

Festivales de cine y tendencias de futuro. Un estudio de caso

Fernando Redondo Neira

Universidad de Santiago de Compostela, España
fernando.redondo@usc.es

Resumen

Este artículo se propone estudiar el fenómeno de los festivales de cine a partir de su capacidad para conformarse una personalidad específica y, así, influir en cuestiones de índole estética y hacer avanzar el arte cinematográfico en una determinada dirección. Con esta base, analizamos un caso de éxito, el Curtas Vila do Conde-International Film Festival, festival de cortometrajes de esta localidad portuguesa que demuestra cómo, desde una cinematografía periférica, puede adquirirse una presencia global y marcar el ritmo con una modalidad, el cortometraje, que por su tradicional carácter experimental está llamado a anunciar las innovaciones del futuro.

Palabras clave: Festivales, cine, programación, proyección, cortometrajes.

Film Festivals and Future Trends. A Case Study

Abstract

This article intends to study the phenomenon of film festivals from its ability to settle a specific personality and so to influence such aesthetic issues and move the art of film forward in a certain direction. On this basis, we analyze a case of success, the Curtas Vila do Conde-International Film Festival, a Short Film Festival in this Portuguese town that shows how,

from a peripheral cinematography, is available a global presence and set the pace with one category, the short film, which traditional experimental character is called to announce the innovations of the future.

Keywords: Festivals, cinema, programming, projection, short films.

1. INTRODUCCIÓN

De los festivales de cine bien puede afirmarse que ocupan un lugar nodal en la estructura de la industria audiovisual. La promoción sería la más visible de sus funciones, la primera y más inmediata tarea que tienen encomendada, pero ni mucho menos la única. Facilitar el acceso de los filmes a los canales de distribución, así como la incorporación a la programación de aquellos otros festivales que, por su carácter estratégico, contribuyan a la mayor visibilización posible del filme en cuestión, favorecer la exhibición futura en salas comerciales, establecer acuerdos de emisión en televisión y plataformas on line: éstos serían los principales servicios que un festival puede prestar para facilitar la circulación de las producciones. Los aún escasos estudios académicos que existen sobre los festivales resaltan, además, que su principal cometido sería la promoción y difusión de los trabajos de los nuevos realizadores, apoyando así su consolidación en el mundo cinematográfico Jurado (2003: 209). A ello habría que añadir 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 (2003: 210). Además, en el marco de una industria globalizada, un festival que busque fomentar el trabajo de los nuevos cineastas deberá, entre otros requerimientos, permitir presentar las obras en todos los formatos y sacar partido de las redes sociales como apoyo en su labor de promoción Jurado y Nieto, (2013: 116). Y no olvidemos, finalmente, el importante papel que puede desempeñar en la promoción turística y cultural de la ciudad que lo acoge.

En relación con la deriva audiovisual de los últimos tiempos, en todo lo que supuso la transformación tecnológica con el consiguiente ingreso en el universo digital y cómo ello afectó a las modalidades de circulación y exhibición de los filmes, los festivales de cine han visto reforzadas, en cierto modo, sus funciones. Resulta revelador, en este sentido, el testimonio del productor Pau Subirós, tal como lo ha plasmado en su crónica de los avatares seguidos por el exitoso documental *La plaga* Neus Ballús, (2013):

Los festivales de cine son hoy en día el lugar donde con más fuerza continúa la naturaleza social del cine. Si no fuera por ellos, quizá se hubiera extinguido ya la posibilidad de ver según qué películas en grandes salas oscuras, llenas de espectadores interesados Subirós (2015: 159).

Nuestro propósito será, en virtud de lo aquí expuesto, presentar una propuesta de ensayo crítico que, apoyado sobre una reflexión teórica, dirigirá el foco al *Curtas Vila do Conde – International Film Festival*. A modo de estudio de caso, intentaremos indagar en torno a las potencialidades de un festival que, desde su condición periférica en el mapa audiovisual mundial, se sitúa en la vanguardia de la estética en lo que a oferta cinematográfica se refiere, a la vez que se postula como espacio de reflexión alrededor del audiovisual, acerca de sus perspectivas de futuro y de su vigente capacidad para ahondar en el conocimiento de las sociedades contemporáneas.

2. GENERAR IDENTIDAD, CREAR TENDENCIA

Estando fuera de toda duda la función promocional de todo festival, y siendo fundamental para el desarrollo de la industria audiovisual, es aún posible ir un poco más lejos. Un certamen cinematográfico no se limita a cumplir un papel de rampa de lanzamiento de películas, no se ocupa únicamente de ser ese punto desde donde redirigir las producciones hacia diferentes destinos. Siendo esto tan importante, y en este sentido puede llegar a establecer el ciclo de vida de una producción, mayor relevancia tiene, en nuestra consideración, algo más difícil de definir y de medir como es su capacidad para anunciar, determinar o influir sobre los nuevos rumbos que ha de tomar el cine en el futuro. En esto no hay una gran originalidad desde el punto de vista comercial, pues como en tantos otros ámbitos de la actividad económica, un festival, aun admitiendo diferencias con los llamados mercados audiovisuales, no deja de ser la feria de su sector en lo que ésta tiene de escaparate de novedades, innovaciones, propuestas, mejoras... y en lo que representa como lugar donde concentrar los esfuerzos para lograr el deseado éxito social y económico. Pero si hablamos del arte cinematográfico, un festival puede presentarse también como elemento discursivo en tanto que vehicula un determinado mensaje acerca de lo que el cine debe o puede ser. Si busca, por tanto, constituirse él mismo en discurso, el festival ha de recurrir a un

instrumento fundamental, que es la programación. Y ésta debe entenderse como una estructura dotada de cierta complejidad. En su conformación intenvienen elementos tales como los criterios de selección, las secciones (oficiales, paralelas, retrospectivas), los homenajes, las personalidades invitadas de especial relevancia o los premios. Singular interés adquiere también la figura del programador, sobre el que gravitan otros agentes, tales como los críticos y el público en general, que también participan del festival entendido como discurso. El caso de Curtas Vila do Conde es paradigmático de esta concepción del festival, pues trasciende la mera consideración de mercado para constituirse en evento que incide en la conformación del cine del futuro inmediato.

Estas consideraciones acerca del festival como creador de tendencias no debe, obviamente, abordarse al margen de su función inmediata de garantizar, o al menos favorecer, el acceso a las redes de distribución. Esto habría que enmarcarlo en un debate más amplio que, siguiendo aquí la brillante aproximación de Aida Vallejo, se resumiría entre quienes defienden que los festivales pueden constituir un circuito de distribución alternativo a Hollywood (posición defendida, principalmente, por estudiosos como Marije de Valck y Thomas Elsaesser) y quienes, como Dina Jordanova, entienden que se trata más bien de redes de exhibición cuya relevancia comercial en la circulación cinematográfica no es tan significativa como cabría esperar Vallejo (2010: 35). En todo caso, lo que sí posibilitan los festivales, tal como indica, de nuevo, Vallejo, es la creación de un cierto canon de cinematografías periféricas, por ejemplo con el concurso de los llamados *festival films*, la sustitución de una estructura jerárquica vertical de la cultura cinematográfica (la de los circuitos de distribución vertical) hacia un modelo de expansión de tipo horizontal que permite la emergencia de diversidad de contenidos y de estéticas, contrarrestando el monopolio de la distribución y posibilitando, así, una relectura del cine mundial (2013: 36).

El festival se constituye, entonces, en terreno donde dar a conocer la agenda de cuestiones a debatir sobre el estado del cine. Aquellos certámenes que ostentan la máxima categoría, como es el caso de Cannes, procuran establecer las pautas estéticas de los filmes y aspiran abiertamente a marcar el rumbo que ha de seguirse. Cronistas y críticos, cuyas intervenciones pueden llegar a ser realmente relevantes a este respecto, se ocupan de divulgar las líneas maestras que definen las principales producciones presentes en estos eventos, si bien su labor crítica les puede

convertir en una suerte de voz discordante, como veremos. Festivales como Cannes, Berlín o Venecia tienen aseguradas las portadas de las principales publicaciones periódicas de cine. Para el caso español, podemos considerar a la revista *Caimán* como publicación de referencia en este ámbito. Atendamos, a modo de ejemplo de aquello que un festival pretende ser, a lo que escribe allí Ángel Quintana en relación con la edición de Cannes de 2015. Tras preguntarse si este festival ha dejado de ser el escaparate de los cines nacionales para convertirse en espacio de unificación de cierto estilo internacional, el cronista afirma que en la sección oficial del certamen ya no importa el riesgo ni la investigación formal, sino, efectivamente, servir de escaparate de las grandes coproducciones europeas con vocación internacional, en la búsqueda de un modelo de cine de prestigio globalizado. Y concluye: “Un cine que parece estar construido para satisfacer los intereses de una industria que ha dejado de creer que el gran cine europeo es producto de la diversidad cultural y lingüística” Quintana (2015: 21).

La programación del festival constituye entonces la herramienta fundamental en la creación de ese discurso que, a la par que busca crear una identidad propia para el certamen en cuestión, aspira a crear un canon del cine contemporáneo en lo que esto supone de intento de abrir paso a una tendencia dominante en estilos, géneros, voces, autores y, yendo aún más lejos, una determinada visión del mundo a través de su reflejo en las películas. A esto se refiere, en última instancia, Ángel Quintana cuando habla de cine de prestigio globalizado que ya no cree en la diversidad lingüística y cultural. Obviamente, y a diferencia de cualquier otra feria o mercado sectorial, la trascendencia de esto es mucho mayor en tanto en cuanto hablamos de producciones culturales y de sus formas de darse a conocer.

En el fondo, lo que aquí puede observarse es el relevante grado de influencia que los festivales pueden ejercer respecto del tipo de cine que se realiza. Ya en 1997 los debates sobre los festivales se movían en esta dirección. El entonces Coordinador Europeo de Festivales de Cine, Jean-Pierre García, solicitaba que los festivales se responsabilizaran del desarrollo de proyectos que beneficiasen la producción y distribución de determinadas obras cinematográficas García (1998: 78). Así ha sabido verlo también Aida Vallejo, quien afirma que se erigen como “agentes activos para la producción cinematográfica y la construcción formal, tanto por el desarrollo de programas de producción por los propios festi-

vales (como ocurre con la iniciativa Cine en Construcción del Zinematografía. Festival Internacional de Cine de San Sebastián), como por la influencia en la crítica y en la promoción de determinadas estéticas a través de la asignación de premios” Vallejo (2013: 252). La autora menciona, además, el caso de nuevos géneros híbridos cuya aparición cabe atribuir a las estrategias de programación de los festivales o a determinadas secciones temáticas creadas en su seno. Así ocurre, tal como indica a través de una cita de Mattias Frey, con el llamado “Extreme cinema”, que juega con los límites de la representación del sexo y la violencia (2013: 247). Y en efecto, encontramos un buen ejemplo de todo ello en el citado programa Cine en Construcción, una iniciativa conjunta del Festival Internacional de Cine de San Sebastián y los Rencontres Cinémas d’Amérique Latine de Toulouse creada en 2002 y destinada a la finalización de proyectos latinoamericanos en fase de postproducción. A esta significativa faceta de los dos festivales que aquí colaboran se ha referido Minerva Campos en los siguientes términos:

La itinerancia posterior en el circuito de festivales, salas comerciales o pantallas alternativas de las películas auspiciadas por estas iniciativas contribuiría a la visibilidad de los festivales impulsores, así como a una definición quizá más precisa del tipo de cine en el que está interesado el evento. (2012: 84).

Como también ha destacado el antes citado Quintana, esta operación encaminada a construir un cierto canon se lleva a cabo sobre todo en las secciones oficiales, aquellas que atraen los focos de la prensa y donde se otorgan los premios principales que, a su vez, redundan en creación de prestigio y en mejores expectativas de comercialización de las producciones galardonadas. Como elemento medular del certamen, la sección oficial es la que realmente tiene a su cargo la creación de ese discurso y el establecimiento de la tendencia. A su alrededor, secciones paralelas, homenajes y retrospectivas u otras actividades, que no tienen porqué tratarse específicamente de exhibiciones cinematográficas, apuntalan o complementan aquel cometido, incorporan matices que proceden, por ejemplo, de una referencia histórica que se busca con una retrospectiva, actuando así a modo de argumento de autoridad derivado del conocimiento del pasado. Se establecen entonces líneas de conexión que unen las diferentes secciones en la búsqueda de unas sinergias que, a ojos de la crítica y el público, construyan un discurso coherente de festival.

El valor de marca de un festival depende, en definitiva, de su capacidad para influir sobre el cine del futuro, lo cual sólo está al alcance de unos pocos. Como es sabido, muchos certámenes cinematográficos surgen con una motivación de promoción turística - y los orígenes de los de San Sebastián o Cannes no son ajenos a esto -. Son certámenes que mantienen una vinculación muy estrecha con la ciudad que los acoge y la vertiente puramente cinematográfica parece, paradójicamente, ocupar un segundo plano, como si casi se tratara de una excusa para atraer visitantes, incluso visitantes de una consideración especial, como las estrellas de cine, o aparecer en los medios. En estos casos, la creación de un discurso vertebrador de una cierta propuesta y, ya no digamos, la intención de crear tendencia, son objetivos que parecen estar muy alejados de su posible cumplimiento.

Un caso distinto sería el de algunos significativos festivales que se celebran en pequeñas ciudades, o bien en lugares alejados de los principales centros de la industria audiovisual. Su éxito y su permanencia en el tiempo dependen ya no solo de las instituciones locales que ven en ellos una herramienta de promoción, que también, sino sobre todo de haber sabido, precisamente, construir un modelo propio dotado de una identidad específica que haya favorecido su posicionamiento en el mapa mundial de los festivales de cine. En el contexto actual de globalización, su ubicación original en la periferia de la industria no debe constituir una dificultad para lograr dicho posicionamiento si se actúa correctamente en aspectos tales como la presencia en Internet o en la conformación de la red de contactos con los agentes del sector y con otros festivales, con los cuales, por ejemplo, se puedan establecer alianzas estratégicas. El éxito dependerá, por tanto, de si logran interiorizar tanto en el público como en la crítica o en la propia industria que se trata de un festival con una idea clara de lo que significa el cine en la sociedad contemporánea, lo que debe entenderse como la específica contribución que hace en el campo de la creación cultural, su particular manera de representar la realidad actual y, en definitiva, el compromiso que muestran hacia el cine como arte, en su dimensión creativa e innovadora, y también hacia el cine como industria. Pequeños festivales en ciudades pequeñas, como el de Curtas Vila do Conde, responden a este paradigma.

3. VILA DO CONDE. PELÍCULAS CORTAS, HORIZONTES AMPLIOS

Desde su creación en 1993, el Curtas Vila do Conde-International Film Festival, que se celebra en una localidad de apenas 80.00 habitantes situada a orillas del río Ave en el distrito de Oporto, se propuso construir una identidad propia y diferenciada de festival que le permitiera, según lo expuesto hasta aquí, elaborar un discurso acerca de lo que representa el cine en estas primeras décadas de siglo. Nos disponemos, por tanto, a analizar cada uno de los componentes que conforman aquella identidad y cómo contribuyen a trazar rutas de futuro para el cine actual.

Como todo festival, el Curtas Vila do Conde se apoya en la columna central de la sección oficial a concurso, especialmente en su dimensión internacional y, también, en su apuesta por aquellas producciones que presentan un mayor grado de innovación y riesgo creativo. Nos enfrentamos aquí a la paradoja, de la que ya advirtió el crítico Martin Pawley, de que Portugal solo cuenta con una cuota de mercado de menos del 3 % para la producción nacional, lo que, a decir del citado autor, permitiría construir este llamativo razonamiento: “puesto que no hay mercado no es preciso someterse a sus reglas y por lo tanto es factible poner en marcha películas más interesadas por los resultados artísticos que por los comerciales” Pawley (2010). La apuesta por valores emergentes, que bien pudiera ser el objetivo, no siempre logrado, en la mayoría de los festivales, sí fue una fórmula de éxito en el caso de Curtas Vila do Conde. Y ahí están para certificarlo nombres como los de Pedro Costa, João Pedro Rodrigues, Sandro Aguilar, João Canijo o Miguel Gomes; pero también otros cineastas que tendrían luego un brillante recorrido por los festivales más prestigiosos del mundo, como Tsai Ming-Liang ou Apichatpong Weerasethakul. Por eso se puede afirmar de este certamen algo tan significativo como: “Ao longo dos anos o Curtas foi unha plataforma retrospectiva mas também prospectiva” Seabra (2012: 16).

Ciertamente, entre lo retropectivo y lo prospectivo se pone en pie la armazón de un festival como el que aquí analizamos. Pensemos en secciones tan características como In Focus, dedicada a explorar la filmografía de cineastas de singular trayectoria en la historia del cine. También, con este mismo sentido del tiempo, recurriendo ahora a las ideas de evolución y seguimiento, la sección Da Curta á Longa, se concibe como el acompañamiento de diversos cineastas que, habiendo llevado en el pa-

sado sus cortometrajes al festival, regresan con largometrajes que, a su vez, fueron presentados en otros certámenes. En otro orden de cosas, al hilo de la confluencia del cine con otras expresiones del arte contemporáneo y de la consiguiente ocupación por parte de aquél de nuevos espacios expositivos, la Solar-Galería de Arte Cinemático, representa desde 2004 ese lugar donde las imágenes en movimiento entran en contacto con las otras artes visuales o con la música. Se completaba así una propuesta que venía desarrollándose desde tiempo atrás y que con el nombre de filmes-concierto presentaba espectáculos performativos con los que ir más allá de la pantalla clásica de la exhibición cinematográfica. Con iniciativas como las tres que aquí hemos reseñado, el Curtas Vila do Conde se constituye, por tanto, en ese espacio de encuentro audiovisual que busca trazar una línea que lleve de la historia a la vanguardia, creando así el elemento diferencial que contribuye a la creación de una identidad propia a la vez que busca la complicidad del público.

Desde sus inicios, el festival ha intentado huir de lugares comunes tales como que el cortometraje debe remitir a un filme narrativo con el que un cineasta lleva a cabo su aprendizaje. Y así, en plena conexión con uno de los rasgos más característicos del cine mundial, se prestó especial atención a la hibridación ficción/documental y a lo que supone el borrado de fronteras entre géneros y macrogéneros cinematográficos. Otra de las vías que viene explorándose a lo largo de los años es el del documental en su cuasi consideración de “documento” en el sentido estricto, que bien puede concretarse en un tipo de filme que no se arredra ante los planos de larga duración, de contemplación demorada y en los que se espera que el paisaje, los personajes o las acciones se expresen por sí mismos sin pretender una marcada intervención enunciativa que dirija al espectador. También las ficciones mayoritarias presentadas en Vila do Conde responden a parámetros similares: sobriedad y minimalismo en el estilo, diálogos escasos, planos sostenidos en el tiempo. Todo ello representa, finalmente, la apuesta por un determinado tipo de cine con el que que el certamen busca identificarse.

En el ámbito de lo apuntado aquí en torno a la capacidad para proyectarse hacia otros territorios del ámbito audiovisual que trasciendan al propio festival, cabría mencionar en primer lugar, dentro de la esfera del mercado, la Agência da Curta Metragem, que, en colaboración con la cooperativa cultural Curtas Metragens CRL, trabaja en favorecer la circulación internacional de los cortometrajes de su catálogo. Actuando como

un auténtico agente de ventas, redirige los filmes hacia otros festivales, buscando aquellos eventos que más y mejor pueden contribuir a la visibilización de las producciones, además de organizar proyecciones, ciclos, presentaciones o gestionar el tiraje de copias, haciendo así el seguimiento de estos filmes por los circuitos internacionales. Sobre la repercusión que esta iniciativa tiene en la industria audiovisual portuguesa, merece la pena atender a lo expresado por Felicidade Ramos:

(...) O aparecimento da Agência da Curta Metragem gerou um impulso importante na divulgação do cinema português, dinamizando uma série de ações que permitem aos realizadores nacionais verem os seus filmes inscritos em vários festivais em diferentes cidades do mundo (2010: 36).

Y añade la autora, en relación con el trabajo no siempre reconocido pero finalmente eficaz que un festival de este tipo puede llevar a cabo: “Não sendo visível para a sociedade em geral, é um trabalho que contribui para a “saúde” e “vitalidade” das pequenas produtoras existentes em Portugal (2010: 36).

Participa de este mismo carácter expansivo el programa Estaleiro/Campus, que se adentra ya de pleno en el terreno de la producción. Se trata de una propuesta que surge de un impulso formativo dirigido a estudiantes de la enseñanza superior a quienes se ponen en contacto con creadores audiovisuales de acreditado recorrido internacional. Además, a través del programa Campus, el Curtas Vila do Conde se compromete a producir cada año tres filmes documentales con cineastas experimentados que contarán con con alumnos de la enseñanza superior en su equipo. Y si nos referimos aquí a la proyección hacia otros festivales, mencionemos, a modo de ejemplo, que las tres películas producidas en 2015 fueron presentadas, como estreno mundial, en el Locarno Film Festival, y que, una de ellas, *Noite sem distância / Nigh Without a Distance* (Lois Patiño) fue seleccionada, para su estreno norteamericano, por el Toronto International Film Festival. Este sería, por tanto, el ejemplo más significativo de que un festival ya no se limita a exhibir, dar a conocer, promocionar y premiar filmes. En línea con el citado programa Cine en Construcción, Curtas Vila do Conde también asume la ambiciosa tarea de generar un discurso propio, de marcar líneas de futuro y de crear tendencia sin reducir todo ello a una determinada política de programación, lo cual ya sería bastante por sí solo, por otro lado, Y si la dimensión formativa juega aquí un papel relevante, es

preciso reseñar la sección *Take One!*, un espacio reservado para las escuelas de cine portuguesas y con la vista puesta, por consiguiente, en el descubrimiento de valores emergentes del audiovisual.

Finalmente, toda la actividad que se genera en torno a un festival de estas características, un festival, además, que busca llevar sus propuestas más allá del estricto ámbito de las exhibiciones y los premios, convierte a *Curtas Vila do Conde* en un espacio para pensar el cine. Se une así a la línea marcada por festivales de carácter temático que históricamente se han destacado por adoptar esta otra faceta de convertirse en foros de discusión. A ello se refiere Marijke De Valck cuando menciona el célebre festival de Pessaro como aquel que, además de jurados y premios, también incluía, ya en los años setenta del siglo pasado, mesas redondas de debate o la publicación de voluminosos estudios (2007: 167), y que ya ocupa un lugar propio en cualquier historia de la teoría cinematográfica. Hasta el terreno del pensamiento conducen de un modo natural, en el caso de *Vila do Conde*, las propias estrategias de programación, que plantean la porosa frontera que separa la ficción del documental, derivando de aquí todo lo que remita a lo veraz y lo verosímil, lo real y lo imaginario; que explora las posibilidades de reflexión sobre la contemporaneidad del heterógeno universo del cine experimental, del cine-en-sayo o del *found footage*, con lo que éste último implica sobre lo que supone trabajar a partir de los conceptos de archivo, memoria y re-significación de materiales audiovisuales preexistentes. Pensar el cine en la sociedad contemporánea constituye, de este modo, el ineludible punto de destino de todo festival de cine. En el caso de *Vila do Conde*, esta tarea se inicia con la propia reflexión sobre formatos y metrajés, qué supone, por ejemplo, apostar por la narrativa breve, que cineastas como Manoel de Oliveira, mentor principal del festival, haya alternado cortos y largos en la última etapa de su carrera. Y si hablamos, por otro lado, de implicaciones estéticas e ideológicas derivadas del desafío tecnológico, accedemos entonces al núcleo de las reflexiones actuales sobre el devenir del audiovisual. *Curtas Vila do Conde* también se posiciona aquí:

Que é, afinal, o cinema? Essa é unha cuestión tão mais pertinente num contexto global de mudança, quer dos pressupostos estéticos e políticos, quer também, e sobretudo, das imensas alterações técnicas, de que a transição da película para o digital é o mais desafiador, com consequências ainda imprevisíveis Ribas (2012: 13).

El espacio de pensamiento que un festival propicia se sitúa, en última instancia, en las propias películas. Atendamos, en este sentido, a lo que propone Augusto M. Seabra en relación con algunos relevantes cineastas programados en Vila do Conde: Tsai-Ming-Liang, o cómo contemplar el mundo y su evolución; Nicolás Provost, o cómo dotarse de una mirada crítica sobre los mecanismos de visión y vigilancia; Mike Hoolboom, o cómo entender el cine en tanto que medio subjetivo, memorialístico, poético y ensayístico; Matthias Müller y Christoph Girardet, o cómo trabajar sobre las imágenes de la historia del cine, sobre el *found footage* y su remontaje crítico Seabra (2012: 17). El pensamiento en torno a la realidad del cine en la actualidad se genera y se promueve, de nuevo yendo más allá de las películas, por medio de iniciativas tales como el Solar-Galería de Arte Cinemático, por lo que éste supone de diálogo entre expresiones artísticas, por esa confluencia entre artes visuales e imagen en movimiento. Seabra nos recuerda, en este sentido, que la expresión “arte cinematográfica” fue usada hace cien años por Guillaume Apollinaire en un momento en el que las vanguardias contemplaban el cine como máxima expresión estética del naciente siglo XX. Y concluye: “O que nos conduz também, relembando que ‘ao princípio era a curta’, ás intrínsecas relações entre os olhares retrospectivo e prospectivo” Seabra (2012: 17).

CONCLUSIONES

El Curtas Vila do Conde se ha propuesto desde un principio tender puentes entre público y cineastas, cumplir con esa función a la que todo festival debería dedicar sus esfuerzos de acercar a los autores a su público y familiarizar a éste con las creaciones de vanguardia. Así lo ha expresado el crítico Martin Pawley: “Formaron público e ayudaron a a diversificar a sua ollada cinematográfica, mais tamén serviron para crear e/ou afirmar cineastas” (2014: 68).

Retrospectivo y prospectivo: mirada hacia atrás y mirada hacia delante. El Curtas Vila do Conde elabora una propuesta de festival que procura iluminar el futuro del cine sobre la base de más de cien años de imágenes en movimiento. Sin obviar la dimensión industrial que todo festival posee, y aun sin adoptar las formas propias de un mercado audiovisual al uso (por ejemplo, no organiza sesiones de pitching), el certamen ha dedicado los esfuerzos de más de veinte años a labrarse una identidad provista de un discurso específico que no renuncia a ocupar un lugar cen-

tral en el universo inevitablemente global del audiovisual actual. Y ello partiendo de lo que, en principio, más bien parecen dos dificultades añadidas. En primer lugar, un contexto doblemente periférico como ha destacado el ya citado Daniel Ribas: un país marginal en la industria, Portugal, y una ciudad ubicada fuera de los centros culturales más importantes del país (2012: 5). En segundo lugar, la apuesta por el cortometraje, de difícil visibilización, comercialización y circulación, pero, como es sabido, la modalidad que mejor se adapta al afán innovador de los creadores más arriesgados. La presencia regular de Curtas Vila do Conde en el más importante festival del mundo de cortometrajes, Clermont-Ferrand, palía en parte esta doble dificultad.

Referencias Bibliográficas

- DE VALCK, Marijke. 2007. **Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia**. Amsterdam University Press. Amsterdam (Holanda).
- CAMPOS, Minerva. 2012. Reconfiguración de flujos en el circuito internacional de festivales: El programa “Cine en Construcción”. **Secuencias. Revista de Historia del Cine**. Nº 35: 84-102.
- GARCÍA, Jean-Pierre. 1998. “Donde hay festivales, hay vida” en VV. AA. **Promoción y difusión del cine europeo**. pp. 74-81. Ed. Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid (España).
- JURADO MARTÍN, Montserrat. 2003. 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 (España). Tesis doctoral. Disponible en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/inf/ucm-t27119.pdf>. Consultado el 24.07.2015.
- JURADO MARTÍ, Montserrat; NIETO MARTÍN, Alberto. 2013. Nuevas propuestas, viejos circuitos. El papel de los festivales de cine españoles en la consolidación de los nuevos realizadores. **Secuencias. Revista de Historia del Cine**. Nº 39: 100-122.
- PAWLEY, Martin. 2010. Vila do Conde en Xixón. Disponible en <http://actodeprimavera.blogspot.com.es/2010/11/vila-do-conde-en-xixon.html>. Consultado el 28.07.2015.
- PAWLEY, Martin. 2014. A consolidación dun modelo a imitar. **Tempos Novos. Revista Mensual de Información e Opinión para o Debate**. Nº 207: 66-70.
- QUINTANA, Ángel. 2015. Grietas en la primera división. **Caimán. Cuadernos de Cine**. Nº 38 (89): 48-49.

- RAMOS, Felicidade Conceição Vieira. 2010. **Eventos culturais e cidades: o caso específico de Curtas Vila do Conde**. Tesis doctoral. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10216/54856>. Consultado el 28.07.2015.
- RIBAS, Daniel. 2012. “Anatomia de um Festival / Anatomy of a Festival. Curtas Vila do Conde (1993-2012)” en en VV. AA., **Puro / Pure Cinema**. pp. 5-13. Ed. Curtas Metragens CRL. Vila do Conde (Portugal).
- SEABRA, Augusto M. 2012. “Filme é? /Film is?” en VV. AA., **Puro / Pure Cinema**. pp. 15-17. Ed. Curtas Metragens CRL. Vila do Conde (Portugal).
- SUBIRÓS, Pau. 2015. **El productor accidental**. Anagrama. Barcelona (España).
- VALLEJO, Aida. 2013. “Festivales temáticos y géneros cinematográficos. Del cine fantástico al documental contemporáneo” en PÉREZ PERUCHA, J. y A. RUBIO ALCOVER, A. (eds.), **De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español: Actas del XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine**. pp. 246-257. Ed. Universidad del País Vasco. Bilbao (España).
- VALLEJO, Aida. 2013. Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía filmica. **Secuencias. Revista de Histrtoria del Cine**. N° 39: 13-42.