 cesa y comienza uno nuevo, de música electrónica, desde el min. 14:58. Nuevamente, la organización rítmica vuelve a ser previsible, pero con un *beat* en negras, asequible a una caja. Además, la pieza cuenta con dos tipos de sintetizadores, unos como fondo y otros como figura. Si bien tanto la figura como el fondo de sintetizadores se mantiene igual, a medida que transcurre el discurso audiovisual, la densidad rítmica se incrementa notablemente en las percusiones, duplicando la duración de las figuras: de negras a corcheas, de corcheas a semicorcheas, y de semicorcheas a fusas. Este ademán de progresivo incremento en la densidad rítmica y en la dinámica, y por tanto, incrementando la intensidad sonora, es lo que conforma el *build-up* que lleva al *drop*, momento de mayor intensidad rítmica y sonora (dado desde el min. 15:03), dando conclusión hacia el min. 15:14. Así, todo el segmento, en términos de cruce

11 Ejemplo: Triste Nro. 5 (Atahualpa Yupanqui, 1959). Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=ioKM390sTh4>

modal, se construye desde la *sincronía blanda* (Nieto, 2003) entre estímulos, por momentos haciendo coincidir el cambio de planos con los *beats* de la percusión (principalmente cuando se ejecutan en negras), mientras que, con el incremento en la densidad rítmica, el efecto sincrónico se va perdiendo, hasta establecer el plano que va del min. 15:11 al 15:13, donde puede verse a un hombre y a una mujer, en un plano medio superior, riendo mientras brindan con dos copas de vino, dando un cierre al *build-up* y, por lo tanto, marcando un posible punto de llegada en la escena, en tanto *hit point* de la BS.

A continuación, desde el min. 15:13 al min. 15:37, está el último fragmento seleccionado. Aquí, el cue 2 continúa tal y como venía desarrollándose, pero es notable la disminución de la sonoridad dentro de la ecualización de la BS; este es un gesto clásico para darle paso a un nuevo componente de la BS: el diálogo, en habla teatro. Así, además del *verbocentrismo* (Chion, 1993), propio de la palabra hablada, desde la BS se le otorga una jerarquía clara al parlamento dada esta cuestión mencionada sobre el cambio en la intensidad sonora, a pesar de que el cue 2 continúa desarrollando el *drop* tal y como venía haciéndolo, de forma extradiegética. Respecto del diálogo, se trata de habla teatro diegética, alternando la voz en *off* y el diegético en campo, de la misma forma en que viene dándose a lo largo de todo el audiovisual. Los actores sociales en cuestión son dos, uno representante de la organización que otorga el premio y el otro el mismo Zuccardi, quien lo recibe y reflexiona sobre el reconocimiento recibido. En esta línea, resulta interesante contemplar la congruencia semántica entre el cue 2 y la narrativa textual, puesto que mientras que la música provoca una alta activación,<sup>12</sup> podemos entender también la discursividad textual que la voz enuncia en términos de una valencia positiva. Así, el efecto de alta activación no se produce únicamente por las características del cue 2, sino que se complementa por el peso del significado de la enunciación, así como por la transición de diversas imágenes de forma continua, generando un constante fluir visual, excepto en los momentos en que la voz está en cuadro. Este dinamismo en el soporte visual colabora en la misma percepción de alta activación, justamente, al ser considerada desde la lógica del cruce modal, corroborando los postulados de Chion. Como una mención final respecto de la escena analizada, es clave considerar que su valor semántico está ligado, desde luego, al de la obra audiovisual que la contiene. Así, si bien es un fragmento audiovisual tomado de otro canal de YouTube, el sentido crítico que la obra de LID y VO propone y que fundamenta su recuperación en tanto archivo filmico, es clave, puesto que lo resignifica.

Finalmente, dentro del mismo documental de LID y VO, se retoma el final de la obra, desde el min 35:34 hasta el final, en el segmento “Viñas de ira: la huelga que dejó las botellas vacías”. Aquí puede observarse cómo se realiza la transición entre una escena y otra, siendo que la escena acontecida durante los min. 35:34 al 35:37 es el final de una escena empezada. Aquí se da un componente que hasta ahora no había estado presente en el análisis, que es el silencio. Así, frente al fin del parlamento de Ricardo, el silencio y el posterior fundido a negro, no solo sirven para intensificar el dramatismo de lo enunciado, sino que también es funcional al discurso audiovisual para pasar de una escena a la siguiente.

Ya en la escena central del recorte, desde el min. 35:37 en adelante se establece una lógica de escenas de bajo *arousal* (Anta et al., 2019) y de valencia positiva (Chion, 1993). Esto es, tras haber descrito todo el proceso de la huelga y las problemáticas que ello contrajo, todos los actores sociales centrales,

---

<sup>12</sup> Los autores consideran el término en tanto sinónimo de *arousal*.

trabajadores, que han sido entrevistados a lo largo del documental, son interpelados a modo de que expresen una reflexión “para las generaciones futuras”. Aquí, surgen perspectivas sobre cómo se piensa el propio rol, función social y dicha proyección a futuro (propio y de próximas generaciones). En términos de BS hay simultaneidad total de los componentes: ruidos ambiente (fuera y dentro de campo, pero todos diegéticos), así como música extradiegética (cue final) y el diálogo (habla teatro diegética en campo). Así, si bien es notorio que el ruido ambiente y el diálogo está presente desde el comienzo de la escena, la música, en cambio, se va introduciendo en *fade in* a medida que el habla teatro transcurre. Así, hay un progresivo incremento de valencia positiva, puesto que se hace efectiva la percepción de congruencia semántica entre estímulos contribuyendo a la intensificación de la emotividad producida por el sentido discursivo de los diálogos. De esta forma, la música es clave en esta percepción, ya que el lenguaje musical utilizado está estereotípicamente relacionado con una inherente activación: una música cercana al género rock, típicamente de bajo y batería, acompañada por una figuración en guitarra eléctrica, desarrollándose en un *tempo* de 115 bpm, aproximadamente. Respecto a la interacción entre componentes, ocurre lo mismo que en el fragmento anterior, cuando la música y el diálogo aparecían de forma simultánea: se disminuye la sonoridad de la música, dando lugar de relevancia al diálogo, interactuando entre componentes de manera congruente semánticamente. Así, se determina la percepción de una valencia positiva en tanto la narrativa y el lenguaje audiovisual se complementan para expresar un mensaje positivo hacia el futuro.

### › Identidad cultural, reconstrucción histórica y financiamiento

Tras el análisis audiovisual, es claro que, partiendo de la centralidad de los actores en el campo social, se erigirá una representación sobre la propia identidad. Así, según Hall (2003), existe una lógica de la propia identificación respecto de la diferenciación con un otro. Por ejemplo, es de notar que en *Mendoza* tanto para el grupo empresarial como para los trabajadores, la vendimia está relacionada con las labores en la viña y la producción. Sin embargo, frente a la disparidad dada, hay quienes trabajan la tierra con sus propias manos, sufriendo las inclemencias del clima y padeciendo los bajos salarios, mientras que el otro sector, si bien enarbola las labores necesarias para el desarrollo de la industria y el reconocimiento internacional, no son quienes desarrollan sus actividades en las condiciones descritas en el documental. En términos últimos puede verse representada en la obra la disparidad propia del funcionamiento del sistema capitalista, por lo que resulta insoslayable la perspectiva marxista que critica el fenómeno narrado en este documental, ya que se estaría ignorando parte esencial de lo planteado. La disparidad en la repartición de las ganancias que el trabajo genera, y que vuelve a Mendoza una capital del vino a nivel mundial, genera necesariamente un enriquecimiento desproporcionado de una minoría, solventado por las actividades mal pagas de las mayorías trabajadoras. Esta perspectiva antinómica es la que funda, en parte, el imaginario identitario de los actores sociales que protagonizan el documental. Así, la vendimia para ellos implica el obrar propio, pero también de sus ancestros; las condiciones laborales informales, que terminan por vulnerar otros derechos como la educación, la salud, la vivienda digna y el acceso a la cultura, por solo mencionar algunos. Esta situación de vulnerabilidad es estructural, motivo por el cual es un círculo del que es considerablemente difícil salir. En este sentido, Bourdieu (2002) propone la idea de que, una vez conformado el campo social, la estructura que lo sostiene tiende a mantenerse estable, a pesar de la tensión entre sus actores y la puja por el poder. No es sino hasta la tercera parte del documental donde los trabajadores comienzan a narrar sus hazañas

respecto de la lucha sindical en busca de una mejora en sus condiciones socioeconómicas. Sin embargo, respecto de la identidad, existe una perspectiva de la construcción de la propia historia familiar en relación con estas mismas labores. Así, las condiciones materiales de vida resultan determinantes para la puja por el poder dentro de este campo social en cuestión. De todas formas, si bien el documental hace total énfasis en la perspectiva de lucha de clases, es interesante para este análisis retomar el final de la obra, cuando los trabajadores dejan un mensaje para la posteridad. Allí, uno de los contratistas dice textualmente que “es lindo trabajar la tierra”. Esto es, el reconocimiento de la importancia de las propias acciones dentro de un proceso macro, un sentido de pertenencia no sólo reconocido, sino que enarbolado y llevado con orgullo. Así, la lucha planteada por los trabajadores no solo se lleva a cabo a partir de la necesidad de mejoras salariales, sino que, además, parte de la necesidad de reconocimiento social de las labores que se llevan a cabo desde hace generaciones.

Es de notar que, en esta reconstrucción respecto del tópico en cuestión, la tensión es un factor esencial, puesto que la construcción de la identidad cultural en torno a este fenómeno parte de la disconformidad de los trabajadores con sus condiciones de vida, completamente desequilibradas respecto de la relevancia inherente que su función reviste para el proceso. Adicionalmente, Hall (2003) plantea la necesidad de pensar las lógicas identitarias más relacionadas con una construcción que como algo dado de forma natural, por lo que pensar en *identificación* puede ser más apropiado. En este sentido, cobra una mayor dimensión la perspectiva de puja dentro del campo social, puesto que dicha contienda tiene efectos políticos directos e incide en cómo este imaginario se construye. Esto es clave ya que si no fuera de esta forma, los actores sociales en cuestión no se verían inmersos en una puja de poder de ningún tipo, pues sus identidades estarían relegadas a una organización natural dada a priori. Así, el agenciamiento de su propia relevancia les permite asumir una perspectiva política sobre su situación, que, a su vez, les habilita a interpretar mejor los fundamentos de sus propias condiciones de vida y de su contexto sociocultural.

Contrariamente, en el imaginario cultural que puede reconstruirse desde los testimonios de los empresarios y personalidades del turismo, esta tensión se encuentra desdibujada. Al hablar de trabajo, las imágenes que se retoman no remiten a esto en lo absoluto. Pueden verse personas vacacionando, haciendo actividades deportivas o recreativas en general. Esto genera una relación de cierta incongruencia entre lo expresado discursivamente y lo dicho de forma visual. Asimismo, estos actores sociales lucen ropas y maquillajes que no están presentes en quienes protagonizan el documental, así como también se los puede ver habitando espacios muy disímiles. Como mencioné anteriormente, existe un evidente trabajo estético relativo a la escenografía y la fotografía en general donde se busca remarcar estas diferencias, ya que acentúan las condiciones de vida desiguales que se denuncian. Con estos detalles, es notable que la construcción de un imaginario identitario para este sector social está relacionada con los frutos obtenidos de la industria vitivinícola, pero sin reparar en las condiciones laborales que las bases trabajadoras deben soportar para poder mantener dicho nivel de vida. Asimismo, existe también una relación de dicho proceso respecto a una tradición familiar, que pasa de generación en generación, tal y como ocurre con los trabajadores. Sin embargo, esto no es más que una reafirmación respecto de que las condiciones materiales y estructurales de vida terminan por perpetuarse. Siguiendo a Bourdieu (2002), si bien las tensiones entre actores sociales son parte constitutiva de la puja por el poder, es la lógica estructural del funcionamiento sistémico lo que dificulta que sucedan cambios profundos que equilibren en términos reales las condiciones de vida de los individuos involucrados.

En relación con la dimensión temporal de la construcción del imaginario identitario, resulta interesante tomar la propuesta de la obra de Sánchez puesto que justamente trabaja sobre este aspecto. Así, es evidente la relevancia que tiene la idea del retrato de una identidad colectiva. En este documental se pueden recuperar imágenes sobre distintos grupos de trabajadores, hombres y mujeres, en archivos tan lejanos en el tiempo que incluso se remontan a años previos a la institucionalización de la FNV. Sin embargo, si comparamos la perspectiva acerca de los trabajadores y cómo se reconstruye la representación en cada uno de los audiovisuales, resulta evidente que los planteos son sumamente distintos. Mientras que en la producción de LID y VO se imprime una perspectiva de insatisfacción sobre su rol dentro del circuito de la vendimia, en la producción de La Enoteca se vislumbra una constante sensación de alegría por parte de los trabajadores. Así, puede verse mucha cantidad de archivos donde desfilan las reinas y se preparan las carrozas; estas son instancias de obvia satisfacción y jolgorio puesto que forman parte del divertimento propio de la celebración. Sin embargo, incluso en los videos donde pueden verse personas trabajando, lo hacen con amplias sonrisas, bastante diferente de lo narrado en el otro documental. Es posible comprender dicha alegría en las obras por cómo opera la BS, transmitiendo un alto *arousal* (Anta et al., 2019), una valencia positiva (*idem*), que termina por generar una total congruencia semántica entre las alegres sonrisas de los trabajadores y la música animada. De esta forma, en *Viaje al origen de la vendimia* existe esta constante sensación alegre, tanto por quien trabaja en la viña con sus manos como por la reina distrital electa. Sin embargo, lo que permite reconocer el otro documental, y el más obvio sentido común, es que no resulta verídica esta constante sensación de alegría entre actores sociales con roles tan disímiles. Esta es una de las principales críticas que puede tenerse en cuenta para la narrativa respecto de la identidad que propone este documental. Si bien reconstruye una noción histórica mediante archivos filmicos, la narrativa elaborada tiende a alejarse de una perspectiva crítica, quitando la posibilidad de indagar sobre condiciones contextuales, sociales y/o culturales que lleven a la realización del rito social de la vendimia. Considerando su principal ventana de exposición, la FNV 2022, frente a un público no especializado, puede fácilmente tender a colaborar en la gesta y reproducción de un discurso homogeneizante sobre los actores sociales involucrados, como si las relaciones no estuvieran atravesadas por diversas tensiones. En este sentido, resulta interesante cómo la coproducción LID-VO plantea esto como eje central.

En línea con lo expuesto anteriormente, Riggio (2019) articula el concepto de *historia pública*, cuestión relacionada a la construcción del conocimiento histórico de un pueblo y/o comunidad llevada a cabo por las autoridades gubernamentales de dicha población. Así, los museos, eventos culturales, archivos, bibliotecas públicas, placas conmemorativas en espacios comunitarios, etcétera, operan como herramientas que cumplen la función de construcción del relato histórico. En particular estas instituciones o elementos son organizados y puestos en funcionamiento desde las esferas de poder gubernamental, por lo que existe en este sentido un punto clave del presente trabajo. Así, bajo la órbita de las perspectivas de Bourdieu, es notable que los elementos que operan desde los sectores de mayor poder dentro del campo social resultan herramientas que cimientan el relato histórico hegemónico sobre la narrativa histórica de la comunidad. Justamente, el financiamiento, en estos términos, se vuelve un punto nodal para comprender desde qué enfoque se reconstruye el imaginario relativo a la identidad cultural. En este sentido, la obra de Sánchez tiene un peso simbólico mayor al ser producida por capitales mixtos: por un lado, privados, de quienes ostentan el poder económico dentro de la industria vitivinícola, así como también capitales públicos estatales, en este caso provinciales, quienes permiten su realización y difusión. Desde este punto, es imposible no articular la relación entre

el poder político y el poder económico respecto de la reconstrucción que se realiza. Riggio expone tres puntos clave: “1) acontecimientos históricos fundantes de la identidad; 2) sujetos y grupos sociales relevantes en un proceso histórico; y 3) la difusión popular de la historia” (2019: 97). En este sentido, se retoma la lógica que fundamenta la producción del documental de La Enoteca, creado con el fin de ser reproducido en la FNV 2022. El acriticismo propio del documental es un claro reflejo de la intencionalidad invisibilizadora de las tensiones producidas en el campo social y cultural en torno a la vendimia, por lo tanto, es la intencionalidad que pretende reflejar el poder político y económico que rigen dicha industria. Además, los festivales son producciones hacia un público destinatario no especializado, motivo por el que difícilmente tiendan a problematizar las discursividades puestas en juego. Así, tal y como señala la autora estos procesos implican “el uso público de la historia como un factor para la construcción simbólica del poder [...] (con) cierta manipulación o tergiversación de la historia según un lenguaje e intereses de clase” (2019: 10).

Por otro lado, respecto del financiamiento, el mismo mecanismo se evidencia en *Mendoza*, donde LID y VO plasman una perspectiva política determinante en la construcción discursiva que se propone en su audiovisual, dejando en claro la relevancia transversal que reviste la lógica de lucha de clases. De todas formas, tal y como se plantea en este documental, se pone de manifiesto lo señalado por Riggio respecto de una construcción discursiva sobre la vendimia que está férreamente relacionada con los intereses de clase que cada actor social ostenta, aun cuando tópicos como el “trabajo” terminan por ser puntos de enunciación en común. Retomando a Hall (2003), se evidencia a lo largo de toda la obra la función política de la identificación y la construcción de la identidad en torno a un fenómeno neutral, como es la vendimia en sí, pero que, en caso de los distintos actores sociales, se torna hasta antinómica debido a las implicancias que cada uno de los discursos provee a la reconstrucción sobre el proceso agrícola en sí. Finalmente, tal y como menciona Hall (2003), también se hace evidente la construcción de una identidad propia en relación con una diferenciación con un otro, como en el caso del documental de LID y VO, donde la diferencia antinómica entre clases sociales y la relación centro-periferia respecto del campo en disputa, resulta clave en la construcción del imaginario sobre la propia identidad.

## › Conclusiones

Tras realizar el análisis audiovisual presentado, es posible fundamentar cómo operan las lógicas de poder respecto de la construcción del imaginario identitario en relación con la vendimia. Lo que a priori es un proceso agrícola, deviene en diversos aspectos que resultan clave para la construcción de una identidad mendocina. En los dos documentales analizados es posible ver dos representaciones distintas respecto de un mismo fenómeno, siendo estas posturas fundamentadas a partir de las variables analizadas. El financiamiento resulta un punto clave en las posibilidades materiales de realización y circulación de una obra, aunque también se impregna como una marca indeleble en cómo se construye dicha representación. De esta forma, puede pensarse en las presentes obras audiovisuales como dos instancias de enunciación que representan los intereses de clase de sectores sociales disímiles. Así, estas obras pueden comprenderse dentro de la lógica de puja por el poder dentro del campo social, cultural y económico que gira en torno a la vitivinicultura. En estos términos, la reconstrucción de un imaginario social, cultural e histórico promueve determinados intereses de clase según cuál sea el

actor social enunciatario y su destinatario. Así, lejos estamos de pensar en una perspectiva “neutral” sobre la historia y la identidad de Mendoza en relación con la vendimia.

Por otro lado, ha sido posible evidenciar cómo el lenguaje audiovisual opera, de forma pormenorizada, en la representación que se pretende hacer en cada obra. La utilización de *clichés* típicos del lenguaje audiovisual y cinematográfico más hegemónico, han sido utilizados en sendos casos. Asimismo, es notable la imprescindible presencia de los lenguajes sonoros en dicha empresa; queda solo volver a espectral la obra de La Enoteca, luego del presente análisis, para advertir casi al instantáneo cómo se construye la perspectiva “del pasado” y, asimismo, cómo se invisibilizan las tensiones presentes en las interacciones sociales que pueden verse en cámara. De esta forma, la construcción de sentido mediante el cruce modal es clave para el éxito en la transmisión del discurso que cada documental pretende enunciar.

Finalmente, me resulta insoslayable resaltar la ausencia de una perspectiva regional en ambos documentales, aun cuando San Luis y San Juan se ven atravesadas por la industria vitivinícola, aunque en menor medida. Así, resulta interesante observar cómo la construcción del imaginario identitario en relación con la vendimia fue centralizada en Mendoza, la provincia con mayor desarrollo de la industria en cuestión. Puede contemplarse, en estos términos, cómo opera la lógica de poder dentro del campo social relativo a la vitivinicultura y la vendimia, aún en este aspecto. Así, el análisis de índole más sociológico retomado de diversas fuentes resulta clave para comprender las decisiones estéticas de cada documental, así como las decisiones sobre quién narra lo narrado, cómo se narra lo narrado, y quién no tiene voz (y por tal, queda excluido).

## › Bibliografía

- › Anta, J. F. (2008). Evaluando los patrones de timing a diferentes niveles de la estructura musical. Actas de la VII Reunión de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música [SACCoM]. Universidad Nacional de La Plata.
- › Anta, J. F., Oliveira, L. F. y Ramos, D. (2019). Música y afecto: Una revisión bibliográfica y el análisis de tres casos problemáticos. *Revista Argentina de Musicología*, 20, 103-131.
- › Atahualpa Yupanqui Oficial. (9 de abril de 2005). Atahualpa Yupanqui - Triste No.5. <https://www.youtube.com/watch?v=ioKM390sTh4>
- › Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Quadrata Editorial.
- › Breschand, J. (2004). *El documental: La otra cara del cine*. Paidós.
- › Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación.
- › Gobierno de la Provincia de Mendoza. (2017). Informe especial: Fiesta Nacional de la Vendimia 2017. (Parte II). [https://www.mendoza.gov.ar/wp-content/uploads/sites/23/Dossier-2017\\_Parte-II-11.pdf](https://www.mendoza.gov.ar/wp-content/uploads/sites/23/Dossier-2017_Parte-II-11.pdf)
- › Hall, S. (2003): Introducción: ¿Quién necesita identidad?. En Hall, Stuart y Du Gay, Paul (Coords.): *Cuestiones de identidad cultural*. Madrid, Amorrortu.

- › La Enoteca. (1 de marzo de 2022). Viaje al origen de la Vendimia. <https://www.youtube.com/watch?v=mVy0hy8QYMU&t=110s>
- › La Izquierda Diario +. (29 de enero de 2023). [Documental] Mendoza: la tierra, el sol y las manos que hacen el vino. <https://www.youtube.com/watch?v=bWC7R3hPyNo&t=918s>
- › Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Akal Música.
- › Malbrán, S. (2009). Integración de modalidad cruzada de las Artes temporales. En Ficha de Cátedra. Cátedra Psicología de la música. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- › Nieto, J. (2003). *Música para la imagen: La influencia Secreta*. Iberautor Promociones Culturales.
- › Riggio, C. A. (2019). Narrativas de la Fiesta Nacional de la Vendimia desde la Historia Cultural. *Cuadernos del CILHA*, 20(2).