

Festival empieza con fe. Públicos de festival

Por Rosario Radakovich*

Resumen: Este trabajo analiza los públicos del 34° y 35° Festival Internacional de Cine de Cinemateca Uruguaya realizados en Montevideo en 2016 y 2017. El festival convoca una gran heterogeneidad de amantes del cine. El artículo presenta datos de dos encuestas no probabilísticas aplicadas en los Festivales (450 personas en 2016 y 403 en 2017) en el marco de una investigación del Grupo CreA de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República – Uruguay.

Palabras claves: cinefilia, públicos de cine, festival de cine, gustos – prácticas culturales, Uruguay.

Festival começa com fé. Públicos de festival

Resumo: O artigo analisa os públicos do 34° e 35° Festival Internacional de Cinema da Cinemateca Uruguaya, realizados em Montevideu em 2016 e 2017. O Festival convoca uma grande heterogeneidade de amantes de cinema. O artigo apresenta dados de duas enquetes não probabilísticas feitas nos Festivais (450 casos em 2016 e 403 em 2017), dentro de uma pesquisa do Grupo de Trabalho CreA da Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República – Uruguai.

Palavras-chave: cinema, gosto cultural, festival de cinema, gustos – políticas culturais, Uruguai.

Festival Begins with the “F” of Faith: Film Festivals Audiences

Abstract: This article examines data on the audience of the 34th and 35th Uruguayan Cinematheque International Film Festival held in Montevideo in 2016 and 2017. While the festival is attended by a heterogeneous audience, the most devoted spectators define their love for cinema as a passion. This text offers data obtained from two non-probabilistic surveys taken at these Festivals (450 people in 2016 and 403 in 2017) within the research framework devised by the CreA Group of the Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República – Uruguay.

Keywords: cinema, cultural tastes, cinema festival, tastes – cultural policies, Uruguay.

Introducción¹

Considerado desde el exterior, un Festival, y en particular el de Cannes, aparece como una empresa social por excelencia. Pero para los que asisten a los festivales, si me atrevo a decir profesionales [...] me atrevo a comparar [...] la participación total en el Festival con la aceptación provisional de la vida conventual. En verdad, el palacio que se encuentra en La Croisette es el moderno monasterio cinematográfico [...].

(André Bazin, 2001)

En la Avenida 18 de Julio, principal avenida de Montevideo, Uruguay, la mayor parte de las salas de cine se transformaron en iglesias evangélicas salvo la Sala 18 de Cinemateca Uruguay.² En ocasión del 35º Festival Internacional de Cine, Cinemateca Uruguay realizó una intervención urbana que tomó forma de mural en la entrada de la sala.³ En el mural se apreciaba a Federico Fellini, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel y Lucrecia Martel (Figura 1), que a modo de “deidades cinematográficas” se imponían a todo transeúnte en la principal avenida de la ciudad y recibían a los socios de Cinemateca Uruguay y demás público del festival.

“Festival empieza con fe” es el lema de este Festival, parafraseando la frase “Felicidad empieza con fe”. Esta iniciativa no sólo constituyó un homenaje a diversos directores consagrados de cine, sino que dejó en claro que la cinefilia o “amor por el cine” también es una devoción, un culto en el que se plasman herencias del pasado, amores del presente y presagios del futuro. Tal como en la frase que inicia este artículo Bazin señalaba el Festival de Cannes como un “moderno monasterio de la cinematografía”, este festival tiene lo necesario para

¹ Este artículo está dedicado a Cinemateca Uruguay y a los integrantes del Grupo CreA en 2016 y 2017; en particular a Lelys Bocha, María Julia Carvalho Andrade, Andrés Hernández, Waldemar Lamanna, Anahí Mendieta y Yamandú Testa que redoblaron la apuesta de trabajo.

² En octubre de 2018 se trasladan todas las salas de Cinemateca a una moderna instalación acondicionada en Ciudad Vieja.

³ El mural fue parte de la estrategia de publicidad y marketing del 35º Festival Internacional de Cine, organizada por la Agencia Larsen y realizada por el Colectivo Licuado.

ser considerado un espacio sacralizado y un momento de retiro espiritual para la apreciación del séptimo arte.



Figura 1. Fotografía de Myléné Lacrampe. Grupo CreA/ FIC/ UDELAR.

La devoción en tiempos actuales está ligada indisolublemente al audiovisual, tanto en su dimensión técnica, como en el lenguaje y la narrativa cuanto como expresión simbólica del mundo que nos rodea. Emile Durkheim en *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912 [2012]) destaca que la creencia religiosa evoca un sentimiento misterioso de comunión con el ámbito de lo sagrado. Lo sagrado se contrapone a lo profano, por lo que lo sagrado se protege y aísla.

Entre los devotos audiovisuales han cambiado las formas de profesar la fe. Rituales y comportamientos cinematográficos se transforman al ritmo de pantallas móviles, computadores personales y visionados domésticos. No obstante la fe cambia de forma, el amor por el cine permanece. Las nuevas cinefilias o cinefilias 2.0 son parte de esta nueva forma de hacer el amor al cine, para algunos pecaminosa o hereje porque abandona la sala y nos transporta al sofá o a la cama directamente. Mientras autores como Susan

Sontag (1996) consideran el ocaso del cine en esta era digital, otros especialistas como Jullier y Leveratto (2012) han estudiado estas nuevas formas de amar el cine.

Actualmente el gusto por el cine constituye uno de los consumos culturales más extendidos socialmente a nivel global, ejemplar como consumo estético-emocional para dar cuenta del momento actual (Lipovetsky y Serroy, 2015). Desde la perspectiva de Jullier y Leveratto (2012: 196) los cinéfilos “posmodernos” adoptan el visionado doméstico como forma privilegiada de acceso al cine y a las plataformas digitales, TV cable o DVD de films “raros”, alternativos, experimentales de diversas estéticas, narrativas, lugares y géneros.

Así los cinéfilos posmodernos diversifican e internacionalizan el consumo de cine, descentrando la oferta de la hegemonía norteamericana de Hollywood y pudiendo acceder de forma digital a contenidos de los más distantes lugares del mundo. Los nuevos cinéfilos son más pragmáticos y lúdicos en sus apuestas y más independientes de las instituciones culturales en su valoración cinematográfica —menos centrada en la clasificación de las películas y más en la calidad (Jullier y Leveratto, 2012; De Valck, 2006).

Sin embargo, los festivales siguen delimitando espacios diferenciales de status y privilegios. Ethis (2001) insiste en que los públicos en los festivales de cine son tanto *festivaliers* como *festifs-alliés* a partir de intercambios y reconocimientos mutuos. Pero el requisito clave es, para muchos, la posibilidad de acceder al Palacio más que la especialización y el conocimiento erudito.

Para Marijcke de Valck (2006: 106) existen varios tipos de cinéfilos en festivales de cine. Aquellos que denomina los *The Lone List-Maker* (El fabricante de listas) que son quienes eligen cuidadosamente sus películas en el programa del festival tratando de maximizar su tiempo para ver todo lo que

pueden. Sus gustos no son negociables, tienen claro lo que quieren ver. Luego identifica los *The Highlight Seeker* (El buscador destacado) quienes también planifican su presencia en el festival, pero toman en cuenta los tips y recomendaciones de otros para terminar de elegir las películas que quieren ver. Luego está el *The Specialist* (El Especialista) que se concentra en intereses definidos, films experimentales, instalaciones, etc. Asiste al festival con un interés temático. También se encuentra el *The Leisure Visitor* (El visitante de tiempo libre) cuya presencia en el festival se relaciona con el interés por la actividad como uso del tiempo libre. Ellos tratan de ver las películas acompañados. Además, identifica el *The Social Tourist* (El turista social) cuyo interés principal por el festival es social. Muchos visitan el festival como parte de un grupo de amigos, familia, colegas. La selección de la película se delega en uno de los integrantes del grupo que trata de adaptar la selección al gusto general. Por último, *The Volunteer* (El voluntario) es aquel que ofrece sus servicios de acreditación y experiencia para apoyar al festival. Por tal razón, son un grupo de asistentes regulares a muchas de las propuestas del festival e inclusive un grupo de posición exclusiva para conocer a directores y personalidades del ambiente cinematográfico. En general se trata de cinéfilos y jóvenes.

Lo cierto es que el amor por el cine está en profunda transformación y es parte del trabajo que aquí se presenta analizar estos cambios. ¿Cuáles son los públicos que asisten al festival de cine en su 35º celebración? ¿Cuáles son los gustos de esos públicos? ¿Cómo llegan estos públicos a amar el cine? ¿Quiénes influyen en la conformación de ese amor? ¿En quienes depositan su fe o que directores de cine prefieren? ¿Cuánto de ese amor se confirma en el ritual de ir al cine? ¿Qué lugar encuentran las nuevas tecnologías de información y comunicación en el amor por el cine hoy? ¿Qué opinan del cine nacional uruguayo?

Metodología

Ambos festivales se realizaron, como es de costumbre, en abril. El 34° Festival Internacional de Cine de Cinemateca Uruguaya se realizó entre el 22 de marzo y el 3 de abril de 2016, y el año siguiente se realizó el 35° Festival entre el 6 y el 15 de abril.

En ambas ocasiones, el Grupo de Investigación Industrias Creativas Innovadoras de la FIC junto a Cinemateca Uruguaya implementaron una encuesta no probabilística auto-aplicada a 403 y 442 asistentes al festival respectivamente (2016 y 2017), distribuida en las filas y grupos de espera del visionado de películas durante el festival a todos aquellos que se dispusieran a realizarla.⁴

La muestra cuantitativa alcanza aproximadamente al 10% del universo de asistentes a los festivales ya que, según estimaciones de Cinemateca Uruguaya, el Festival de 2017 tuvo entre 4.000 y 5.000 asistentes y el de 2016 contó con un promedio semejante. Según datos proporcionados por los organizadores, se contabilizaron 18.242 entradas a lo largo del festival en 2017 —dato que incluye invitados, tickets, boleterías de pase libre del festival, etc.— con una asistencia promedio en torno a 4 películas por persona durante el festival.⁵

En ambas oportunidades se realizó “un muestreo de selección experta”, también denominado como “muestreo de juicio” (Pimienta Lastra, 2000). Se trata de una técnica utilizada por expertos para seleccionar unidades o porciones representativas o típicas, según el criterio del mismo. En el caso de los cinéfilos se tomó la consideración de la asiduidad tradicional a las funciones

⁴ Las encuestas se inscriben en un trabajo de investigación del Grupo de Investigación CreA de la FIC sobre Transformaciones de la cinefilia en Uruguay, ahondando en el valor otorgado al cine nacional.

⁵ Fuente: Cinemateca Uruguaya, datos proporcionados por María José Santacreu.

de inauguración y cierre del festival, así como la selección de películas, funciones y salas del festival para captar diversidad de perfiles e intereses de los cinéfilos asistentes al festival.

Las encuestas se aplicaron en la apertura y cierre a partir del reparto por parte de un equipo de encuestadores y auto-llenado por parte de los encuestados en las filas en la Sala Cinemateca 18 de mayor convocatoria de públicos a partir del trabajo de 10 encuestadores. En los demás días de los festivales se realizó una incursión en distintas salas en las que se desarrollaba el festival y se aplicó a quienes esperaban para entrar a ver la película seleccionada y en el horario establecido. Se trató de cubrir distintas salas y distintas películas en horario central. Se consideraron distintas películas para captar un perfil diferenciado entre sus públicos.

Definición cultural del cine

Le cinema est un art, (mais) aussi une industrie.
(André Malraux, 1940)

Originalmente considerado como un arte para los cinéfilos, el cine ha mutado también en la forma de ser imaginado, considerado y representado por aquellos que le profesan su amor. Jullien Duval en *Le cinema au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art* (2016) responde más de medio siglo después a la pregunta que tituló la obra de André Bazin en 1958: *Qu'est-ce que le cinema?* (Bazin, 1999 en Duval, 2016) señalando que una de las mejores respuestas fue considerar al cine como un “campo de producción cultural”. No obstante, el debate público sobre qué es el cine nunca se ha saldado. Quizás sea André Malraux quien tuvo la mayor amplitud para unificar las contrastantes respuestas que una y otra vez tienden a dividir las aguas de la producción, el consumo y visionado, así como las políticas cinematográficas entre entretenimiento y producción cultural.

Justamente, una de las indagaciones que se realizaron en la encuesta fue acerca de lo que significa el cine para los públicos del festival. Así que se le pidió a los encuestados respondieran ¿cómo definirían su afinidad por el cine? Los resultados muestran que para los “públicos de festival” el cine representa más un interés cultural que una pasión: ello se traduce en 2016 al 43,01% frente al 23,38% respectivamente y en 2017 al 37,96% frente al 22,28%.

En 2016, si se suman las opciones un interés cultural y una pasión, entre ambas opciones se completan dos tercios de los públicos encuestados en el Festival Internacional de Cinemateca Uruguaya. El 10% lo visualiza como un hobby. Un 15% lo considera un entretenimiento. Muy pocos asocian el cine a un saber especializado (4%) o trabajan en el área.

En 2017, en cierta forma se polariza un poco la definición del cine entre los asistentes encuestados. Por un lado, se intensifica el cine como pasión, definición clásica de los cinéfilos modernos, mientras que se incrementa también la consideración del cine como entretenimiento (15,37%) y como un hobby o pasatiempo (10,19%) que conjuntamente representan el 25,56% de las respuestas.

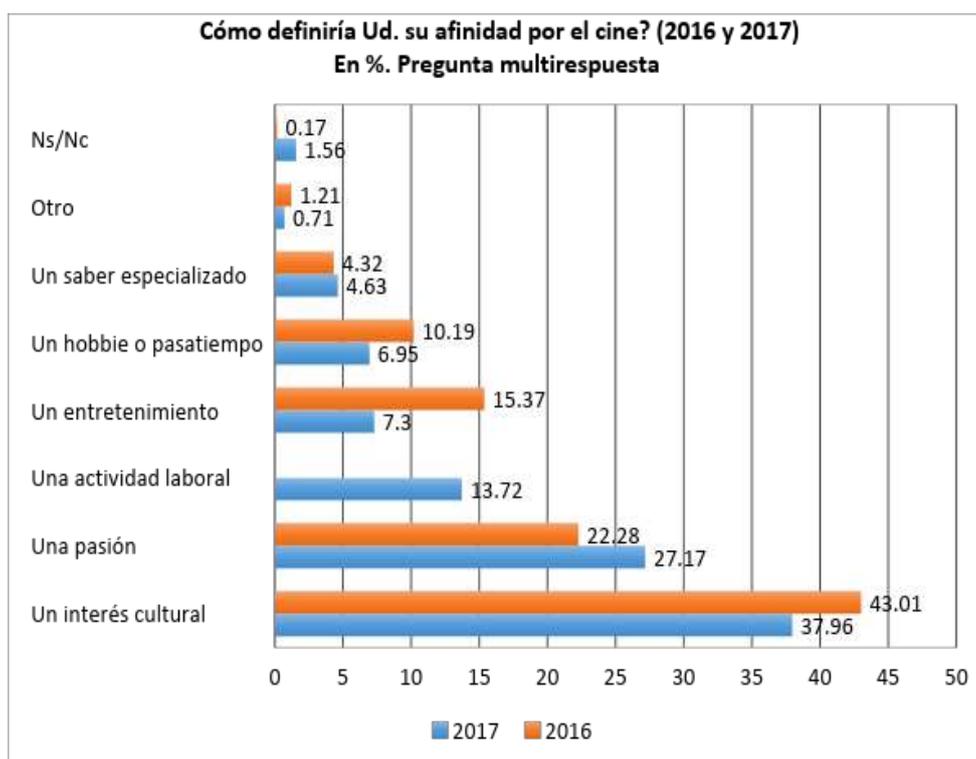


Gráfico 1. Afinidad por el cine. 34º (2016) y 35º (2017) Festival Internacional de Cine de la Cinemateca Uruguaya.⁶

Interpretar esta respuesta propone replantear los ejes opuestos de la definición del cine. En primer lugar, el amor por el cine no es estrictamente para los públicos de Festival una pasión sino mayoritariamente se le define como *un interés cultural*. En segundo lugar, al analizar los ejes pasión / cultura / saber especializado / entretenimiento-pasatiempo resulta que la balanza de posicionamiento de los públicos encuestados se inclina en términos generales a considerar al cine como una *expresión artística* y no tanto como un *entretenimiento*.

También resulta interesante que una parte —aún minoritaria— de los asistentes al festival encuestados remitan al cine una connotación de ocio. Quizás refieran a lo que Stebbins (2008) denomina como *ocio serio* (*serious*

⁶ Aclaración: En 2017 no se preguntó acerca de la categoría *una actividad laboral*.

leisure), concepto que supone la práctica sistemática de una actividad amateur de voluntariado o un hobby suficientemente sustancial, interesante y pleno como para que el participante encuentre ahí un “itinerario de ocio”, centrado en adquirir y expresar la combinación de habilidades, conocimientos y experiencia específicos de la actividad.

Por contraposición, —de acuerdo al autor— el ocio casual es una actividad placentera inmediata e intrínsecamente gratificante pero relativamente efímera y que no requiere entrenamiento específico para su disfrute. Por último, “el ocio basado en proyectos” supone el desempeño creativo en el corto plazo, que se realiza por única vez u ocasionalmente —pero infrecuentemente— llevado a cabo en el tiempo libre —como la participación como voluntario en un festival cinematográfico, por ejemplo.

En particular el *ocio serio* supone en el campo de la cultura artística la expresión de hobbies que se basan en la auto-formación en el campo de la cultura y el arte —como la literatura— así como también podría señalarse la formación en audiovisual. Desde esta perspectiva el *ocio serio* también implica una cierta tarea de enseñanza o divulgación, de carácter altruista y sin retribución en beneficio de otras personas.

Los datos permiten caracterizar estos públicos como heterogéneos. Podría considerarse que los festivales convocan no sólo a públicos especializados en el sentido moderno del término, considerados cinéfilos modernos y eruditos sino también a cinéfilos posmodernos, públicos interesados en un cine de autor, y obras no estrictamente caracterizables como comerciales. Esta definición del cine por parte de los públicos de festival encuestados remite también a su propia noción de lo que es el juicio estético y el gusto cinematográfico.

Gusto y devoción

Como decía Benjamin (1973) en cuestión de cine todos somos expertos, o más bien “semi-conocedores”, que no quiere decir más que en el gusto la apropiación personalizada de la experiencia estética no es fortuita, sino que se basa en un repertorio o stock de nociones previas de lo que es buen cine. Noción sostenida por códigos de legitimación del campo cinematográfico y por criterios comunes a nivel de las naciones, las regiones y global sobre lo que es “buen cine”.

Como señala Laurent Jullier en *Qu'est-ce qu'un bon film?* el esquema de discernimiento y la forma de refinamiento para caracterizar el buen gusto sigue algunos criterios básicos (Jullier, 2012: 234). De acuerdo al autor hay al menos seis criterios para definir una buena película: el éxito de la película en términos de públicos, un éxito técnico, la capacidad de aprender algo, el dinamismo, la originalidad y la coherencia. Pero actualmente, las comunidades de cinéfilos incluyen además una definición propia del “éxito” y el logro de la “técnica” de una película, así como delimitan las emociones y factores que hacen de la película “original”.

Quizás una de las peculiaridades respecto a la formación de gustos culturales artísticos en Uruguay sea la tan connotada apreciación de los mitos fundantes del Uruguay contemporáneo en el que se destacaba el mito del Uruguay culto y educado. Si hay un factor que incide poderosamente en la definición del gusto es el nivel educativo. Le siguen la ocupación —y consecuentemente la clase social— y los ingresos. Pero la educación es un factor determinante para la conformación de patrones de gustos culturales, status y distinción social entre los uruguayos y fundamentalmente en la capital del país (Radakovich, 2011).

Al consultar a los públicos de Festival acerca de sus directores preferidos surgen dos constataciones interesantes que se mantienen en las dos ediciones analizadas. En primer lugar, una larga lista de directores se despliega entre las

respuestas que supone un amplio dominio cinematográfico del público presente en el Festival que incluye directores de diferentes generaciones, orígenes, estéticas y corrientes. El eclecticismo cultural ha sido de las más recientes marcas de legitimidad de las nuevas generaciones de públicos educados, lo que no escapa a los públicos cinéfilos de Festival. En segundo lugar, entre los directores preferidos, como se aprecia en los cuadros siguientes, Woody Allen y Quentin Tarantino son los más recurrentemente mencionados, lo que constituye un interesante hallazgo ya que delata que los públicos de festival prefieren directores contemporáneos norteamericanos.

La valoración estético-narrativa de los nuevos cinéfilos y públicos especializados que participa de los Festivales de cine resulta consecuente con los procesos de americanización de los gustos cinematográficos que han anunciado Néstor García Canclini (1993) para el caso mexicano y Ana Wortman (2015) para el caso argentino. El éxito de los géneros norteamericanos tales como westerns, melodramas, acción, comedias musicales, etc. —y desde los años setenta fenómenos como *Guerra de las galaxias* (*Star Wars*)— transformaron la cultura cinematográfica. Claro que estos directores no representan el *mainstream* del cine norteamericano de Hollywood sino lo más destacado del cine de autor.

| 2016 | | 2017 | |
|-------------------|----|---|----|
| Woody Allen | 25 | Woody Allen | 25 |
| Quentin Tarantino | 24 | Quentin Tarantino | 24 |
| Federico Fellini | 14 | Federico Fellini | 14 |
| Ingmar Bergman | 12 | Ingmar Bergman | 13 |
| Akira Kurosawa | 10 | Alfred Hitchcock | 10 |
| Alfred Hitchcock | 10 | Luis Buñuel / David Lynch / Pedro Almodóvar | 9 |
| Pedro Almodóvar | 9 | Wes Anderson / Akira Kurosawa / Stanley Kubrick / Martin Scorsese | 7 |
| Luis Buñuel | 9 | Lars Von Trier | 6 |
| David Lynch | 8 | Tim Burton / Abbas Kiarostami / Los Hermanos Dardenne / | 5 |
| Lars Von Trier | 7 | Francis Ford Coppola / Steven Spielberg / Emir Kusturica | 4 |

Cuadro 1. Los diez directores de cine preferidos por los públicos del 34° e 35° Festivales.⁷

Woody Allen (1935, EEUU) es un director, guionista, actor, músico, dramaturgo, humorista y escritor estadounidense de gran reconocimiento, aunque sumamente polémico, que ha ganado el premio Oscar en cuatro ocasiones luego de un total de 45 películas realizadas. Fue premiado con el Oscar a mejor director y mejor guion en 1977 por *Dos extraños amantes (Annie Hall)*, película que escribió, dirigió y protagonizó.

En dos ocasiones más, Woody Allen ganó la estatuilla por guion original por *Hannah y sus hermanas (Hannah and Her Sisters)* en 1986 y *Medianoche en París (Midnight in Paris)* en 2011. Sus grandes influencias cinematográficas fueron Ingmar Bergman y Federico Fellini, y también comediantes como Groucho Marx y Bob Hope. Ha sido reconocido por su cine de autor en el que recurrentemente se exploran temáticas como el psicoanálisis, la exclusión, el sexo, la muerte, la religión —el judaísmo en particular—, la familia disfuncional y sus conflictos —conflictos de pareja sobre todo—, New York —Brooklyn en particular— y el jazz —una de sus pasiones.

⁷ Atención: en ambos años la pregunta era multi-respuesta, con 2 menciones. Se tomó sólo la primera opción por considerarse la más completa en número de respuestas.

Quentin Tarantino (1963, EEUU) también norteamericano y reconocido con el premio Oscar al Mejor Guion Original en dos ocasiones, una vez en 1995 por *Tiempos violentos (Pulp Fiction)* y en 2013 por *Django sin cadenas (Django Unchained)* es el segundo director preferido por los asistentes al festival. Como señala Cristina Pujol, si George Lucas o Steven Spielberg representaron a las generaciones de públicos de cine de los años ochenta, “Quentin Tarantino y Matrix lo hicieron con los años noventa revelando la banalización cultural y la ausencia de discurso en la primera década del siglo XXI” (Pujol, 2018: 43).

Otra perspectiva la ofrecen aquellos que ven en el cine de Tarantino como una aproximación realista y posmoderna (Blake, 2015) basada en el pastiche que incorpora arquetipos, citas, alusiones y referencias de otros autores con un resultado diferente, único, que le confiere el status de obra de culto. Varias son las marcas de autor de Tarantino, entre las que se ubican las narrativas vinculadas a la justicia y la violencia, la estetización de la violencia, constantes referencias a la cultura pop, roles protagónicos femeninos fuertes y tramas que recurrentemente giran en torno a grupos criminales (Ortega Ríos, 2012).

Un segundo núcleo de directores apreciados en ambas ediciones del festival remite a los clásicos del cine, fundamentalmente europeos: tanto en 2016 como en 2017 se destacaron Federico Fellini (Italia, 1920), Ingmar Bergman (Suecia, 1918), Akira Kurosawa (Japón, 1910), Alfred Hitchcock (Reino Unido, 1899), y Luis Buñuel (España, 1900). El gusto por los clásicos da cuenta de un núcleo de cinéfilos modernos, de tradicionales criterios presentes en el festival. Como señala Sorlin (2010), el valor de los clásicos es persistente entre los cinéfilos a partir de su consagración universal.⁸

⁸ Esta apreciación podría igualmente responder a “la buena voluntad cultural” —como diría Pierre Bourdieu— a partir de la declaración de una respuesta políticamente correcta en un clima de devoción colectiva y apuesta en la estrategia de marketing del Festival en 2017 de conmemorar el evento con el mural de deidades del cine donde aparecen tres de los directores preferidos por el público (Fellini, Hitchcock y Buñuel).

Un tercer grupo de directores mencionados en el 34° Festival se integra por Pedro Almodóvar (España, 1949), David Lynch (EEUU, 1946) y Lars von Trier (Dinamarca, 1956), todos contemporáneos, pero de estéticas y orígenes diversos, y que podemos considerar que representan muy bien lo más destacado y controvertido del cine contemporáneo.

El cine de Almodóvar es considerado un género en sí mismo que implica detalles, atmósferas, personajes, diálogos, colores que solo se encuentran en su cine. Con una estética *kitsch*, su obra se caracteriza por decorados cursis que combinan tendencias imposibles, tapizados de leopardo e imágenes religiosas. Sus películas son una mezcla de estilos, texturas y géneros incompatibles que convierten esa supuesta degradación de lo artístico en una maravillosa forma de expresión única que también funciona como reflejo de sus personajes o de lo que ocurre en pantalla.

Otro perfil y lenguaje cinematográfico lo tiene David Lynch, que se define por las sensaciones intensas, el clima claustrofóbico y las atmósferas inquietantes. Su cine se caracteriza por mantener su “lógica interna” y su rigurosidad. Logra develar lo macabro del “alma” humana para lo que construye un universo visual y sonoro totalmente personal con personajes excéntricos, a veces deformes, que bordean lo absurdo y lo bizarro provocando sentimientos contrastantes y polarizados de amor – odio – fascinación – hastío en el espectador.

Por último, el danés Lars von Trier que inicia junto a Thomas Vinterberg el manifiesto Dogma 95 en el que plantea reinventar el cine a partir de algo similar al retorno de la Nouvelle Vague estableciendo varias reglas para realizar un cine inspirado “en valores tradicionales de historia, actuación y tema, y que excluía el uso de elaborados efectos especiales o tecnología”. Varios realizadores —como Kristian Levring, Soren Kragh-Jacobsen y Lone Scherfig— se integraron al movimiento que para el 2005 cae. Von Trier es profundamente provocador, renovador y estimulante como director singular dentro del cine

contemporáneo. Sus películas traducen ambientes demoledores, situaciones límites que denotan el desgarramiento de los convencionalismos morales y sociales, así como también un lenguaje cinematográfico nuevo. *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, 1996), *Bailarina en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000), *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) y *Anticristo* (*Antichrist*, 2009) son algunas de sus tantas películas.

En el 35° Festival las referencias del tercer grupo de preferencias también incluyen a Pedro Almodóvar y David Lynch, pero agregan a Wes Anderson, Martín Scorsese y Stanley Kubrick.

Wes Anderson (EEUU, 1969) es director, guionista, actor y productor de cine que dirigió, entre otras, *Academia Rushmore* (*Rushmore*, 1998), *Los excéntricos Tenenbaums* (*The Royal Tenenbaums*, 2001), *Viaje a Darjeeling* (*The Darjeeling Limited*, 2007), *Fantástico Sr. Fox* (*Fantastic Mr. Fox*, 2009), *Un reino bajo la luna* (*Moonrise Kingdom*, 2012) y *El gran hotel Budapest* (*The Grand Budapest Hotel*, 2014). En su estilo se reconoce el cuidado estético de la película, los personajes cargados de humor y simpatía.

Martín Scorsese (EEUU, 1942) es uno de los más reconocidos directores de cine de aquellos que impulsaron la renovación cinematográfica de los años setenta del siglo pasado. Es director, guionista, actor y productor norteamericano multipremiado por *Taxi Driver* (1976, Palma de Oro en Cannes), *Pandillas de Nueva York* (*Gangs of New York*, 2002, Mejor Director en los Globo de Oro) y *Los infiltrados* (*The Departed*, 2006, Mejor Película, Director, Guion Adaptado y Montaje en los Oscar), entre otras. Sus películas abordan la vida ítalo-estadounidense habiendo dedicado varias películas a la música.

Stanley Kubrick (EEUU, 1928) fue director, guionista, productor y fotógrafo. Su obra fue significativa e influyente en el siglo pasado, destacando por su precisión técnica, estilización y simbolismo. Entre sus películas se destacan

Espartaco (*Spartacus*, 1961), *2001: Odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), *Barry Lyndon* (1975), *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), *Teléfono rojo, volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove*, 1964), *El resplandor* (*The Shining*, 1980), *Ojos bien cerrados* (*Eyes Wide Shut*, 2000) todas ganadoras de diversos premios.

Los datos que se desprenden de ambas encuestas podrían evidenciar al menos dos perfiles de públicos de festival: cinéfilos modernos y posmodernos y públicos especializados. Los últimos tal vez atraídos por los denominados “blockbusters de autor” así como las “películas populares de calidad” y directores contemporáneos, en particular los más conocidos dentro del ámbito independiente norteamericano.

Capital cultural y reproducción del gusto cinematográfico

Una segunda pregunta indagó respecto a quienes despertaron el interés por el cine entre los públicos presentes en el festival; consultando acerca de la influencia de familiares, amigos, películas, directores o actores memorables, curiosidad personal, críticos o periodistas culturales, profesores o educadores, otros. Los encuestados mencionan diversos referentes. La familia y los amigos unidos configuran en ambos festivales el referente más importante a la hora de iniciar el gusto por el cine entre los encuestados. Ello confirma la transmisión generacional de los gustos culturales en el caso del cine y el poder de los grupos más próximos —familiares y amigos— para la orientación de los gustos que se forman en la niñez y la juventud.

Al analizar cada categoría sobresalen las películas, directores y actores memorables como agentes que despertaron el interés por el cine de los encuestados en ambos festivales. Esta constatación da cuenta del poder de los clásicos del cine para la definición del gusto entre los cinéfilos. También

constata la relevancia de los procesos de alfabetización audiovisual y del rol de las instituciones que se dedican a la enseñanza de cine.

Y vinculado a este gusto desanclado de las instituciones socializadoras primarias como la familia y el grupo de pares, surge un interés que se manifiesta personal, un gusto u orientación estética propia. Es lo que Bernard Lahire (2004) denomina “consumo por curiosidad” al indagar el impacto de los nuevos medios, la televisión cable e internet en el gusto cultural. Justamente, ello explica el gusto por películas, directores, actores que ni padres, ni instituciones de enseñanza ni amigos gustan e inclusive ni siquiera conocen. Por años este “consumo por curiosidad” encontró serios límites al acceso público, pero el avance de las nuevas tecnologías de información y comunicación y la proliferación de sitios web sobre cine permitió generalizar tal consumo.

El rol de los críticos es muy poco valorado como relevante en el origen del interés por el cine personal para los encuestados. La influencia de la crítica se ve circunscripta a un 4%. Y los maestros, profesores, educadores tampoco corren una suerte mejor en impulsar un vínculo especial de los estudiantes con el cine. De acuerdo a los entrevistados sólo el 6% evaluó a los agentes del sistema educativo como referentes de su interés por el cine.

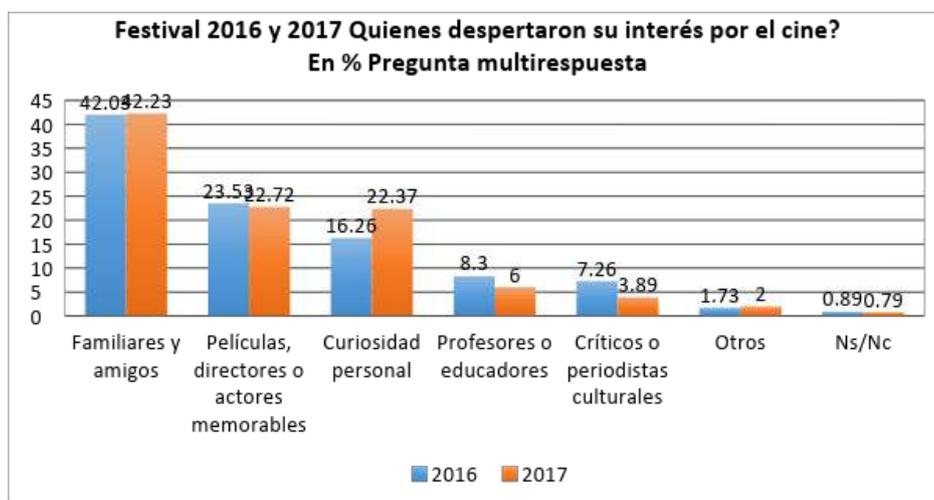


Gráfico 3. Interés por el cine.

En la conformación del gusto hoy, como señala Bernard Lahire en *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi* (2004) operan distintos factores más allá de los tradicionales tales como las preferencias familiares y el efecto de las instituciones educativas y culturales. Las disonancias culturales se explican de forma heterogénea a partir del efecto de influencias socializadoras vinculadas a la movilidad social, trayectoria ocupacional ascendente o descendente, el efecto de una red culturalmente diversa de relaciones, el efecto de las influencias socializadoras contradictorias con los orígenes sociales o la competencia de diversas instituciones culturales (familia, escuela, televisión, prensa, etc.). Y para entender la importancia creciente de estas influencias socializadoras heterogéneas en materia cultural, debemos explorar las diferentes dimensiones de nuestras estructuras sociales: movilidad social, educativa o profesional, las limitaciones y las influencias interpersonales, menor intensidad de la cultura literaria y artística, la necesidad probada de “relajar” las tensiones (públicas o privadas) en una sociedad donde los compromisos profesionales y académicos son intensos, los efectos de un acceso cada vez más doméstico e individualizado a bienes culturales (televisión, radio, video, etc.) y la naturaleza de la oferta que a veces fomenta la mezcla de géneros separados previamente.

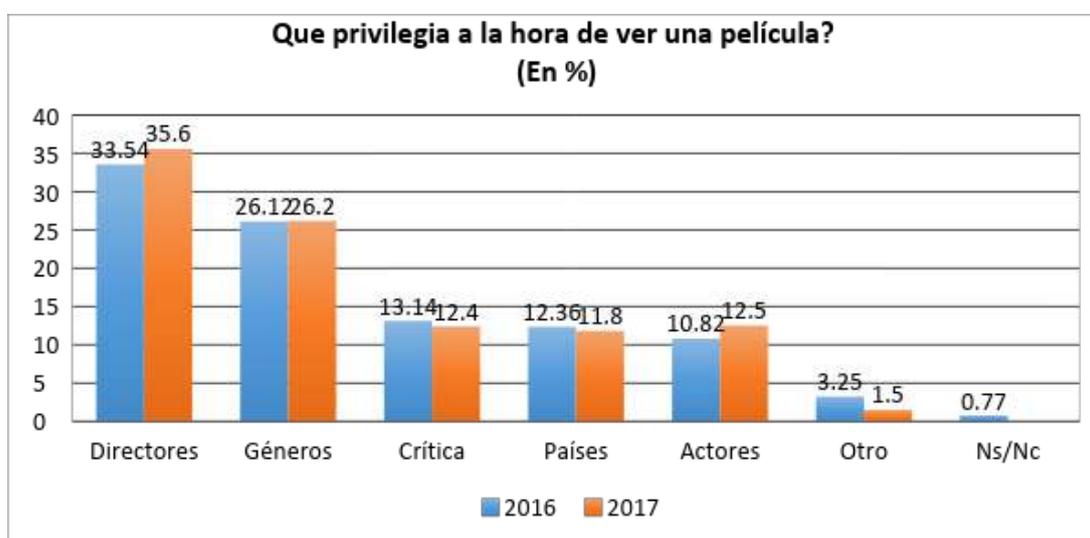


Gráfico 4. ¿Qué privilegia a la hora de elegir una película?

Como señala Emmanuel Ethis (2018: 11) “la mayor fortaleza del cine es social”, basada en el arte de compartir en público la obra, en la expresión de comentarios y de opiniones, así como en la dilución entre realidad y ficción con una capacidad enorme para alcanzar la intimidad de los espectadores. Como consecuencia consigue eliminar singularmente “las fronteras entre discurso erudito y profano”.

Pero en la pericia existen matices entre quienes orientan sus preferencias en base a directores, géneros, actores, crítica o países. Mientras los cinéfilos más bien eruditos orientan sus gustos cinematográficos en base a directores y en base a la crítica especializada; aquellos cinéfilos más bien profanos, caracterizados como cinéfilos posmodernos, orientan sus preferencias hacia géneros y actores.

Los países de origen de las películas resultan un tema complejo dada la creciente coproducción de las obras cinematográficas, aunque las denominaciones “cine francés”, “cine finlandés”, “cine hongkonés”, etc. siguen siendo reconocidas por los cinéfilos, ya que dan cuenta de tradiciones cinematográficas diferentes.

Cuando se trata de analizar a quienes se privilegia a la hora de elegir una película los públicos de ambas ediciones resaltan los directores (33,54% y 35,6% en 2016 y 2017 respectivamente) y de forma menos acentuada los géneros (26,12% y 26,2% en 2016 y 2017 respectivamente). Otros factores son menos determinantes para elegir una película de acuerdo a los entrevistados: crítica (13,14% en 2016 y 12,4% en 2017), países (12,36% en 2016 y 11,8% en 2017) y actores (10% en 2016 y 12,5% en 2017).

Tradicionalmente, los cinéfilos asociaban su gusto por el cine a directores y menos a géneros cinematográficos. No obstante, la diferencia entre el criterio de los asistentes a los festivales entre unos y otros resulta menor. Como señala

Ethis (2018) el género instauro una mediación entre un mundo propio en una comunidad de interpretación y un mundo propio en la ficción cinematográfica en la que se inscribe. Raphaëlle Moine (2005) va a resumir el debate en torno a la clasificación de las películas en géneros. Para algunos, señala Moine, el género exprime los deseos, aspiraciones, creencias de su público. Para otros, al contrario, el género es una estructura represiva, de encadenamiento ideológico que formatea a los espectadores (Moine, 2005 en Ethis, 2018: 88). La aceptación del género es también un indicador de transición en el tipo de cinéfilo que asiste al festival.

Resulta curioso que en un momento en el que se consagra el *star-system* de actores cinematográficos no se destaque este criterio a la hora de elegir una película entre los asistentes a los festivales. El *star-system* no sólo es parte de la modalidad Hollywood de producciones, sino que también existe en otro tipo de producciones “no comerciales” a partir del rol de festivales y premiaciones internacionales del circuito independiente en el cine de autor.

Quizás estos datos puedan caracterizar al público del Festival como públicos heterogéneos, compuestos tanto por cinéfilos modernos y posmodernos y en menor medida públicos curiosos, “visitantes” del cine independiente y festivales especializados.

Conclusiones

El Festival propuso reavivar la fe entre sus fieles. Lo cierto es que, pese a los hábitos y rituales de visionado cinematográfico en transición hacia las plataformas tecnológicas, la oferta que reúne —que ofrece la posibilidad de “ver películas diferentes”— es en sí misma el corazón del Festival. En la oferta proporcionada por Cinemateca Uruguaya los públicos del Festival encuentran una alternativa al mercado cinematográfico local en la que prácticamente la mitad de los asistentes comulgan todos los años. Podrían definirse estos

públicos como *comunidades de interpretación*, aunque la socialización y el intercambio no sean los objetivos centrales de los mismos. Se trata de públicos de alto nivel educativo, básicamente terciario y en buena medida universitarios, aunque ello no implica alto nivel económico. Se concentran en Montevideo, proceden en mayor proporción de la zona céntrica y costera de la ciudad pero se registra una amplia variedad de barrios de residencia y algunos casos de departamentos aledaños. Ello muestra un Festival que acapara un público con alto capital cultural de muy diverso perfil socio económico.

Al festival asisten al menos tres perfiles de públicos diferenciados: cinéfilos modernos, posmodernos y públicos especializados. Los más tradicionales siguen coleccionando y clasificando las películas que ve, característica típicamente cinéfila. Se trata de un público heterogéneo que asiste con objetivos e intereses diferentes. Prueba de ello es que el cine tiene distinta significación para los públicos asistentes, aunque la mayoría coincide en declarar al cine como un interés cultural. Ello revela una visión culturalista hegemónica que no plantea ni la pasión por el cine ni la banalidad del cine como entretenimiento. Tampoco parece tratarse de una visión erudita ni snob porque se manifiesta que no es un saber especializado.

Como ya se señaló, mientras los cinéfilos más eruditos orientan sus gustos cinematográficos en base a directores y a la crítica especializada, aquellos cinéfilos más bien profanos lo hacen a partir de géneros o actores. El gusto cinematográfico es diverso e incluye gran variedad de directores, lo que supone un amplio dominio cinematográfico de autores de distintas generaciones, corrientes estéticas, etc. Los más populares son Woody Allen y Quentin Tarantino, revelando cierto predominio del cine norteamericano aún entre públicos del Festival. Casi la mitad de los asistentes al Festival consideran interesante, diverso u original al cine nacional.

Entre los referentes que inciden a la hora de definir el gusto se destacan amigos y familiares, revelando la relevancia de los referentes paternos y la fuerza de la reproducción de los patrones culturales de generación en generación. También aparece destacado el poder que ejerce el propio mundo cinematográfico a partir de la influencia que ejercieron películas, directores o actores memorables para definir el interés por el cine. Influencia que da cuenta de la relevancia de los clásicos del cine y de la centralidad de la conformación de procesos intensos de alfabetización audiovisual en niños y jóvenes.

Ambos festivales relevan continuidades importantes y algunas diferencias que traducen una incipiente polarización de públicos entre cinéfilos modernos y públicos especializados que se evidencia en el aumento de la pasión por el cine por un lado y también de la consideración del cine como espectáculo por otro. También se expresa en un mayor núcleo de coleccionistas de películas y una mayor diversidad de directores preferidos que por un lado revelan gustos más exóticos y contemporáneos del cine independiente y por otro también los más consagrados cineastas norteamericanos más conocidos también en el contexto del mainstream del mercado cinematográfico internacional.

Bibliografía

Bazin, André (2016). "Qu'est-ce que le cinéma?" en Julien Duval (org). *Le cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*. París: CNRS.

____ (2001) "Cahiers du cinema" en Emmanuel Ethis (org). *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des Sciences Sociales*. París: La Documentation Française.

Benjamin, Walter (1973). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Blake, Eric Michael (2015). *Genre, Justice & Quentin Tarantino*. Tesis de Maestría en Humanities and Cultural Studies. Tampa: University of South Florida. Disponible en: <http://scholarcommons.usf.edu/etd/5911> (Acceso: 30 de agosto 2018).

Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción, criterios sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.

- Bauer, Olga (2007). *Fund-Raising for Film Festivals in Europe*. Tesis de Maestría en Cultural Economics and Cultural Entrepreneurship. Rotterdam: Erasmus University Rotterdam. Disponible en: file:///Users/natalia/Desktop/Bauer.Olga.305819.master_thesis.pdf (Acceso: 30 de agosto 2018).
- Chateau, Dominique (2006). *Estética del cine*. Buenos Aires: la marca.
- De Valck, Marijke (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- De Valck, Marijke y Malte Hagener (2005). *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Durkheim, Émile (2012 [1912]). *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: FCE/ UAM/ UIA.
- Duval, Julien (2016). *Le cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*. París: CNRS.
- Ethis, Emmanuel (2018). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. París: Armand Colin.
- ____ (2002). "Festival, festivaliers, festifs-alliés? La règle du jeu" en Emmanuel Ethis (org). *Aux marches du Palais: le Festival de Cannes sous le regard des Sciences Sociales*. París: La Documentation Française.
- García Canclini, Néstor (1993). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Gauthier, Christophe (1999). *La passion du cinéma. Cinephiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920-1929*. París: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/ Ecole des Chartres.
- Giorgi, Liana; Monica Sassatelli y Gerard Delanty (2011). *Festivals and the Cultural Public Sphere*. New York: Routledge.
- Jullier, Laurent (2012). *Qu'est – ce qu'u on film?* París: La Dispute.
- Jullier, Laurent y Jean-Marc Leveratto (2012). *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: la marca.
- Klinger, Bárbara (2006). *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. California: University of California Press.
- Lahire, Bernard (2004). *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. París: La découverte.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2015). *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Newman, Michael Z. (2011). *Indie: An American Film Culture*. New York: Columbia University Press.
- Martin-Jones, David y María Soledad Montañez (2009). "Cinema in Progress. New Uruguayan Cinema" en *Screen*, volume 50, número 3, pp. 334-344.

- Moine, Raphaëlle (2005). *Les genres du cinema*. París: Armand Colin.
- Ortega Ríos, José Eduardo (2012). "El cine de Quentin Tarantino: influencias del cine negro y de la Nouvelle Vague" en *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, año VIII, volume 48, número 48, agosto.
- Peterson, Richard y Roger Kern (1996). "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore" en *American Sociological Review*, volume 61, número 5, octubre, pp. 900-907.
- Peterson, Richard A. (2005). "Problems in Comparative Research: The Example of Omnivorosity" en *Poetics*, volume 33, números 5-6, pp. 900-909.
- Pimienta Lastra, Rodrigo (2000). "Encuestas probabilísticas vs. no probabilísticas" en *Política y Cultura*, número 13, pp. 263-276. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701313> (Acceso: 18 de septiembre 2018).
- Prieur, Annick y Mike Savage (2015). *Les formes émergentes de capital culturel. Trente ans après La Distinction*. París: La Découverte.
- Pujol, Cristina (2011). *Fans, cinéfilos y cinéfagos. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*. Barcelona: UOC.
- Radakovich, Rosario (2011). *Retrato cultural. Montevideo entre cumbias, tambores y óperas*. Montevideo: LICCOM-UDELAR.
- Sontag, Susan (1996). "The Decay of Cinema" en *The New York Times*, 25 de febrero. Disponible en: <http://partners.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html> (Acceso: 15 de agosto de 2016).
- Stebbins, Robert (2008). *Serious Leisure: A Perspective for Our Time*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Wortman, Ana (2015). "De la americanización a la globalización de los espectadores. Nuevas proyecciones del cine nacional" en Ana Rosas Mantecón (orgs). *Públicos de cine*, número 36. México DF: Universidad Autónoma de México.

* Rosario Radakovich es Doctora en Sociología (UNICAMP, Brasil), especializada en Comunicación Audiovisual (UAB, Catalunya) y en Estudios Internacionales (UDELAR, Uruguay). Es Profesora Adjunta de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República en Uruguay e investigadora de la Agencia Nacional de Innovación e Investigación (ANII, MEC). Coordina el grupo de investigación CreA: Industrias Creativas Innovadoras y co-coordina el proyecto "Identidades de consumo" (ANII). Se especializa en el estudio de los consumos y políticas audiovisuales y cinematográficas. Ha publicado entre otros *El cine nacional de la década* (Radakovich et al, 2014), *Mapping Digital Media Uruguay* (2013), *Retrato cultural. Montevideo entre cumbias, tambores y óperas* (2011), *Territorios televisivos* (2001) y diversos artículos y capítulos de libros. Ha sido profesora invitada del GEMASS en Université Paris IV y de la Cátedra Unesco "Savoir Devenir" en Université Paris III. Es miembro del Board de la Association for Cultural Studies (ACS) e integra diversas asociaciones académicas. E-mail: rosario.radakovich@fic.edu.uy