

El Novo Cinema Galego, propuesta de definición y clasificación

Isabel Martínez Martínez
Universidad de Vigo
isabelmartinez@uvigo.es

María Gallego Reguera
Universidad Complutense de Madrid
mariagalle@gmail.com

Resumen: *El objetivo de esta comunicación es realizar un acercamiento al Novo Cinema Galego, movimiento surgido en los últimos años en Galicia y heredero de los nuevos cines de los años sesenta o el free cinema. Esta corriente agrupa a un conjunto significativo y relevante de creadores al margen de la industria que han logrado obtener un reconocimiento internacional sin precedentes en la historia del audiovisual gallego. Partiendo de un análisis del contexto en el que surge, se definirán sus principales características así como los rasgos que unen a los autores que pertenecen a esta corriente cinematográfica.*

Palabras clave: *Novo Cinema Galego, nuevas narrativas*

Abstract: *The aim of this paper is to present an overview of the Novo Cinema Galego, a movement which has emerged in Galicia in recent years. Heir to the new film movements of the sixties or the Free Cinema, it brings together a number of creators from outside the industry who have managed to obtain international praise unparalleled in the history of the Galician audiovisual sector. From the analysis of the context in which it has emerged we define its main features and the distinctive traits that the authors who belong to this film movement share in common.*

Keywords: *New Galician Cinema, new narratives*

1. Introducción

Si hay algo que ha caracterizado el cine de vanguardia realizado en los últimos años es la ruptura con la clasificación tradicional de los géneros cinematográficos. La hibridación y el mestizaje en los discursos narrativos hace que, en numerosas ocasiones, la ficción establezca vínculos con el documental para su construcción y, por su parte, el documental rompa las presuposiciones de verdad y objetividad, derivando hacia un discurso con apariencia ficcional, lo que implica un nuevo debate en torno a la vigencia de gran parte de clasificaciones o taxonomías propuestas a lo largo de la historia del audiovisual.

Esta nueva forma de concebir el cine también ha tenido sus consecuencias en el audiovisual gallego, la aparición del denominado Novo Cinema Galego. Movimiento que surge a partir del año 2005 con la aprobación de una serie de ayudas para la creación a nuevos realizadores y la promoción de sus obras en diferentes certámenes y festivales internacionales. Este cine, que podemos definir como un cine de frontera tanto narrativa como espacial, ha logrado que, por primera vez en la historia, se ubique a Galicia en las vanguardias de creación cinematográfica.

2. Un acercamiento al Novo Cinema Galego

La llegada del nuevo siglo introdujo una serie de transformaciones en el panorama audiovisual que afectaron no sólo al ámbito tecnológico, sino también al discursivo y a la concepción del relato cinematográfico, fruto de la hibridación y del mestizaje de los géneros. En el caso del audiovisual gallego, estas nuevas concepciones han dado lugar al surgimiento de una serie de producciones que se han realizado en los últimos cinco años gracias, en gran medida, a la apertura de una serie de ayudas por parte de la desaparecida Axencia Audiovisual Galega y continuadas, en menor medida, por el AGADIC (Axencia Galega de Industrias Culturais), organismos dependientes de la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia. Estas ayudas intentaban incentivar la producción por parte de los nuevos creadores y proponía una nueva forma de concebir el audiovisual, como una forma de expresión más personal y donde el proceso de rodaje se transforma en una búsqueda de esa mirada personal.

En la mayor parte de las ocasiones, se refiere a producciones surgidas al margen de la industria audiovisual que, por su carácter experimental y vanguardista tienen que buscar nuevos espacios expositivos, nuevos territorios y fórmulas de exhibición para poder llegar al público. Surge de esta forma, un nuevo concepto de creación y de recepción, heredera de una tradición que arranca con la aparición del vídeo, el surgimiento de la videocreación y el cine de guerrilla de la década de los setenta.

Esta nueva comunidad de practicantes, que ha ido apareciendo a lo largo de los últimos años, ha revolucionado el panorama cinematográfico nacional e internacional, no surge de una escuela concreta sino que la conforman, más bien, una nueva generación de cineastas surgida de forma más o menos espontánea y que va en aumento tanto en número como en la diversidad de estilos. Alberte Pagán lo explica de una forma muy concisa, “La tendencia hacia la experimentación se presenta como la única salida viable para poder realizar trabajos más honestos y personales. El resto de lo que se hace se basa en imitar modelos preexistentes, con que el resultado adopta

ser una copia burda y con muy pocos medios de lo que lleva décadas realizándose”. (Vieiros 2008)

Uno de los factores claves que definen esta transformación del panorama audiovisual es la actitud que toman los creadores respecto a la industria. Las palabras de Umberto Eco muestran con enorme lucidez este nuevo planteamiento de la relación que se establecen entre el realizador y su entorno:

No se ha planteado el problema de cómo volver a la naturaleza, es decir, a antes de la industria, sino que se ha preguntado en qué circunstancias la relación del hombre con el ciclo productivo reduce el hombre al sistema, y hasta qué punto es preciso elaborar una nueva imagen del hombre con relación al sistema de condicionamientos; un hombre no liberado de la máquina pero libre con relación a la máquina. (Eco 2010:38)

Estos creadores, han optado por producir alejados del sistema industrial, amparados por las ayudas institucionales y, en numerosas ocasiones, se ha optado por la autoproducción como fórmula de poder realizar aquellos proyectos personales y enormemente arriesgados. Esta postura quizás sea uno de los elementos más definitorios, ya que tal y como se señaló anteriormente, no se pueden aglutinar bajo una escuela o movimiento particular ya que las intenciones, las narraciones y los discursos son muy dispares.

2.1. Principales características de los creadores

Este movimiento que fue bautizado como Novo Cinema Galego por los críticos José Manuel Sande, Martín Pawley y Xurxo González, trata de servir de etiqueta con la que clasificar los trabajos de autores tan heterogéneos como Oliver Laxe, Eloy Enciso, Ángel Santos, Peque Varela, Lara Bacelo, Alberte Pagán o el propio Xurxo González. Podemos observar que son obras en las que, a pesar de que a veces se pueden trazar pequeñas semejanzas entre algunos de estos autores a niveles narrativos y estilísticos, no se puede afirmar, que esta relación sea lo suficientemente fuerte y estable como para poder agruparlos por estos motivos. Los elementos que pueden caracterizar a este grupo de creadores se centran en su postura ante el hecho cinematográfico frente a la producción industrial. Sin embargo, estamos ante la primera generación de creadores que se acercan a la realidad con una total libertad y con la única limitación de su compromiso estilístico.

Por otra parte, la formación de estos autores es muy heterodoxa, ya que provienen de las bellas artes, de escuelas cinematográficas o de campos tan dispares como la filología o la historia. A la vez, esta formación heterodoxa convierte a este tipo de cine en una nueva mirada plural y diversa, ya que los referentes que emplean estos autores y sus perspectivas son muy variadas.

Además de esta formación multidisciplinar, otros factores que definen a este grupo de cineastas apuntan a los procesos de digitalización, el amateurismo y la autoproducción:

- Digitalización: La digitalización es un factor clave para el desarrollo de este tipo de obra. Los procesos de producción se abaratan enormemente y el acceso a los nuevos medios y tecnologías se democratiza. Con la proliferación de la tecnología digital cada creador puede desarrollar sus proyectos personales sin la necesidad de contar con el respaldo de una productora. Una consecuencia directa de esto es que, hasta hace

unos años, llegar a dirigir un proyecto personal obligaba a pasar varios años de meritoriajes y a superar una serie de categorías muy rígidas establecidas en el mundo del cine. Se podría afirmar que, hasta hace unos años, convertirse en director suponía realizar una carrera de fondo a cuya meta llegaban sólo aquellos que se supeditaban a las obligaciones y normas de la jerarquía cinematográfica.

La mayor parte de los autores, con pequeñas excepciones, emplean la tecnología digital por las razones que ya hemos citado. Esta tendencia, que se ha generalizado en la última década, ya era profetizada por autores como Gene Youngblood, que auguraba hace veinticinco años las posibilidades de expansión del cine experimental gracias a las nuevas tecnologías, tal y como se recogía en la revista *Millenium* : “El cine se puede practicar en tres medios -el celuloide, el vídeo, el ordenador- de igual modo que la música se puede practicar con distintos instrumentos”. (Youngblood 1986:55)

En la actualidad, este hecho es una realidad, y la cuestión de poder dirigir un proyecto será una cuestión de necesidad personal, de querer contar algo, de la necesidad de un creador de transmitir y de su talento para saber hacerlo que de las limitaciones tecnológicas o de medios.

- **Amateurismo:** Es una consecuencia derivada de este proceso de digitalización y de la democratización de las nuevas tecnologías. Tal y como se afirma unas líneas más arriba, en estos momentos no es necesario haber pasado por toda la cadena de dirección para poder dirigir un proyecto. Muchos de estos nuevos directores provienen de campos ajenos a la práctica cinematográfica. Como consecuencia, en algunos casos, no hay una formación técnica ni práctica del proceso audiovisual, lo que deriva en el amateurismo; entendido esto no como un término peyorativo ni de señal de baja calidad, sino como un término que hace referencia a ese proceso de formación previo antes de dirigir un proyecto. Tampoco es de extrañar que esta nueva corriente surja fuera de las universidades y de los títulos oficiales implantados en la comunidad autónoma gallega, ya que si analizamos el plan de estudios de las diferentes titulaciones, observamos que se centran en seguir un modelo caduco y estereotipado y en el que se da poco margen a la experimentación cinematográfica.

Llegado a este punto, es interesante recordar las palabras de Flaherty “Los films verdaderamente grandes están por hacer. No serán obras de las grandes firmas sino de los amateurs en el sentido literal de la palabra: de la gente apasionada que emprende las cosas sin afán mercantil; y esas portadoras de arte y de verdad”. (Cerdán 2007:119)

- **Autoproducción:** Ya se ha señalado con anterioridad la escasa implicación de la industria audiovisual para respaldar a este tipo de producciones marginales y de escaso interés para el sector industrial. Lo que obliga a los creadores a optar por la autoproducción y la búsqueda de ayudas y subvenciones para desarrollar este tipo de proyectos.

Tal y como afirma Oliver Laxe:

Quien sienta la necesidad de hacer filmes puede hacerlos. Priorizará, hará todos los sacrificios que precise para ello, para que esa necesidad no se vuelva en su contra. Si no los hace es porque puede que no precise hacerlos, que no le dé más vueltas. Que se

accepte. No hay excusas para no hacer películas, de ningún tipo. (Axencia Audiovisual Galega: 2008)

Otro rasgo común a todos estos creadores es la militancia y la supervivencia. La militancia entendida como un proceso de aferrarse a aquello en lo que creen, el no someterse a los criterios comerciales, el mantenerse en una posición alejada de la producción industrial, la ruptura con las formas narrativas y la forma cinematográfica imperante. En muchas ocasiones, entendidas estas formas tal y como las concebía Tarkovski. “Las normas ordinarias del cine comercial y las producciones televisivas al uso corrompen al público de forma imperdonable, porque le roban cualquier posibilidad de contacto con el arte”. (Tarkovski, 2006:95)

En cuanto a la supervivencia, en la mayor parte de las ocasiones, estos autores han decidido dedicarse a crear una obra personal al margen de cualquier interés comercial. Para ello, en gran mayoría, se opta por la autofinanciación y la autogestión, de sus proyectos, convirtiéndose, siguiendo la redefinición de Xurxo González (2008:2) en “francotiradores del audiovisual que, sin soporte de ningún tipo, llevan a fin sus proyectos”. Llegados a este punto, hay que destacar el caso de *Todos vós sodes capitáns* de Oliver Laxe, obra financiada con 30.000 euros por parte de la Axencia Audiovisual Galega, que consigue llegar a Cannes 2010 y obtener el premio FIPRESCI, lo que la convierte en un hito en el audiovisual gallego y la consagra como un referente para un gran número de creadores que opta por la independencia, la libertad y el desarrollo de una cinematografía personal.

Nuevos modelos de producción: Las condiciones de producción, a pesar de no ser las óptimas, sí se han visto facilitadas por el surgimiento y desarrollo de las nuevas tecnologías y las nuevas formas de distribución que han surgido a lo largo de los últimos años, lo que algunos teóricos han dado por llamar la democratización de los medios. Esta revolución digital ha provocado que las tecnologías que se emplean para realizar un proyecto audiovisual se abaraten y sean cada vez más sencillas de manejar. El vídeo ha sido uno de los mejores aliados en el surgimiento de nuevos realizadores y en la aparición de nuevos modelos narrativos. En los últimos años hemos asistido a la aparición de obras realizadas con una simple minidv y una única persona con un nivel de calidad muy elevado tanto por contenido, guión y estructura narrativa como por su discurso formal.

La reducción de los equipos de producción puede suponer para muchos creadores una auténtica limitación, sin embargo, otros aprovechan esta situación para que se den ciertas sinergias y dinámicas de rodaje que sólo llegan a producirse en equipos tan pequeños. La creación de grupos de trabajo tan reducidos las limitaciones técnicas son numerosas. Los equipos deben ser ligeros y simples ya que en numerosas ocasiones, como hemos señalado, una misma persona realiza varias tareas por lo que los equipos suelen estar formados por personas versátiles y multidisciplinares, recurriendo a fórmulas creativas para poder superar todas estas limitaciones.

El sistema de producción audiovisual industrial ha demostrado en los últimos años estar pasando por una crisis no sólo económica, debido a las revoluciones tecnológicas, a las variaciones en el sistema de distribución y comercialización. Pero también el sistema padece una crisis creativa al repetir de forma incesante tramas y personajes. Prueba de esta falta de apuesta por la innovación son los innumerables remakes de viejos éxitos que se producen. Este sistema no da cabida a un tipo de

producción alternativa, que a pesar de cosechar éxitos en grandes festivales nacionales e internacionales, no encuentra una distribuidora que garantice su presencia en las salas comerciales.

La búsqueda en el proceso de rodaje: A diferencia de las producciones convencionales, en el caso de las obras que aborda este artículo, son obras en las que el proceso de rodaje no es contemplado como un proceso en el que el trabajo de cada día está calculado milimétricamente. Es más, en este tipo de producciones, el rodaje se ve como un proceso abierto, en el que se produce una búsqueda de nuevas significaciones y en el que, en numerosas ocasiones, este proceso será interrogado en la propia construcción narrativa.

Sin embargo, a pesar de estas barreras, en la era del poscine, la proyección salta los límites de la sala de exhibición cinematográfica, los museos han pasado a ser uno de los principales centros de exhibición de estas obras que quedan relegadas a las salas de museos o a cursos y ciclos debido a la falta de interés por parte de los circuitos comerciales para programar este tipo de producto audiovisual debido, a los públicos marginales que registran.

En este sentido, Antonio Weinrichter señala el papel clave de los museos (y la filmoteca, el museo del cine) donde tradicionalmente, en cumplimiento de sus funciones de conservación y desde su postura de reticencia ante el cine espectáculo, se acogen y albergan este tipo de prácticas audiovisuales, en virtud de su condición de no industrial y no comercial. Siguiendo esta postura, el autor también incide en el nulo interés que tiene la televisión por este tipo de producción ya que simplemente no encaja dentro de las categorías vigentes para la gran y pequeña pantalla, y acaba siendo expulsada de la institución cinematográfica tras un breve recorrido por unos festivales muy selectos. Las salas museísticas de los centros de arte más importantes, tanto nacionales como internacionales, han sido vitales para reafirmar y apostar por este tipo de producción audiovisual. Los centros artísticos más reconocidos albergan no sólo ciclos dedicados a estas nuevas prácticas audiovisuales, sino que ceden sus espacios para proyectar aquellas obras relegadas a la marginalidad.

Por otra parte, estas nuevas corrientes audiovisuales han encontrado un aliado más en la red. Si hasta hace poco era extremadamente complicado acceder a ciertos contenidos, el desarrollo de la web 2.0 ha facilitado no sólo el acceso a ese material sino también la creación y el intercambio de experiencias entre los agentes culturales y los creadores. Son numerosas las plataformas que han surgido a lo largo de los últimos años, en las que tanto directores consagrados como nuevos realizadores pueden mostrar su trabajo. Un ejemplo paradigmático es la aparición de hamacaonline.net, dedicado a la distribución de vídeo arte y otras propuestas audiovisuales de claro contenido experimental. Tal y como se define desde la propia página Hamaca es una entidad sin ánimo de lucro al servicio de los autores y usuarios cuyo objetivo es activar la difusión de la obra y generar un flujo económico para la producción de los artistas. En Galicia, también se creó un espacio de difusión de estos nuevos creadores: Flocos.tv. Esta plataforma, surgida de la extinta Axencia Audiovisual galega, se convirtió a los pocos meses de su creación en un punto de encuentro de los creadores gallegos a través de la red y un referente como centro de exhibición de sus trabajos vía online. Sin embargo, esta propuesta aplaudida tanto por los creadores como por el público, se vio frenada por la ceguera y el cambio de

prioridades presupuestarias de la administración pública, que además de cesar la actividad de la Axencia Audiovisual Galega, también paralizó la actividad de Flocos.tv.

3. Un cine en la frontera de los géneros

La mayor parte de los creadores que se agrupan bajo la denominación de Novo Cinema Galego trabajan en un ámbito cercano a lo real, aunque algunas obras pertenecen a la ficción, como *Dos fragmentos Eva* dirigida por Ángel Santos. Este autor también ha experimentando con la realidad en otras obras como *Adolescentes* o en la serie *Fantasma*. A pesar de estas excepciones, la mayor parte de las obras de este movimiento, se adscriben a esta ambigüedad y se posicionan en la frontera entre la realidad y la ficción, aunque se traten de animaciones como las de la directora ferrolana Peque Varela.

Sin embargo, no es oportuno hablar de cine de ficción o no-ficción como dos modalidades de representación totalmente autónomas ya que el documental está constantemente traspasando esta barrera para apropiarse de las herramientas y elementos propios del cine de ficción a disposición de una historia que contar. Las reconstrucciones y ficcionalizaciones son los elementos de unión entre estas dos formas fílmicas, éstas más allá de su uso para mostrar o ejemplificar unos hechos, en numerosas ocasiones, han sido empleadas desde una perspectiva creativa que ha ayudado a consolidar un discurso narrativo y ha abierto nuevas relaciones entre el cine de ficción y el documental. Un ejemplo de estos usos creativos de la ficción, lo podemos encontrar en películas como *24 city* de Jian Zhang ke en la que los testimonios de los trabajadores de Chengdu se mezclan con la aparición de la actriz Joan Chen que relata el testimonio de otros trabajadores reales. Otro ejemplo es *Jogo de cena* de Eduardo Coutinho, película en el que un hecho en torno a la sexualidad es relatado de forma alterna por actrices y mujeres que realmente vivieron la experiencia descrita.

El documental a su vez también ofrece fórmulas nuevas al cine de ficción, basta analizar el palmarés de los festivales internacionales de cine más importantes, en los últimos años. Aquí se observa la gran influencia y repercusión del documental y de los géneros relacionados. Tal y como sucede con películas como *Gomorra*, *La Clase de Laurent Cantet* o *Aquel querido mes de agosto* de Miguel Gomes, ficciones que han acaparado los premios de festivales como Cannes o el Bafici. *Todas estas obras citadas* deben mucho al documental, son “ficciones documentales” que responden a una tradición de gran alcance, con influencia del cine directo y una aparente improvisación en relatos de ficción. Cyril Neyrat en el artículo “*Sin etiquetas*”, publicado en *Cahiers du Cinema España*, afirma que “la apertura de la frontera entre ficción/documental, la obsolescencia de estas etiquetas constituye hoy el signo y la razón principal de todo un sector del cine”. (Neyrat 2008:45)

o como apuntaba Jacques Rancière en estos momentos se abre un arte revitalizado fruto de “Un nuevo modo de articulación entre el régimen estético y el régimen poético, entre el registro del mundo sensible y el encadenamiento de las historias”. (Rancière 2002:12)

Además de las sinergias existentes entre el documental y la ficción, durante los últimos años asistimos a un aumento en la producción de otras formas filmicas como el fake, el film-ensayo, el cine de apropiación o el *found footage*, etc. Si bien, estas fórmulas de documental, en numerosas ocasiones, no responden al paradigma documental clásico. Debido a esto, muchos autores cuando se refieren a estas prácticas audiovisuales fruto de la hibridación y del mestizaje prefieren englobarlas bajo la denominación de documental de creación, cine no reconciliado, cine de no ficción o las mutaciones, tal y como las definió Jonathan Rosenbaum. La legitimidad de la distinción entre el cine de ficción y el cine documental y experimental es un motivo de controversia que ha perseguido a la teoría del cine a lo largo de su historia, con especial intensidad a partir de la era posmoderna. Como apunta Raymond Williams, quizás el punto fundamental del debate no es si la representación es real o no lo es, sino si existen las bases adecuadas para examinar la relación entre una película y su contexto. “En historias de cine y catálogos el documental tiende a verse agrupado con el cine experimental, exiliados ambos a la terra incognita de la no-ficción. En ese ghetto han podido tender a a mezclarse y procrear extraños híbridos”. (Weinrichter 1998:109)

La relación entre el cine experimental apoyado en materiales reales y algunas fórmulas del cine de no ficción, tal y como define Antonio Weinrichter a estas prácticas audiovisuales alejadas del documental clásico, es muy clara. Todas estas relaciones hacen que se den a nuevos conceptos como el cine sinestético que Gene Youngblood define como aquella obra que no es ficción porque, salvo un número pequeño de excepciones, se basa completamente en una realidad sin estilizar. No se corresponde con el documental porque la realidad no se organiza para explicarse a sí misma y no es cinema-vérité porque el artista filma y manipula esta realidad sin estilizar de tal forma que el resultado tiene un estilo personal (Youngblood 2003:173).

Otro término surgido en torno a todas estas hibridaciones es el “cine expandido”, término creado en 1970 por el mismo autor y que en estos momentos es más que una realidad. Este concepto que pretende transgredir con la idea de cinematografía tradicional, reivindica la multiplicación de las pantallas de proyección, el uso de la luz como agente estético, la abolición de las fronteras entre las formas artísticas, la estimulación de la corporalidad de los espectadores y el libre juego con las técnicas cinematográficas.

En este terreno de constante renovación tanto teórica como práctica, en el que se cuestionan constantemente los lenguajes narrativos, surge el estudio del documental de creación; en la subjetividad, en el proceso de creación y en la mirada personal de una realidad o como afirma José Luis Guerín aquel documental que “no sólo documenta un mundo exterior, sino también el mundo interior del cineasta, del artista, del poeta” (Cerdán 2007:118). Por otra parte, el uso de este concepto resulta interesante para ser aplicado a estas nuevas miradas que surgen en el documental y como término que engloba numerosas prácticas audiovisuales desarrolladas en el terreno de la no ficción.

Aquello que convencionalmente se entiende como documental es una monoforma que ha institucionalizado el poder audiovisual de la televisión. “Me interesa más cuando lo documental dialoga con lo ficticio y lo imaginativo. También cuando

reconoce sus propios límites para aprehender la realidad. Y sobre todo, aquellos cineastas que han propuesto formas de acometer la realidad y de contarla”. (Cerdán 2007:35)

Mercedes Álvarez, directora de *El cielo gira*, se posiciona haciendo una clara defensa de esa visión personal del documental, de la mirada subjetiva y no de la simple narración de unos hechos de forma objetiva, así como el interés por esas formas que están entre la frontera entre cine de ficción y documental.

Margarida Ledo, catedrática de la USC y autora de documentales como *Santa Liberdade*, declara en la entrevista realizada por José Luis Castro de Paz y José Manuel Sande (Cerdán 2007:285) que su interés en torno al documental se centra en torno a esa forma imperfecta, que a la vez está muy asumida. La autora es consciente de este cine que surge en una etapa post-cinematográfica y asume el papel del documental para transformar los modos de representación cinematográfica.

4. Un cine periférico

Cuando hablamos de periferia, nos referimos, tal y como lo define el diccionario María Moliner, a la zona más próxima al exterior de un cierto espacio. Evidentemente, al asumir esta posición, aceptamos la existencia de un centro. Por factores geográficos, industriales y económicos el centro del sector puede ser identificado con la capital del Estado: Madrid, centro neurálgico de la industria audiovisual española, donde se concentran la mayor parte de las empresas tanto productoras, como televisiones, distribuidoras, etc. y donde se realiza el mayor número de producciones de carácter industrial.

Periferia, también podemos identificarlo como una forma de entender el audiovisual y la articulación de los diferentes agentes que la componen. Esta visión se acerca a una actividad industrial que tiene como finalidad el beneficio económico y se separa de cualquier búsqueda estética o artística. Periferia también puede ser entendido respecto a unos modelos narrativos y universos cinematográficos. Tal y como afirma Miguel Fernández Labayen y María Mallol González, agentes y programadores culturales, en su texto “*Existimos, luego periféricas*” escrito con motivo de la Muestra de Cine S-8:

Es en este entorno en el que nos interesa reivindicar el carácter híbrido, variable, complejo y plural de ‘la periferia’. Periferias que en el terreno audiovisual van unidas a unos contextos de producción anómalos (generalmente unipersonales y autofinanciados), a unos modos de representación marginales en su sentido contrahegemónico. Pero también, y no menos importante, a unos circuitos de exhibición paralelos, capaces de generar un tejido comunitario ex-céntrico en su sentido radical y primigenio. (Labayen 2011)

Es en esta concepción de lo cinematográfico donde podemos localizar el Novo Cinema Galego.

A pesar de este carácter periférico, este movimiento cinematográfico, al buscar sus referentes no tiende a seguir los modelos establecidos en el centro ni sus referentes en las producciones creadas en este espacio o en la tradición local; será en la propia periferia donde muchos de sus creadores busquen aquellos autores y modelos con los

que identificarse, referentes que lideran las inquietudes creativas a nivel internacional. Esto se debe, en gran medida, al desarrollo de la red y a la aparición de la banda ancha que facilita el acceso y el intercambio de contenidos creados en lugares alejados de nuestra geografía, buscando nuevos modelos de creación y nuevas miradas sobre la realidad. Este desarrollo de las nuevas comunicaciones, favoreció el cultivo de una nueva cinefilia. En estos momentos, resulta muy sencillo y asequible poder acceder a cinematografías ajenas a nuestra realidad cultural las cuales, siguiendo un modelo comercial, no podrían nunca encontrar un hueco en el complejo sistema de distribución y exhibición español.

Curiosamente, es un proceso global de todas las cinematografías el redescubrir modelos y referentes que constituyen un verdadero paso adelante en la evolución del cine. Esa puerta abierta hacia el futuro del cine se encuentra en la concepción moderna de la disciplina. Estos patrones se pueden localizar fácilmente en el tiempo en los años 60 y 70 periodo, que coincide con la aparición de la denominada modernidad. En este sentido los paradigmas referenciales de esta nueva forma de hacer y de entender el cine son perfectamente identificables y se han establecido como un punto de inflexión en la concepción del hecho cinematográfico, sobre todo en la curiosidad e independencia de sus búsquedas y hallazgos. Los modelos más recurridos podríamos clasificarlos en tres grupos: los que ofrecen una ficción menos reconciliada (Jean Marie Straub y Daniéle Huilliet, Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Eric Rohmer, Jean Eustache, Andrei Tarkovski), una versión del documental más ensayístico (Jean Rouch, Chris Marker, Agnes Vardá, Artavdat Pelachian, Chantal Akerman, Johan van der Keuken, Fredric Wisseman) o un experimentalismo más radical (Jonas Mekas, Andy Warhol, Michael Snow, Hollys Frampton).

El cine contemporáneo coherente con esta tradición moderna se convierte en otro referente de este tipo de cine: directores como Bela Tarr, Pedro Costa, Albert Serra, Lisandro Alonso, Wan Bing, Jian Zhangke.

En definitiva, pensar el Novo Cinema Galego como frontera entre fronteras, que diría Balibar, espacio de diferencias y de alternativas.

5. Conclusiones

La transformación del panorama audiovisual con la introducción de las nuevas tecnologías ha provocado la aparición de nuevas rutinas de trabajo y, en consecuencia, nuevos modelos de producción que favorecen la creación personal e independiente. En estos momentos, y a pesar de que pueda parecer obvio, es cierto que sólo es necesario un ordenador y una cámara para elaborar una película. De esta revolución digital y de la nueva forma de concebir el cine, han ido apareciendo una serie de movimientos cinematográficos periféricos alejados de cualquier sistema industrial que además de romper, en numerosas ocasiones, con los cánones narrativos han desarrollado una nueva forma de comprender el entramado audiovisual.

En España, uno de los movimientos más interesantes se ha producido en Galicia con el surgimiento del denominado Novo Cinema Galego que, apoyado por una serie de políticas públicas, ha colocado el nombre en el panorama internacional de esta

pequeña región. Buscando modelos similares, ha recurrido a otros cinemas periféricos como el cine portugués. Debido al breve período de tiempo en el que se ha desarrollado, este movimiento aún se encuentra en una fase de consolidación. Para cristalizar esta nueva forma de concebir el audiovisual será necesario el apoyo tanto de instituciones públicas como privadas. Sin embargo, podemos afirmar que la intención por parte de los creadores de crear un nuevo modelo de producción audiovisual que consolide a Galicia dentro del cine independiente en el territorio estatal está logrando convertir a la comunidad en un referente a nivel nacional e internacional en el que se muestra una mirada propia sin tener que recurrir a modelos preestablecidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ECO, Umberto (2010): *“Apocalípticos e integrados”*. Barcelona, DEBOLSILLO.
- CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (2007): *“Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles contemporáneos”*. 1ª Edición Revisada, Madrid, CÁTEDRA.
- CERDÁN, Josetxo (2007): “después de lo real”, en *Archivos de la Filmoteca*, Nº 57-58, vol. 1-2.
- GONZÁLEZ, Xurxo y GONZÁLEZ, Manolo (2008). *“Xeiras polo real” Santiago de Compostela, CGAC*.
- LABAYEN, Fernando y MALLOL, María (2011): “Existimos luego periféricos”, Atlas ilustrado de la periferia, A Coruña. Disponible en internet el (20/11/2011): <http://www.s8cinema.com/portal/en/2011/04/03/atlas-ilustrado-de-la-periferia-vol-3>
- LAXE, Oliver (2008): *“Non hai excusas para non facer filmes”*, en Axencia Audiovisual Galega, Santiago de Compostela. Disponible en internet (15/12/2011): http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/public/index.php?seccion=oficinaproduccion/ficha_noticia.php&id_noticia=1997&id_fase=
- NEYRAT, Cyril (2009): *“Sin etiquetas”* en Cahiers du Cinema España, vol 19, Madrid, p.45
- PAGÁN, Alberte (2008): *“Ficar fóra da industria dáme unha independencia total como cineasta”* en Vieiros, Santiago de Compostela. Disponible en internet (25/01/2012): <http://www.vieiros.com/nova/70770/ficar-fora-da-industria-dame-unha-independencia-total-como-cineasta>
- RANCIÈRE, Jacques (2002): *“La division de lo sensible. Estética y política”* 1ª Edición Revisada, Salamanca, CONSORCIO DE SALAMANCA.
- TARKOVSKI, Andrei (2006): *“esculpir en el tiempo”*. Madrid, RIALP.
- WEINRICHTER, Antonio (1998): “Subjetividad Impostura Apropiación. En la zona donde el documental pierde su honesto nombre”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº30.

YOUNGBLOOD, Gene (1986): "Since Cinema Expanded: Interview with Gene Youngblood", en *Millenium*, vol. 16/17/18.