

Los festivales de cine como impulsores del Novo Cinema Galego. Propuestas confluyentes

Publicado en:

Carlos del Valle Rojas, Carmen Salgado Santamaría (2016). *Nuevas formas de expresión en comunicación*, Madrid: McGraw Hill.

Fernando Redondo Neira (Universidad de Santiago de Compostela -España-)

1. Introducción

Escasamente estudiados aún, al menos en el ámbito académico hispano, los festivales de cine ocupan un lugar nodal en el sistema audiovisual, lo mismo ahora que en buena parte de la historia del cine en cuanto a su promoción y exhibición. Porque ésa es su función primera, la que se corresponde con la dimensión económica e industrial de la cinematografía, que además mantiene una más que interesante conexión con el sector turístico, con el que establece unas muy provechosas sinergias. Los festivales constituyen, como es sabido, un escaparate privilegiado para la promoción, contribuyen al plan de márketing de toda película en el momento de su lanzamiento y son un elemento primordial de toda estrategia publicitaria. En este sentido, en ellos se hace especialmente manifiesto lo que vienen conociéndose como valores de producción, es decir, aquellas fortalezas de un proyecto que interesa destacar especialmente, y con las que se busca persuadir al público, sean el reiterado y (casi) siempre eficaz recurso a las estrellas, el nombre de un director (un autor) de prestigio, un género en alza, una temática de previsible impacto en la audiencia, un determinado tratamiento formal de acreditado éxito en el momento del estreno del

filme en cuestión... La capacidad de los festivales no se mide exclusivamente en tanto que altavoces de estos u otros valores de producción, sino que, en una medida muy variable y en función del prestigio acumulado, también pueden hacer aflorar valores emergentes. Sería ésta, entonces, una derivada de su reconocida aportación a la aparición de nuevas propuestas estéticas, nuevas maneras de concebir el arte cinematográfico que aquí se dan a conocer y aquí toman un impulso nuevo. Como bien ha estudiado Sofía Moisés en relación con la recepción del cine moderno en España, los festivales trabajan a favor de la renovación cinematográfica, promueven la variedad y riqueza cultural y son una oportunidad para fomentar la percepción crítica tanto del público como de los entes implicados en la creación (Moisés, 2015: 148).

Nuestro interés en este trabajo, que adoptará la forma de un ensayo crítico, atiende a esta última consideración: cómo se conforma la estructura de un festival, pero no la estructura meramente organizativa y funcional en tanto que evento, sino la estructura que se expresa o se proyecta en ésta, una estructura más profunda y, si cabe, menos visible, pero que nos permite hablar, incluso, de festival como discurso. A partir de aquí, el objetivo que perseguiremos, en una segunda parte de este estudio, será el de dejar constancia de la participación activa del festival como agente impulsor del movimiento denominado Novo Cinema Galego, una propuesta fílmica que, en su conjunto, ha sabido hacer confluír la experimentación formal con la que, tradicionalmente, representan los festivales de cine, al menos algunos de los más prestigiosos entre la crítica y el público cinéfilo.

2. Festivales: programación, estructura, discurso

Retomando ahora la noción básica que sustenta la idea de festival, hablamos, en consecuencia, de propuesta coherente y ordenada, que atienda a criterios claramente definidos, es decir, todo aquello que se sustenta en el concepto de programación, núcleo esencial sobre el que gira todo festival. Si la programación,

por tanto, se construye como estructura ordenada que responde a unos criterios, sean cuales sean, y se organiza en virtud de otra serie de parámetros que contribuyen a su conformación, entonces es posible referirnos al festival como discurso. Sobre aquellos parámetros, cabe decir que nos referimos, por ejemplo, al establecimiento de secciones diversas que surgen ya de la aplicación de una serie de criterios: sección oficial o competitiva, secciones paralelas, secciones para la crítica, retrospectivas... la casuística puede ser muy diversa y puede extenderse a un número muy variable de capítulos en los que ir encajando distintos grupos de filmes. Hay que advertir, y esto consideramos que es de una gran importancia, que con toda esta manera de organizar el material de un festival estamos ya transmitiendo al público una determinada idea del cine que queremos mostrar, que es como afirmar que es el que queremos promocionar o, finalmente, que estamos intentando ofrecer un retrato del cine del momento presente e, incluso, marcar una ruta posible al cine del futuro, lo cual, es obvio en este último caso, solo estarían en disposición de llevar a cabo las grandes muestras de primer nivel. La estructura de la programación dibuja, de este modo, un mapa del cine que interesa dar a ver y dar a conocer.

Tanto si es fruto de una decisión deliberada como si no lo es tanto, en ese dibujo se establece ya una red de relaciones entre títulos y secciones. Por el mero hecho de haber sido incluidos en una misma sección, los filmes que figuran agrupados necesariamente dialogan entre sí. Pierden por ello, de algún modo, parte de la identidad propia para integrarse en una entidad superior que puede afectar a cómo el espectador los percibe e interpreta. El haber sido integrada en una sección llamada “Jóvenes realizadores” o “Nuevos caminos del cine” o “Cine alternativo” puede orientar con mayor o menos intensidad la lectura que haga el espectador de la película en cuestión. El festival está comunicando así una determinada manera de aproximarse a este título, que debe incorporar a su propuesta este añadido que procede de su exterior como texto fílmico y que también incide en la generación de sentido. Y no olvidemos que a la labor del programador se suma de manera inmediata

la del crítico, que hará, por supuesto, su propia aportación a la manera cómo un determinado título será recibido por el público, lo mismo sancionando los criterios que llevaron a incluirlo en esa sección como a rebatirlos. Adviértase, además, que el paratexto que constituye la apreciación crítica orbitará a partir de entonces en torno a este título. Seguirá a su lado cuando la película abandone el marco del festival y acuda a otro evento similar o, ya finalmente, inicie una andadura en solitario en su exhibición comercial.

La onda expansiva del festival puede extenderse más lejos aún. En el caso de aquellos filmes que pasen a formar parte de algún tipo de canon (a cuya construcción el festival contribuye, por supuesto); aquellos que adquieren, con la distancia del tiempo, esa consideración que les hace objeto de atención por parte de analistas e historiadores, llevarán consigo la impronta de lo que supuso el haber sido programados en un determinado certamen: si han sido seleccionados para la sección oficial de un festival de primera categoría, por ejemplo; si han recibido o no algún premio, si han estado en una u otra sección paralela. Y por supuesto, la acogida del público y la recepción crítica en el contexto del propio festival.

El festival en tanto que urde una red relacional entre secciones y grupos de actividades que se superpone a aquella otra entre títulos de una misma sección, construye, a la postre, un discurso y comunica una determinada idea del cine que pretende dar a ver. El diálogo se establece entonces a varios niveles, entre títulos de la misma o de otra sección, entre secciones, entre éstas y otras actividades paralelas. Y más allá del estricto ámbito del festival, también habría que considerar el encaje de éste en la ciudad que lo acoge, lo cual tiene una especial relevancia por cuanto que puede determinar el tipo de festival de que se trate en virtud, por ejemplo, de la tradición histórica o cultural de dicha ciudad. Y esto aparte del hecho, en absoluto baladí pues también inciden en la recepción de los filmes, de que una parte importante de los festivales se celebran en ciudades de vacaciones y en época de vacaciones. A todo ello hay que añadir que la oferta cinematográfica de un festival

se relaciona con el resto de la oferta cultural de la ciudad en cuestión, con la que compite o con la que se complementa de un modo u otro.

La construcción de una idea clara de festival resulta imprescindible para poder dotarse de la necesaria identidad propia, para poder hacerse con una marca diferenciadora que permita presentarse en las mejores condiciones posibles ante la dura competencia de otros muchos festivales que pueden estar actuando en similares coordenadas cinematográficas. Para ello, cuenta todo lo apuntado hasta aquí sobre la red relacional entre filmes seleccionados y conformación de secciones. Aquella idea conformadora de identidad que, no lo perdamos de vista, implica la creación de un determinado discurso sobre el cine actual, se sustancia finalmente en el elemento matriz de todo festival, que no es otro que la programación, concepto recurrente sobre el que se hace necesario volver una y otra vez.

Como queda dicho, el diálogo con otros festivales también debe tenerse en cuenta. Normalmente, éste se lleva a cabo en los términos de colaboraciones de muy diversa naturaleza, pero especialmente, por ejemplo, mediante acuerdos para exhibir en un certamen títulos que fueron premiados en otros. Si tomamos como referencia el Festival Internacional de Cine de San Sebastián encontraremos un caso singular de colaboración. Cine en Construcción es un programa que se ha venido desarrollando conjuntamente con los Encuentros de Cine de América Latina de Toulouse que proporciona un lugar de encuentro e intercambio entre profesionales para ayudar a filmes independientes latinoamericanos, previamente seleccionados, que se encuentren en fase de post-producción. Algo similar ocurre con Cine en Movimiento, programa en el que concurren los festivales de San Sebastián, Amiens (Francia) y Friburgo (Suiza), además de la participación de la Muestra de Cine Africano de Tarifa.

Las redes de festivales que comparten una identidad común es, por tanto, otra de las dimensiones más interesantes que están desarrollándose en los últimos años. Habría entonces que destacar el caso de la Doc Alliance, que reúne a los

certámenes de CPH: DOX de Copenhague, Doclisboa, GOK Leipzig, FID Marseille, Jihlava IDFF, Planete Doc Film Festival y Visions du Réel Nyon. Se trata, en todos los casos, de festivales de documental que se plantean ya no solo la exhibición y promoción, sino, muy especialmente, favorecer el acceso a un mercado muy restringido ofreciendo vías alternativas de distribución a través de sus propios mercados y de plataformas *on line*.

Pero la relación con otros festivales afecta a otros muchos ámbitos, empezando por el de la competencia mutua. Con el ejemplo, de nuevo, de San Sebastián podemos comprobar cómo cuestiones relativas a la gestión inciden también, y muy notablemente, en aquella conformación de una identidad. Teresa Flaño nos recuerda que de mediados de agosto a finales de octubre confluyen, o se suceden en este corto período de tiempo, certámenes tan relevantes como el de la capital donostiarra, los de Locarno, Toronto, Roma, Tokio, Sitges y Montreal, además de otro de categoría A, el de Venecia. Todos ellos compiten por las mejores películas (Flaño, 2008: 57).

De entre tantos elementos como contribuyen a esa creación de una identidad diferenciada, merece la pena destacar, siguiendo a la autora citada, la necesidad de elegir entre el glamour, es decir, centrarse en la presencia de las rutilantes estrellas del séptimo arte que asegurarán una atención preferente por parte de los medios de comunicación, sin los cuales el festival no podría sobrevivir, o bien atender a la demanda del que podría considerarse como público más fiel, por no hablar de “público natural” que tal vez sería exagerado, que es el constituido por los cinéfilos, que reclaman dedicar los esfuerzos, es decir, el grueso de la programación, a los aspectos culturales y estéticos del evento. En el caso de San Sebastián, por ejemplo, se procura un cierto equilibrio entre ambas opciones (Flaño, 2008: 57).

Aún quedaría una faceta más de todo festival digna de mención, y que contribuye, por tanto, a la creación de identidad: proponerse como espacios para el análisis o la discusión crítica. Probablemente sea el festival de Pessaro uno de los

que más se hayan destacado en este ámbito. Así lo recuerda Marijke De Valk, al poner de relieve que no solo se trataba de jurados y premios, sino que también, ya en los años sesenta y setenta, incluía mesas de debate, encuentros académicos y la publicación de voluminosos estudios (2007: 167).

El festival adopta, en consecuencia, una naturaleza poliédrica en la que se manifiestan muy diversos, pero siempre conectados, aspectos que conforman el universo cinematográfico. Aquí utilizamos la expresión onda expansiva, y efectivamente, el festival constituye una suerte de energía irradiadora que se extiende más allá de lo que el festival, en su concreción, representa, en cuanto a programa, secciones, premios, actividades paralelas... Podríamos afirmar, en consecuencia, que desborda una conceptualización, ya de por sí misma bastante amplia, como la siguiente: “el constituirse en punto de encuentro entre profesionales, nuevos cineastas y público, a la vez que servir de intermediarios entre el cine y los medios” (Jurado 2003: 210).

3.- El Novo Cinema Galego y el circuito de festivales

Sobre la base de cuanto hemos expuesto hasta aquí, procede analizar a continuación la específica contribución llevada a cabo por los festivales en la promoción, la difusión y la visibilización del conocido como Novo Cinema Galego. Inscrito en las últimas tendencias surgidas en el cine español, y vinculado, a su vez, a lo más avanzado del cine mundial, este movimiento surge de la convergencia de, al menos, tres factores fundamentales. Y así, se propuso, en primer lugar, obviar los modelos tradicionales de producción, los caros y pesados rodajes para poder sobrevivir en el contexto de la reciente y honda crisis económica, de modo que apostó por un modelo de bajo coste. A ello contribuyó el segundo de los factores, que tiene que ver con la revolución tecnológica de los últimos años que nos ha conducido hacia el escenario de lo digital, con lo que ello implica de un mejor acceso

a las herramientas para la producción y la difusión de los filmes. En tercer lugar, y en el campo institucional, se produce un impulso decisivo, principalmente en el primer momento de emergencia del movimiento: las ayudas al sector audiovisual de la administración autonómica gallega, que procuraron el apoyo al talento creativo. La Axencia Audiovisual Galega (AAG), dependiente de la Xunta de Galicia, trabajó hasta 2009, año en que fue absorbida por la Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC), en un programa de promoción que buscaba la creación de un modelo de producción viable al margen de la industria. Se consideró que a través de esta vía alternativa, la propia de un “cine pequeño”, se podría construir un modelo audiovisual que fuera expresión de una mirada y una identidad cultural propias, a la vez que demostrara poseer la fortaleza suficiente para afrontar la larga travesía de la crisis. Esto último se podría conseguir, precisamente, con el recurso a un “cine pobre” que se apoyara en las posibilidades del nuevo escenario digital para aligerar equipamientos, eliminar intermediarios para su circulación y reducir costes. El objetivo, en definitiva, era conseguir ese cine posible, un cine, también, que fuera el resultado de una mirada propia.

Al esfuerzo de la administración se unió la labor conjunta llevada a cabo por críticos, programadores y creadores. El portal web Acto de Primavera fue una de las principales, y primeras, ventanas de difusión del movimiento, volcado entonces en llamar la atención de los nuevos dirigentes políticos surgidos de las elecciones de 2009 sobre los cineastas y los filmes que habían logrado destacar. Y aquí comparecen, entonces, los festivales, que adquieren un especial protagonismo en un contexto de crisis de las salas de exhibición convencionales, de la distribución del cine independiente en España y de los cambios que en todo ello conllevan las transformaciones derivadas de la conversión digital, lo cual, esto último y tal como hemos adelantado, debemos considerarlo más una fortaleza que una debilidad.

Sobre la intervención de los festivales en la configuración de un mapa audiovisual global, Thomas Elsaesser ha puesto de relieve su contribución decisiva

a la creación de marcas tales como cine de autor o cine nacional, pensando sobre todo en el más célebre de los certámenes, Cannes. Según su apreciación, las películas que circulan con éxito por los festivales responden a una, en principio, aparente condición contradictoria. Por una parte, habla de “international film festival”, como aquel filme, parece entenderse, que ha sido diseñado según parámetros estéticos y narrativos lo suficientemente estandarizados como para convertirse en lo que este autor denomina “un producto intercambiable entre eventos”. Pero por otro lado, la presencia en un festival también viene exigiendo una cierta carga de novedad y experimentación, de vanguardia y ruptura. Y en este sentido, señala Elsaesser:

“Cuando un [agente] forma parte del negocio de crear nuevos autores, entonces un nuevo autor es un descubrimiento, dos son un auspicio que puede anunciar una nueva ola, y tres nuevos autores de un mismo país configuran un nuevo cine nacional” (Elsaesser, 2005: 99).

En una aportación posterior, Elsaesser va a introducir un matiz sustancial que le lleva a considerar el concepto de cine transnacional, producto de la era de la globalización, de la inmersión digital y de los desafíos y contradicciones que presenta el circuito de festivales internacionales de cine. El autor resalta, por una parte, que los festivales son generadores de capital cultural, actúan como instancias de control de calidad y como gatekeepers, en tanto que realizan un seguimiento y clasifican la enorme cantidad de películas que se producen cada año (Elsaesser, 2015: 188). Además, acude al historiador Boris Groys para aplicar al festival de cine lo que aquél afirma del mundo del arte, pues en ambos casos, señala, para poder saber qué es arte, primero hay que controlar el espacio donde aparece, luego controlar la institución que garantiza su autenticidad y, finalmente, controlar los discursos que lo legitiman (Elsaesser, 2015: 189).

Todo lo anterior tiene que ver, en resumidas cuentas, con la creación de un canon, como ya hemos adelantado, con una cierta idea de canon, al menos, que sirva a modo de filtro o de proceso de valoración artística. También aludimos aquí a un canon más específico, un canon de cinematografías periféricas, tal como lo explica Aida Vallejo, quien menciona los *festival films*, que suponen la toma en consideración de un modelo con el cual confrontar los circuitos tradicionales de distribución, que, según afirma la autora, se trataría de un modelo que responde a una estructura jerárquica de la cultura cinematográfica. Ese modelo nuevo remitiría, entonces, a una expansión de tipo horizontal que otorgue visibilidad a un cine más diverso en contenidos y estética, de lo que bien podría derivarse una relectura del cine mundial (Vallejo, 2013: 36)

¿Cómo se integra el Novo Cinema Galego en estos parámetros conceptuales sobre los que se asienta el festival de cine? ¿Dónde y de qué modo confluye el discurso de este nuevo cine con aquel otro que crea y comunica el festival a través de su principal herramienta de expresión, la programación? En primer lugar, la diversidad de propuestas estéticas de este movimiento cinematográfico no alcanza un tamaño tal que no sea posible establecer elementos comunes. Veamos algunos: la búsqueda de una mirada singular, dotada de una identidad diferenciada que sirva de cauce expresivo a una cultura y una lengua propias, un cine que busca reivindicarse en tanto que hecho desde Galicia y que se inscribe en su específico sistema cultural; una mirada decididamente subjetiva, que pone en imágenes las emociones y experiencias de sus creadores; una mirada marcadamente cinéfila, que no reniega de sus referentes, sino que más bien los convoca; una mirada que se propone crear un cine abiertamente experimental en lo estético y lo narrativo. Un cine como éste necesariamente está llamado a lograr una buena visibilidad internacional, en la línea de lo que se viene llamando *festival films*, viajando de festival en festival aun al precio de encontrar importantes dificultades para acceder a los circuitos comerciales convencionales.

Sin la voluntad de ser exhaustivo y conscientes de que una relación fría de títulos, festivales y premios no tendría mayor sentido, bien está, no obstante, que ofrezcamos una muestra somera de ese recorrido por festivales internacionales de los filmes adscritos al Novo Cinema Galego con la intención de dejar constancia de cómo circulan y cómo alcanzan visibilidad y notoriedad estas películas. Por empezar por el que aquí hemos señalado como el certamen más relevante, Cannes, diremos que Oliver Laxe llevó hasta allí la propuesta innovadora del Novo Cinema Galego cuando logra en 2010 el premio FIPRESCI por *Todos vós sodes capitáns*. Este mismo título logrará otros dos premios relevantes: el del Jurado Joven en la 48 edición del FICXixón y el premio Signis en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (Argentina). En 2016, este director repetirá premio en la localidad de la Costa Azul con *As mimosas*. Por su parte, *O quinto Evanxeo de Gaspar Hauser* (Alberto Gracia, 2013) gana el premio de la crítica en Rotterdam; *Costa da Morte* (Los Patiño, 2013), consigue el premio al mejor director emergente en Locarno y el premio Nuevas Olas No-ficción en el Festival de Cine Europeo de Sevilla.

El Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici), considerado el más acreditado foro del cine de vanguardia de toda América Latina, acogió en 2013 filmes como *VidaExtra* (Ramiro Ledo, 2013), *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012), que finalmente logrará el premio “Vanguardia y género” y un ciclo de películas de Lois Patiño. El filme de Enciso ganará luego el Premio Nuevo Talento en D’A Festival Internacional de cinema de autor (Barcelona), y en 2014 se exhibe en el Museum of Modern Art (MoMa, Nueva York) y en el Harvard Film Archive. *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011) se presenta en el Flaherty Film Seminar (Nueva York) y en 2013 gana la II edición de Márgenes (2013), exaequo con *Sé villana /La Sevilla del diablo*, de María Cañas. *Dos fragmentos/Eva* (Ángel Santos, 2011) obtiene la Mención Especial del Jurado Joven en la Bienal de cine español de Annecy de 2012. *Montaña en sombra* (Lois Patiño, 2012) gana en 2014 el Premio Especial del Jurado en la Lab Competition del Festival International du Court Métrage à Clermont-Ferrand

(Francia). En la edición del año siguiente de este relevante certamen de cortometrajes logrará una Mención especial *Ser e voltar* (Xacio Baño, 2014). Y este mismo director, gana el Gran Premio del Cine Español en Zinebi (Bilbao) con *Eco* (2015). El segundo largometraje de Ángel Santos, *Las altas presiones* (2014), obtiene el premio Nuevas Olas del Sevilla Film Festival. *Fóra* (Xan Gómez Viñas y Pablo Cayuela, 2012) se estrena en el CPH:DOX de Copenhague, sección New Visions.

En relación con la red de festivales de que dispone la propia comunidad autónoma de Galicia, está fuera de toda duda, primeramente, el papel que desempeñan en la promoción inmediata de los productos audiovisuales. En cuanto a la vertiente más experimental de este cine, será objeto de una atención muy especial por parte de festivales como S8, Festival de Cinema Periférico. Las propuestas alternativas que logran abrirse paso en los márgenes del cine *mainstream*, aquellas dotadas de nuevos lenguajes que desafían los procedimientos y los discursos más asentados en códigos de larga tradición, representan la apuesta de este certamen no competitivo que se celebra en A Coruña y cuya denominación incorpora ya esta voluntad de ruptura. Resultan significativas, en este nítido interés por crearse una identidad diferenciada, las retrospectivas dedicadas a José Ernesto Díaz-Noriega y a Eugenio Granell, por citar únicamente ejemplos de creadores gallegos, con los cuales se busca establecer un diálogo con los cineastas actuales en torno al alcance de la modernidad cinematográfica.

Otros festivales han venido representando, a su vez, una plataforma idónea para el lanzamiento comercial y, por lo que a nosotros nos interesa especialmente, la visibilización de este “otro cine”, que es también una marca de identidad que los propios directores han reclamado para sí de un modo deliberado, con el respaldo, en este caso, del aparato crítico. De este modo, en el ámbito de la no-ficción, debe destacarse la labor desempeñada por el Play-Doc (Tui, Pontevedra), que además de haberse centrado en las propuestas más innovadoras que viene presentando el documental en los últimos años, y que lo coloca en la vanguardia del arte

cinematográfico más arriesgado, también dedicó una atención preferente a los productos del Novo Cinema Galego, como fue el premio otorgado en 2012 a *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011). Igualmente, el Festival de Cans (Porriño, Pontevedra), que, habiendo nacido como un guiño al gran certamen francés por la similitud en la toponimia, no ha dejado de crecer año tras año, y siempre con la idea de constituirse en punto de encuentro de este cine propio y experimental. Otros festivales de mayor tradición, y probablemente, por tanto, más convencionales, han abierto también secciones dedicadas a presentar las novedades que, año tras año, emergen desde el Novo Cinema Galego. Este es el caso de Cineuropa, en Santiago de Compostela, que, bajo la denominación de Contraculturas, ofrece títulos adscritos a lo que se ha dado en llamar Otro Cine Español, lo cual ofrece, a su vez, una interesante confluencia entre lo otro y lo nuevo como formas posibles de referirnos a ese cine que encuentra en los festivales su ventana principal de difusión y que los festivales buscan en su pretensión de recoger lo más avanzado. Finalmente, el certamen Outros Cinemas, en Pontevedra, que conoció su primera edición en 2016, reincide en esta constante de la alteridad de un cine que circula por los márgenes, siendo, además, un festival que busca ofrecer una ventana de visibilidad a los nuevos autores y a sus obras primeras.

En definitiva, el festival es, probablemente hoy más que nunca, dada las transformaciones radicales que estamos viviendo en la forma de consumir películas, un espacio casi indispensable de acceso y visibilización, ya no solo de promoción en su vertiente industrial. El festival, en este sentido, supone la recuperación de una cierta liturgia del disfrute de las películas en pantalla grande y, en otro orden de cosas, son espacios de convivencia, de encuentro y de intercambio entre creadores, críticos, programadores y público en general. Así lo recoge, muy acertadamente, María Isabel Martínez en su tesis doctoral dedicada al Novo Cine Galego y en la cual también los festivales ocupan un lugar prioritario:

“Podemos observar cómo nos últimos anos asentou un circuito estable de festivais que comungan cunha mesma filosofía e que apostan pola programación deste cine frágil, en que o público, no que se integran, en moitas ocasións, os propios cineastas, poden acceder a esas cinematografías ocultas” (Martínez, 2015: 39).

No debe olvidarse, por otro lado, que el festival como propuesta de cine diferente, de cine nuevo o alternativo (cualquiera de estas caracterizaciones le son atribuibles) necesariamente se conecta con la oferta de aquellos otros lugares que también vienen dedicando, ya de un modo abierto y decidido, un espacio para la exhibición cinematográfica. Nos referimos, principalmente, a museos de arte contemporáneo, que asumen, por tanto, un discurso similar al del festival para articular su propia propuesta cultural. Visibilidad, pero también aprendizaje, lugar de encuentro y, por supuesto, promoción, es lo que ofrecen estos otros espacios que abandonan ya las concepciones expositivas más tradicionales del museo tradicional. A modo de ejemplo, citemos el ciclo *Material Memoria* (2013-2014), del museo Marco de Vigo, donde pudieron verse títulos de Ramiro Ledo, Eloy Enciso y Xurxo Chirro. Por su parte, en Santiago de Compostela, el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), hizo explícita la existencia del fenómeno que aquí abordamos con el ciclo “*Novo cinema galego. Autores*”, celebrado en el museo en 2011.

Y por supuesto, es obligado hacer referencia a la labor de las filmotecas. En nuestro caso, el Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI), que viene dedicando una programación específica a esta otra creación cinematográfica que ha ido derivando hacia este *Novo Cinema Galego*. El CGAI ofrece el ciclo *Off Galicia*, en un evidente guiño terminológico a ese espacio de la alteridad y, por supuesto, a la procedencia de los filmes. Asimismo, el Cineclub Compostela viene contribuyendo a la visibilidad interior de obras y autores del movimiento.

El apoyo y la difusión de la marca Novo Cinema Galego también llegaron desde el ámbito académico, con la realización de tesis y la publicación de estudios y análisis en revistas científicas. La Universidad de Vigo, en este sentido, promovió la realización de ciclos y conferencias a través de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación, del Campus de Pontevedra.

3. Conclusiones

En conclusión, hemos procurado presentar un caso concreto, el movimiento conocido como Novo Cinema Galego y su relación con los festivales de cine en tanto que creadores de discurso cinematográfico, entendido aquí como propuesta de un cine que se resiste a repetir fórmulas estéticas y narrativas ya suficientemente probadas para ir a la búsqueda de nuevas fronteras creativas. Considerando, además, que aquel movimiento se viene caracterizando por representar, precisamente, un cine de frontera, un cine periférico en una cultura periférica pero que opera sobre una lengua propia que otorga forma y sentido a la expresión y la comunicación audiovisual, se produce entonces esa confluencia de intereses en la dinamización del cine en un tiempo marcado por las transformaciones tecnológicas y las dificultades económicas.

Este nuevo cine, que es también un cine industrialmente pequeño y que busca rentabilizar al máximo las ventajas del avance tecnológico, se adapta muy bien a los parámetros de programación marcados por los festivales. Es en este contexto donde logran una más fluida circulación, que le permitirá luego acceder a otros certámenes, otros eventos, otros eventos. Pero, sobre todo, hará posible un acceso más directo a su público potencial. Finalmente, la incorporación al circuito de festivales permite una visibilidad que difícilmente lograrían en canales más tradicionales, pues muy pocos de estos títulos (algunos de los aquí citados sí lo lograron) llegan a los circuitos tradicionales y alcanzan un recorrido comercial que

vaya cubriendo todo tipo de ventanas, tanto las convencionales como las surgidas de las nuevas plataformas de difusión.

4. Bibliografía

Valck, M. *Film festivals. From european geopolitics to global cinephilia*, 1ª ed. Amsterdam, Amsterdam University Press, , 2007.

Elsaesser, Th. *European cinema. Face to face with Hollywood*, 1ª ed. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

Elsaesser, Th. Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital”. *Fonseca, Journal of Communication* 2015; 11: 175-196.

Flaño, T. Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Un certamen inmerso en la ciudad. En: Colombo, Roselló (eds). *Gestión cultural. Estudios de caso*, 1ª ed. Madrid, Ariel, 2008; 2: 41-58.

Jurado, M. *Los festivales de cine en España: Incidencia en los nuevos realizadores y análisis del tratamiento que reciben en los medios de comunicación*. Universidad Complutense. Madrid, 2003. Tesis doctoral. Disponible en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/inf/ucm-t27119.pdf>. Consultado el 24.07.2015.

Martínez. M. I. *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades*, Universidad de Vigo. Tesis Doctoral. Disponible en <https://uvigo.academia.edu/BeliMart%C3%ADnez>.

Moisés, S. Los festivales de cine. En: Monterde, Piñol (eds). *Crónica de un desencuentro. La recepción del cine moderno en España*, 1ª ed. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2015. 8: 147-166.

Vallejo, A. Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias. Revista de Historia del Cine* 2013; 39: 13-42.