



Los aniversarios, aunque pudiera parecer lo contrario, constituyen una buena oportunidad para revisar el sentido de ciertas prácticas en un ejercicio de memoria no autocomplaciente. ¿Cómo nacieron iniciativas que ahora se dan por hechas? ¿Qué sostuvo su creación y cuál es su base actual? ¿De qué forma se ha adaptado su espíritu primigenio a lo largo del tiempo y se ha resignificado su intención?

Nest, la sección del Festival de San Sebastián dedicada a los estudiantes de cine, cumple veinte años (con un preámbulo olvidado que luego abordaremos). Actualmente es una de las secciones del Festival más vivas y una de las que registra mayor crecimiento. Además, integra de forma orgánica un fuerte número de mujeres y gran diversidad de voces y de narrativas. Pero, ¿dónde radica la importancia de generar estos espacios para los nuevos talentos dentro de los festivales de cine?

Apostar por la formación y la búsqueda de talento es una decisión estratégica que define una parte fundamental de la personalidad de un festival, y lo distingue de otras propuestas internacionales. El Festival de San Sebastián asumió el reto de contarse, también, a partir del cine de quienes están empezando. Formar parte de ese momento incipiente en la carrera de jóvenes cineastas es un gesto político que supone una contundente declaración de intenciones: creemos en el cine imperfecto, en los procesos participativos, en la corporalidad de las ideas, en la performatividad de la transmisión del conocimiento.

En un festival suceden muchas cosas al mismo tiempo. En ocasiones ocurren en la superficie y tienen proyección inmediata, y otras veces su desarrollo es más lento y transcurre en segundo plano. Es ese tiempo pausado que da más importancia al proceso de pensar la imagen que a la imagen misma el que esta sección preserva. Son lugares para experimentar el fracaso, espacios seguros que ofrecen la posibilidad de evocar el cine del futuro desde la mirada poliédrica de un grupo de más de ochenta personas de distintos países conviviendo durante cinco días. En esos encuentros se imaginan películas y se van tejiendo redes que, tarde o temprano, culminarán en sinergias improbables. Y comienza entonces el recorrido, porque Nest se concibe, de forma integral, como un punto de partida y no de llegada.

En este sentido, Nest se vincula a la idea de conservatorio, en tanto que preserva el talento y propone una primera puerta para entrar en la industria. También es un contenedor destinado a pensar los modos en los que el cine contemporáneo interviene en la política; y un lugar desde el que tramar nuevas narrativas que reimaginen el estado de las cosas. Otra cualidad fundamental es su heterodoxia, esa disconformidad con lo establecido que tiene cabida en la sección.

Dentro de la estructura programática de los festivales de cine hay espacios más abiertos a la experimentación, que permiten una flexibilidad envidiable y que se construyen como laboratorio en permanente mutación. Las películas y cineastas que los integran tienen la capacidad de reinventar su sentido. Se permite un diálogo con ellos y esa conceptualización colectiva va perfilando la forma de los futuros encuentros. De esta manera, se genera un espacio a partir del cual el festival se repiensa a sí mismo, en medio de una comunidad de reflexión que permite autocuestionarse desde otro lugar. Por ejemplo, Nest fue desde 2002 hasta 2010 un Encuentro de Escuelas de Cine, pero los profesores acabaron teniendo demasiado protagonismo, hecho del que los alumnos se resentieron, por lo que el nombre y el sentido viró hacia los estudiantes, donde se mantiene desde entonces.

Con los cineastas en el centro, Nest favorece la creación sostenida de una cantera de realizadores que crece cada año y regresa de forma natural al Festival con nuevas obras. Es habitual que los cineastas aquí convocados vuelvan como parte de la programación de New Directors (recientemente *La última primavera*, de Isabel Lambert, ganadora del Torino Award de Nest en 2015 con *Volando voy*; *Chupacabra*, de Grigory Kolomytsev, participante en 2016 y 2018 con *Mary* y *Ya Ostayus / I'm Staying* respectivamente; y *Africa* de Oren Gerner que fue premiado en 2014 con el cortometraje *Greenland*), o con algún proyecto de largometraje en desarrollo en las secciones de work in progress. Además, cineastas como Jerónimo Quevedo, Kiro Russo, Léa Mysius o Teddy Williams, cuyas primeras o segundas obras se estrenaron en la sección Nest, han recorrido después el circuito internacional de festivales cosechando numerosos premios. El programa de residencias de Ikusmira Berriak es también otro camino de retorno donde muchos cineastas que participaron en Nest desarrollan sus proyectos posteriormente.

Dedicando un espacio privilegiado a los procesos de aprendizaje, el Festival de San Sebastián se funde con el espíritu de Tabakalera-Centro Internacional de Cultura Contemporánea. Juntos se permiten ser un hábitat de saberes y prácticas compartidas que abrazan en su concepción la idea de artesanía a la hora de pensar el cine. Desde 2008 la colaboración de Tabakalera en la reescritura y organización de Nest ha sido imprescindible, la reflexión y el trabajo conjunto han permitido nuevas búsquedas en la consolidación del carácter y magnitud del encuentro. El crecimiento ha sido notable no solo en la asistencia del público sino en el número de escuelas participantes, cortometrajes inscritos, invitados y actividades. El lugar que recientemente ha ganado la sección se debe en parte a la sinergia entre Tabakalera y el Festival.

El potencial de exploración parece ilimitado; en Tabakalera hay una escuela de cine, un festival, una sala de cine, residencias de artistas, laboratorios, talleres, galerías y una filmoteca. Dentro de este engranaje, los estudiantes que presentan sus películas en Nest conviven con los alumnos de posgrado de la Elías Querejeta Zine Eskola, quienes a su vez participan en residencias como Ikusmira Berriak; y después regresan a la escuela como tutores de proyecto de nuevas generaciones de estudiantes cuyas películas formarán parte de futuras ediciones de Nest. Las posibilidades de encuentro son inagotables dentro de un diseño pensado para favorecer precisamente esos brotes entre distintos proyectos con tantos puntos en común. La escuela sólo tiene sentido en este espacio; Nest sólo tiene sentido en este edificio; la sala de cine sólo tiene sentido dentro de este proyecto. La importancia de no desagregar es clave, la proximidad física que permite el territorio orbitado por Tabakalera da acceso inmediato a toda una serie de estímulos y posibilidades creativas que serían inimaginables si no sucedieran sobre un mismo terreno.

La académica e investigadora Mette Hjort hace referencia a esa interconexión clave en la generación de nuevas dinámicas. “Dado que el acceso a las diversas industrias cinematográficas interconectadas es cada vez más competitivo, los festivales de cine (...) han surgido como lugares en los que la creación de redes y la formación se combinan de forma decisiva para el éxito de los aspirantes a cineastas”<sup>1</sup>. Aida Vallejo, antropóloga, investigadora y doctora de la Universidad del País Vasco, pone precisamente como ejemplo la sinergia entre la escuela y el Festival en su estudio de proyectos de educación cinematográfica en los festivales de cine de Iberoamérica. En su opinión, la escuela de cine Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE) es una iniciativa pionera –impulsada por la Diputación de Gipuzkoa– que lleva un paso más allá la colaboración entre festivales e instancias educativas. El Festival forma parte de la dirección académica, junto a Tabakalera y la Filmoteca Vasca. “Los modos de colaboración entre el festival y las instancias educativas de educación superior se extienden a la participación activa del festival en un programa de posgrado universitario, integrando las actividades del evento en el programa de la escuela, y ofreciendo un acceso privilegiado a sus posibilidades formativas”<sup>2</sup>.

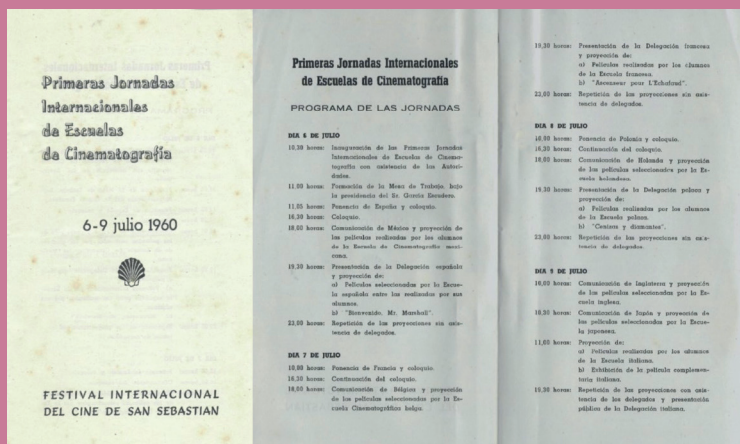
El hecho de que un festival competitivo no especializado forme parte de un ecosistema creativo tan virtuoso es algo extraordinario. Y aquí radica la clave del éxito, no sólo de Nest, sino de la coherencia con la que el Festival de San Sebastián acompaña esta apuesta como piedra angular de su identidad, y cómo esa decisión estratégica incide en el festival del futuro.

<sup>1</sup> Mette Hjort, “The Education of the Filmmaker in Africa, The Middle East and the Americas”

<sup>2</sup> M. Paz Peirano, Aida Vallejo, “Iniciativas de educación cinematográfica en los festivales de cine de Iberoamérica (2005 - 2019)”

## Todo empezó en 1960

La importancia de los encuentros de estudiantes de cine en España se remonta al período franquista, con propuestas ampliamente analizadas como las conversaciones de Salamanca de 1955 o las I Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine de Sitges en 1967. Entre estos dos momentos clave en la generación de debates y elaboración de manifiestos radicales, tuvieron lugar las I Jornadas de Escuelas de Cinematografía en el marco del Festival de San Sebastián de 1960. Este primer encuentro es, en realidad, el germen de Nest y, a pesar de que constituyó un hito para toda una generación de cineastas, no ha recibido prácticamente ninguna atención en la literatura especializada hasta la fecha. Como adelantamos al comienzo, los aniversarios nos permiten voltear la mirada a los orígenes de forma autocrítica. ¿Por qué este preámbulo tan fundamental en la historia del Festival de San Sebastián no ha sido contado?



Archivo Festival de San Sebastián

En la España franquista, con todas las amenazas y limitaciones que el régimen imponía a los cineastas, las Jornadas reunieron a un grupo de estudiantes —entre ellos Basilio Martín Patino, Antxon Eceiza y Joaquín Jordà— entre quienes se dieron una serie de conversaciones que tendrían consecuencias políticas definitivas, por atreverse a acometer una crítica de todo el aparato cinematográfico de la dictadura y pronunciar en voz alta una denuncia integral de la cultura del cine en España. Gracias a un ejercicio de reconstrucción hecho a partir de los documentos del archivo del Festival de San Sebastián en el marco del proyecto *Zinemaldia 70: todas las historias posibles* se puede concluir que lo ocurrido en San Sebastián en esas primeras jornadas fue determinante para aprobar el nuevo código de censura en 1963, y encaminarse hacia ese posibilismo que permitiría pequeños avances en los siguientes años.

No olvidemos el contexto nacional en los años 60: el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) creado en 1947 da paso a la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid (EOC). Paralelamente surge 'el nuevo cine español' y se establecen muchas ayudas para las películas dirigidas por alumnos de la Escuela. Entre 1962 y 1968 debutaron en España 48 directores que habían pasado por la EOC. El ambiente contestatario y el acceso a películas prohibidas se vuelve la tónica dominante.

Como apunta Luis Vaquerizo García, el movimiento irrumpió como un islote de intelectualidad en un medio empujado a la huida de compromiso. "El inducido raquitismo con el que nace y su excepcionalidad son las razones fundamentales de un carácter efímero, residual y escasamente condicionante de subsiguientes representaciones cinematográficas. Su necesidad derivó de factores estratégicos, lejanos a las inquietudes de los directores de películas"<sup>1</sup>. A pesar de ser un aperturismo limitado y calibrado por la dictadura, durante estos años quedaron establecidas algunas bases para la posibilidad futura de ciertos cambios. Autores como Carlos Saura, Mario Camus, José Luis Borau, Basilio Martín Patino, Manuel Summers o Miguel Picazo filmaron sus primeras películas.

<sup>1</sup> La censura y el nuevo cine español. Cuadros de realidad de los años sesenta, 2014, p. 287

<sup>2</sup> Duncan Petrie, Theory, Practice, and the Significance of Film Schools, Scandia, Vol. 76 No. 2, 2010, p. 43



Archivo Festival de San Sebastián

En Euskadi, la cultura de cineclubs se encontraba en plena eferescencia. Entre los habituales cinéfilos donostiarros de la década figuran Víctor Erice, Antonio Mercero, José María Zabalza, Elías Querejeta, Antxon Eceiza y Luis Gasca, todos muy interesados en elevar el nivel intelectual y cultural del Festival de San Sebastián. Ese contexto tuvo un efecto directo en la organización de las Jornadas de 1960. En la producción cinematográfica vasca se comienza a reivindicar una identidad cultural diferente que se sustenta en una aproximación al cine experimental y documental. Como claro ejemplo surge la obra emblemática *Ama Lur*, de Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert, en 1968.

Hasta 1966 se celebrarían cinco ediciones más de las jornadas de escuelas. Tras una larga pausa, de treinta y seis años, surge en 2002 la primera edición de una segunda etapa, pensada y desarrollada por José María Riba, quien era miembro del Comité de Dirección del Festival de San Sebastián. Ese regreso significó retomar la idea de la necesidad de crear puentes entre los nuevos creadores y la industria. También se caracterizó por la voluntad de integrar escuelas y perfiles muy distintos, desde una iniciativa de talleres de cine del País Vasco hasta la ESCAC (Barcelona) y la ECAM (Madrid), La Fémis (París), la ENERC (Buenos Aires), la Escuela Internacional de Cine y TV-EICTV (San Antonio de los Baños, Cuba), o una escuela de cine para niños como Orson the Kid (Madrid), entre muchas otras.

Se buscaba fidelizar a los cineastas y favorecer ese cruce entre los estudiantes y los profesionales; integrar la teoría y la práctica en un ejercicio que, como define Duncan Petrie, a veces genera una falsa dicotomía en ciertos programas académicos. "Los cursos orientados a la producción deben esforzarse por combinar la realización práctica de películas y un marco intelectual que abarca la teoría, la crítica y la historia del cine, proporcionando a los estudiantes un contexto para localizar y comprender su propia práctica creativa"<sup>2</sup>.

En la tarea de proporcionar ese contexto decidió comprometerse el Festival de San Sebastián en un momento en el que la proliferación de festivales de cine era desmesurada, y definir los factores clave que distinguen y vuelven necesario un evento cinematográfico resultaba urgente.

**Noemi Cuetos y  
Marcela Hinojosa (EQZE)**



Archivo Festival de San Sebastián



Anniversaries, even if the opposite may seem true, represent an excellent opportunity to re-examine the meaning of certain practices in an exercise of non-self-complacent memory. How were the initiatives now taken for granted born? What was behind their creation and what is their reasoning today? In what way has that early spirit changed over time, lending new meaning to its purpose?

Nest, San Sebastian Festival's section for film students, turns twenty (with a forgotten prelude we will address later). Today it is one of the Festival's liveliest sections and one of those to record the strongest growth. It also naturally includes a high number of women and a wide diversity of voices and narratives. But what lies behind the importance of generating these spaces for new talents at film festivals?

The commitment to training and seeking out talent is a strategic decision that defines a fundamental part of a festival's personality, setting it apart from other international events. The San Sebastian Festival also took up the challenge of telling its story with the inclusion of films by those who are setting out on their careers. Being a part of that early stage in the career of young filmmakers is a political gesture that represents a strong statement of intent: we believe in imperfect cinema, in participatory processes, in the corporeal existence of ideas, in the performative nature of knowledge transmission.

A festival is a place where all sorts of things happen at the same time; sometimes they occur on the surface and have an immediate effect, while at others their development is slower and takes place on a second level. It is that unhurried time lending greater importance to the process of thinking about the image than concentrating on the actual image itself that this section preserves. These are places to experience failure, safe spaces offering the possibility to evoke the cinema of the future from the polyhedral perspective of a group of more than 80 people from different countries who come together for five days. At these meetings, films are imagined and networks are woven which will, sooner or later, culminate in improbable synergies. And that's when things start to move forward, because Nest is conceived, integrally, as starting point rather than a finishing line.

In this respect, Nest aligns itself with the idea of a conservatory, in as much as it preserves talent and proposes a first entrance door to the industry. It is also a vessel for thought on the way contemporary cinema intervenes in politics; and a place from which to weave new narratives that reimagine the state of things. Another fundamental quality is that of its heterodox nature, that refusal to conform to the established rules which sits so well with the section.

Film festival programme structures have spaces which are more open to experimentation, which enable an enviable flexibility and which take the shape of permanently mutating laboratories. The films and moviemakers featuring in them have the ability to reinvent their meaning. Dialogue with them is invited and that collective conceptualisation lends shape to future meetings. A space is therefore generated on the basis of which the festival rethinks itself, amid a community of reflection enabling the event to question itself from another place. For instance, Nest was, from 2002 until 2010, a Film School Meeting, but the professors ended up gaining excessive prominence, something which the students resented, hence the change of tack by its name and meaning, turning the focus on students, where it has stayed ever since.

With the focus on filmmakers, Nest fosters the sustained creation of a pool of moviemakers which grows every year and whose members naturally return to the Festival with new works. It is a regular occurrence to see the participating filmmakers come back, either as part of the New Directors programme (recently: *La última primavera / Last Days of Spring*, by Isabel Lamberti, winner of the Nest Torino Award in 2015 with *Volando voy*; *Chupacabra*, by Grigory Kolomystev, participant in 2016 and 2018 respectively with *Mary* and *Ya Ostayus/I'm Staying*; and *Africa* by Oren Gemer, winner of an award in 2014 for the short film *Greenland*), or with a developing feature film project in the work in progress sections. Moreover, filmmakers like Jerónimo Quevedo, Kiro Russo, Léa Mysius and Teddy Williams, whose first or second works premiered in the Nest section, have gone on to tour the international festival circuit, where they have garnered numerous awards. The Ikusmira Berriak residencies programme is yet another way of returning where many of the filmmakers to have participated in Nest have gone on to develop their projects.

By dedicating a privileged space to learning processes, the San Sebastian Festival merges with the spirit of Tabakalera-International Centre for Contemporary Culture. Together they provide a habitat for shared knowledge and practices whose conception embraces the idea of a crafted approach to cinematic creation. Since 2008 the collaboration of Tabakalera in rewriting and organising Nest has been essential; shared reflection and joint work have enabled the exploration of new routes to consolidate the character and reach of the meeting. Growth has been notable not only with respect to audience attendance, but also to the number of participating schools, short films submitted, guests and activities. The importance recently acquired by the section is partly due to the synergy between Tabakalera and the Festival. The potential for exploration appears to be unlimited; at Tabakalera there is a film school, a festival, a cinema, an artists' residencies, labs, workshops, galleries and a film archive.

Within this apparatus, the students presenting their films in Nest coexist with post-graduate students at the Elías Querejeta Zine Eskola, who in turn participate in residencies such as Ikusmira Berriak and later return to the school as the tutors of projects by new generations of students whose films will be part of future editions of Nest. The possibilities of the meeting are endless within a design precisely devised to favour these germinations between different projects with so much in common. The school only makes sense in this space; Nest only makes sense in this building; cinema only makes sense within this project. The importance of keeping them together is key, the physical proximity enabled by Tabakalera's pivotal landscape provides immediate access to a whole series of stimuli and creative possibilities which would be inconceivable were they not to take place on the same site.

The academic and researcher Mette Hjort refers to that key interconnection in the generation of new dynamics. "With access to various interlinked film industries becoming ever more competitive, film festivals (...) have emerged as places where the creation of networks and training combine decisively for the success of the aspiring filmmakers"<sup>1</sup>. Aida Vallejo, anthropologist, researcher and doctor at the University of the Basque Country, precisely gives the example of the synergy existing between the school and the Festival in her study of film education projects at Ibero-American film festivals. She considers the Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE) to be a pioneer initiative –promoted by the Provincial Council of Gipuzkoa– which takes the collaboration between festivals and educational authorities a step further. The Festival sits on the academic board, alongside Tabakalera and the Filmoteca Vasca. "The channels of collaboration between the festival and higher education facilities extend to the festival's active participation in a post-graduate university programme, the inclusion of its activities in the school curriculum, and offering privileged access to its training possibilities"<sup>2</sup>.

The fact that a non-specialised competitive festival is part of such a fine creative ecosystem is extraordinary. And therein lies the key to the success, not only of Nest, but of the coherence with which the San Sebastian Festival accompanies this commitment as the cornerstone of its identity, and how that strategic decision influences the festival of the future.

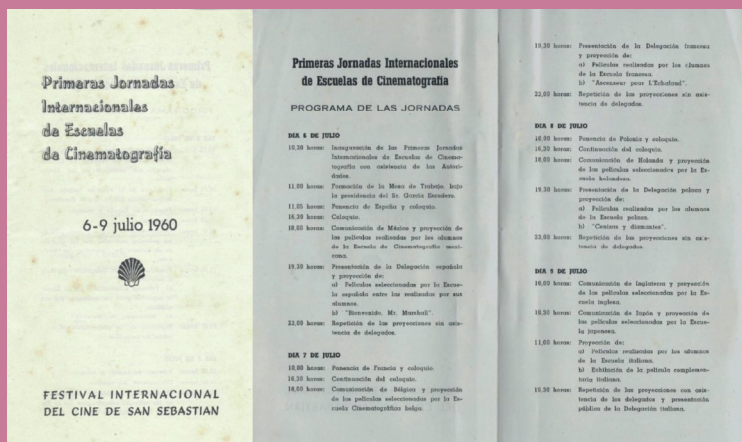
<sup>1</sup> Mette Hjort, "The Education of the Filmmaker in Africa, The Middle East and the Americas"

<sup>2</sup> M. Paz Peirano, Aida Vallejo, "Iniciativas de educación cinematográfica en los festivales de cine de Iberoamérica (2005 - 2019)"

## It all began in 1960

The importance of film students meetings in Spain dates back to Franco's times, with widely analysed proposals such as the 1955 Salamanca conversations and the 1st International Film Schools Conference at Sitges in 1967. Among these key moments in the generation of debates and the drawing up of radical manifestos, the 1st Film Schools Conference took place at San Sebastian Festival in 1960. This first meeting is, in fact, the germ of Nest and, despite constituting a landmark for a whole generation of filmmakers, has received practically no attention in specialised literature to date. As mentioned above, anniversaries give us the chance to take a self-critical look back at our origins. Why has this prelude so fundamental in the history of San Sebastian Festival not been told?

In Spain under Franco, with all of the threats and limitations imposed by the regime on filmmakers, the Conference assembled a group of students – among them Basilio Martín Patino, Antxon Eceiza and Joaquim Jordà – who proceeded to participate in a series of conversations that would have far-reaching political consequences for daring to criticize the dictatorship's cinematic apparatus and condemn the prevailing film culture in Spain. Thanks to an exercise of reconstruction based on the San Sebastian Festival archive in the framework of the *Zinemaldia 70: all possible stories* project, we can conclude that what happened in San Sebastian at those early conferences was determinant for approving the new censorship code in 1963, and for laying the way towards that optimistic outlook which would permit small steps to be taken in the following years.



Archivo Festival de San Sebastián

Let's not forget the national context in the 60s: the Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (Institute for Film Research and Experience, IIEC) created in 1947, gave way to the Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid (Official Film School, EOC). Meanwhile, 'the new Spanish cinema' appeared and all sorts of grants were created for films directed by students at the School. In Spain, from 1962 to 1968, 48 directors made their debut after having studied at the EOC. The rebellious atmosphere and access to forbidden films became the norm.

As pointed out by Luis Vaquerizo García, the movement emerged as a small island of intellectuality in a medium compelled to shun commitment. "The induced rickety condition of its birth and its exceptional nature are the fundamental reasons for the ephemeral, residual and rather indeterminant nature of subsequent cinematic representations. Its necessity stemmed from strategic factors, far removed from the interests of film directors"<sup>1</sup>. Despite being a liberalisation limited and regulated by the dictatorship, those years saw a number of foundations being laid for the future possibility of certain changes. Authors like Carlos Saura, Mario Camus, José Luis Borau, Basilio Martín Patino, Manuel Summers and Miguel Picazo shot their first films.

In the Basque Country, the film club culture was in full swing. Regular movie-goers in the San Sebastian of that decade were Víctor Erice, Antonio Mercero, José María Zabalza, Elías Querejeta, Antxon Eceiza and Luis Gasca, all of whom had a strong interest in raising the intellectual and cultural bar of the San Sebastian Festival. That context had a direct effect on organisation of the 1960 Conferences. Basque film production was starting to endorse a cultural identity different to the one drawing an approach to experimental and documentary cinema. One clear example lies in the emblematic work *Ama Lur*, by Néstor Basterretxea and Fernando Larruquert, in 1968.



Archivo Festival de San Sebastián

Another five editions of the school conferences would be held until 1966. Following a long break, of 36 years, the first edition of a second stage was held in 2002, designed and developed by José María Riba, who was a member of the San Sebastian Festival Executive Committee. This recovery meant returning to the idea of the need to build bridges between the new creators and the industry. It was also characterised by the desire to include very different schools and profiles, from an initiative of film workshops in the Basque Country to the ESCAC (Barcelona) and the ECAM (Madrid), La Fémis (Paris), the ENERC (Buenos Aires), the Escuela Internacional de Cine y TV-EICTV (San Antonio de los Baños, Cuba), and a film school for children, Orson the Kid (Madrid), among many others.

The idea was to gain the allegiance of the filmmakers and to foster the coming together between students and professionals, to add theory and practice to an exercise which, as defined by Duncan Petrie, sometimes generates a false dichotomy in certain academic programmes. "Courses focussed on production must endeavour to combine hands-on filmmaking and an intellectual framework that embraces the theory, criticism and history of cinema, providing students with a context for locating and understanding their own creative practice"<sup>2</sup>.



Archivo Festival de San Sebastián

The San Sebastian Festival decided to devote itself to providing that context at a time when film festivals were proliferating disproportionately, and when defining the key factors that characterise and create the need for a cinematic event was urgently required.

Noemi Cuetos and Marcela Hinojosa (EQZE)

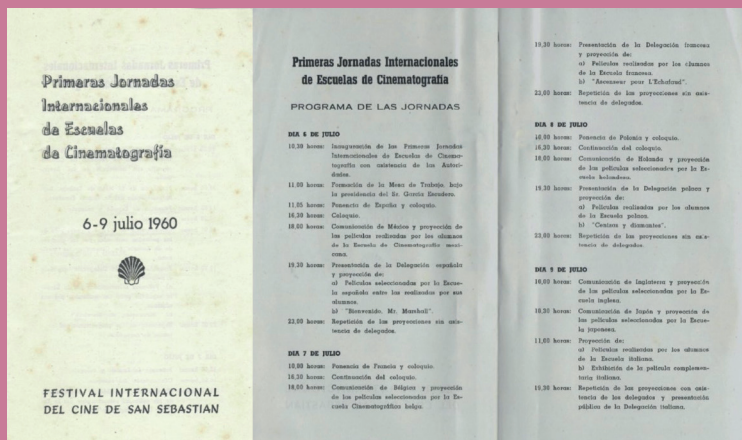
<sup>1</sup> La censura y el nuevo cine español. Cuadros de realidad de los años sesenta, 2014, p. 287

<sup>2</sup> Duncan Petrie, Theory, Practice, and the Significance of Film Schools, Scandla, Vol. 76 No. 2, 2010, p. 43

## 1960an hasi zen dena

Espainiako zinema-ikasleen topaketen garrantzia frankismoaren garaioa da, eta luze eta zabal aztertu dira hainbat proposamen, hala nola Salamancako elkarrizketak 1955ean eta Sitgeseko Zinema Eskolen Nazioarteko I. Jardunaldiak 1967an. Etabaidak sortzeko eta manifestu erradikalak egiteko funtsezko bi ekimen horien artean, Zinematografia Eskolen I. Jardunaldiak egin ziren 1960ko Donostia Zinemaldiaren esparruan. Lehen topaketa hori, egiatan, Nesten ernamuina da, eta, zinemagileen belaunaldi oso batentzat jazoera gogoangarria izan bazen ere, orain arte ez du ia inolako arretarik jaso literatura espezializatuan. Hasieran aurreratu dugun bezala, urteurrenek begirada jatorriara iraultzeko aukera ematen digute, autokritika eginez betiere, Zergatik ez da kontatu Donostia Zinemaldiaren historia hain funtsezkoa izan den hitzaurre hau?

Espainia frankistan, erregimenak zinemagileei ezartzen zizkien mehatxu eta muga guztiekin, Jardunaldietan ikasle talde bat bildu zen –besteak beste, Basilio Martín Patino, Antxon Eceiza eta Joaquim Jordà–, eta elkarrizketa jakin batzuk izan zituzten topaketa hartan; behin betiko ondorio politikoak izango zituzten elkarrizketa horiek, diktaduraren aparatuzko zinematografiko osoari kritika egitera eta Espainiako zinema-kulturaren salaketa integral bat ozenki esatera ausartu zirelako. Donostia Zinemaldiaren artxibo-dokumentuetan funtsatuta *Zinemaldia 70: historia posible guztiak* proiektuaren esparruan egindako berreraikitze-ariketa bati esker, ondoriozta dezakegu Donostian lehenengo jardunaldi horietan gertatutakoa erabakigarria izan zela 1963an zentsura-kode berria onartzeko eta hurrengo urteetan aurrerapen txikiak ahalbidetuko zituen posibilismo horretara bideratzeko.



Archivo Festival de San Sebastián

Ez dezagun ahaztu 60ko hamarkadako testuinguru nazionala: Ikerketa eta Esperientzia Zinematografikoen Institutuak (IIEC) –1947an sortua– Madrileko Zinematografia Eskola Ofizialari (EOC) bidea eman zion. Aldi berean, ‘zinema espainiar berria’ sortu zen eta laguntza asko ezarri ziren Eskolako ikasleek zuzendutako filmetarako. 1962tik 1968ra bitartean, EOCetik igarotako 48 zuzendarik egin zuten debuta Espainian. Giro inkonformista eta film debekatueterako sarbidea nagusitu ziren.

Luis Vaquerizo Garcíaen hitzetan, mugimendua intelektualtasun-uharte baten gisara agertu zen konpromisotik ihes egiteak bultzaturiko ingurune batean. «Jaiotzetik izan zuen eragindako errakismoak eta salbuespenzkoak izateak eragin zuen, hain zuzen ere, geroagoko zinema-emanaldiak iragankorrak, hutsala eta apenas baldintzatzaileak izatea. Halako mugimendu baten beharra faktore estrategikoen ondoriozkoa izan zen, film-zuzendarien kezketatik urrun»<sup>1</sup>. Diktadurak mugatu eta neurtutako irekitasuna izan arren, urte horietan zehar zenbait aldaketa egiteko oinarri batzuk ezarri ziren. Izan ere, Carlos Saura, Mario Camus, José Luis Borau, Basilio Martín Patino, Manuel Summers, Miguel Picazo eta beste hainbat egilek garai hartan sortu zituzten euren lehen filmak.

Euskadin, zineklubek kultura oso bizia zen garai hartan. Izan ere, hamarkada horretan ohiko zinemazale donostiarrak ugari zeuden, hala nola Víctor Erice, Antonio Mercero, José María Zabalza, Elías Querejeta, Antxon Eceiza eta Luis Gasca, eta guztiei interesatzen zitzaizen Donostia Zinemaldiaren maila intelektual eta kulturala igotzea. Testuinguru horrek zuzeneko eragina izan zuen 1960ko Jardunaldien antolaketan. Euskal ekoizpen zinematografikoan nortasun kultural ezberdin bat aldarrikatzen hasi zen, zinema esperimental eta dokumentalerako hurbilketan oinarrituta zegoena. Horren adibide argi gisa, Nestor Basterretxea eta Fernando Larruquerten *Ama Lur* obra emblematikoa izan zen, 1968an.



Archivo Festival de San Sebastián

1966ra arte eskola-jardunaldien beste bost edizio gehiago egin ziren. Hogeita hamasei urteko etenaldi luze baten ondoren, 2002an bigarren etapa baten lehen edizioa sortu zen, José María Riba Donostia Zinemaldiko zuzendaritza-batzordeko kideak pentsatu eta garatua. Itzulera horrek sortzaile berrien eta industriaren arteko zubiak eraiki beharri berriz heltzea ekarri zuen berekin. Halaber, oso askotariko eskola eta profilak integratu nahi zituelako ere bereizi zen, hala nola hauek: Euskadiko zinema-tailerren ekimen bat; ESCAC (Bartzelona); ECAM (Madril); La Fémis (Paris); ENERC (Buenos Aires); Nazioarteko Zinema eta Telebista Eskola eta TV-EICTV (San Antonio de los Baños, Kuban); eta haurrentzako zinema-eskola bat (Orson the Kid, Madrilen), besteak beste.

Zinemagileak fidel bihurtzea zen jomuga, baita ikasleen eta profesionalen arteko gurutzaketa bultzatzea ere; teoria eta praktika integratzea, Duncan Petriek definitzen duen bezala, zenbait kasutan programa akademiko jakin batzuetan dikotomia faltsu bat sortzen duen ariketa batean. «Ekoizpena bideratutako ikastaroek saiatu egin behar dute filmen errealizazio praktikoa konbinatzen zinemaren teoria, kritika eta historia hartzen dituen esparru intelektual batekin, ikasleei euren sorkuntza-jardunbidea lokalizatzeko eta ulertzeko aukera emate aldera»<sup>2</sup>.

Testuinguru hori emateko atazan, Donostia Zinemaldiak konpromiso irmoa hartzea erabaki zuen, zinema-jaialdien ugartzea neurrigabea zen garai batean, eta zinema-ekitaldi bat bereizi eta beharrezko bihurtuko zuten faktore erabakigarriak zahaztea premia lana zen.

**Noemi Cuetos eta  
Marcela Hinojosa (EQZE)**



Archivo Festival de San Sebastián

<sup>1</sup> La censura y el nuevo cine español. Cuadros de realidad de los años sesenta, 2014, p. 287

<sup>2</sup> Duncan Petrie, Theory, Practice, and the Significance of Film Schools, Scandia, Vol. 76 No. 2, 2010, p. 43

**Nest | 20 |** Urte  
Años  
Years

# Nest | 20 | Urte Años Years

[www.sansebastianfestival.com](http://www.sansebastianfestival.com)

Diseño: [evavillarestudio.com](http://evavillarestudio.com) / Juan Ugade



# SSIFF

2021  
Iraila  
Septiembre  
17/25

# 69



Urteurrenak, kontrakoa dirudien arren, aukera onak izan ohi dira jardunbide jakin batzuen zentzua berrikusteko, betiere autokonplazentziarik gabeko oroitzapen-jarduketara batean. Nola sortu ziren orain segurutzat jotzen ditugun ekimenak? Zerk sostengatu zuen halakoen sorkuntza eta zein da horien egungo oinarria? Nola moldatu da ekimen horien jatorrizko zerizana denboran zehar eta zer-nolako esanahi berria eman zaie haien asmoari?

Donostia Zinemaldiko Nest sailak, zinema-ikasleei eskainiak, hogeitau urte bete ditu (geroago jorratuko dugun hitzaurre ahaztu batekin). Gaur egun, Zinemaldiko sailik bizienetako bat da Nest, hazkunderik handienetakoa duena. Halaber, emakume asko bilzen ditu, modu organikoan, baita ahots eta narrazio ugari ere. Baina, zergatik da, zehazki, hain garrantzitsua zinema-jaialdien barruan talentu berrientzako horrelako guneak sortzea?

Prestakuntzaren eta talentuak bilatzearen aldeko apustua egitea erabaki estrategiko bat da, zinema-jaialdi baten nortasunaren funtsezko zati bat zehazteaz gain, nazioarteko beste proposamen batzuetatik ere bereizten duena. Gainera, Donostia Zinemaldiak hasiberrien zinematik abiatuta kontatzeko erronka ere hartu zuen bere gain. Zinemagile gazteen ibilbidearen hasiera-hasierako une horretan parte hartzea berekin asmo-adierazpen irmo bat dakarren keinu politiko bat da: zinema inperfektuan sinesten dugu, parte hartzeko prozesuetan, ideien gorputzatsunean, ezagutza-transmisioaren performatibitatean.

Jaialdi batean gauza asko gertatzen dira aldi berean. Batzuetan, gainazalean gertatzen dira eta berehalako etorkizuna dute; beste batzuetan, berriz, euren garapena motelagoa izaten da eta bigarren mailan igarotzen da. Irudia pentsatzeko prozesuari (eta ez irudiari berari) garrantzi handiagoa ematen dion tempo pausatu hori da, hain zuzen, sail honek gorde nahi duena. Porrotarekin esperimintatzeko lekuak dira, bost egunez elkarrekin bizi diren eta herrialde desberdinetatik datozen laurogei pertsonatik gorako talde baten begirada polidrikoan funtsatuta etorkizuneko zinema gogora ekartzeko aukera eskaintzen duten gune seguruak, hain zuzen. Topaketa horietan, filmak imajinatzen eta sareak ehuntzen dira, espero ez ziren sinergiak lehenago edo geroago ezartzea ahalbidetzen dutenak. Eta orduan hasten da ibilbidea, Nest, ekimen oso gisa, abiapuntutzat hartzen baita, eta ez helmugatzat.

Horri dagokionez, Nest gordetzaila izateko ideiarekin lotzen da, talentua mantentzen duen eta industrian sartzeko lehen ate bat proposatzen duen gune izateaz gain. Zinemagintza politikan zer-nola esku hartzen duen pentsatzeko edukiontzia ere bada, eta jakina, gauzen egoera berriz imajinatuko duten narrazio berriak ehuntzeko lekua. Beste funtsezko ezaugarri bat heterodoxia da, ezarritakoarekiko desadostasuna, zeinak sailean bere lekua baitu.

Zinemaldien programa-egituraren barruan, esperimintaziora irekiago dauden guneak existitzen dira, malgutasun desiragarri bat ahalbidetzen dutenak eta etengabe aldatzen ari den laborategi gisa erabazten direnak. Gune horiek osatzen dituzten filmak eta zinemagileek horien zentzua berrasmatzeko gaitasuna dute. Horiekin hitz egitea ahalbidetzen da, eta kontzeptualizazio kolektibo horrek etorkizuneko topaketen forma zehazten du. Horrela, Zinemaldiari bere burua birpentsatzeko balio dion gune bat sortzen da, beste nonbaitetik bere burua kudeatzeko aukera ematen dion hausnarketa-komunitate baten erdian. Adibidez, 2002tik 2010era Zinema Eskolen Nazioarteko Topaketa zeritzon Nesti, baina irakasleek protagonismo handiegia hartu zuten azkenean, eta ikasleek adierazi zuten ez zetozeela horrekin bat; beraz, zergatik eta sentimenduak ikasleengana bideratu ziren, eta hala dira harrez geroztik.

Zinemagileak erdigunean direla, Nestek errealdadore-harrobi bat modu iraunkorrean sortzea laboratzen du, eta urtetik urtera hazi egiten da, errealdadoreei obra berriekin Zinemaldira modu naturalean itzultzea ahalbidetzeaz gain. Askotan, Nesten deitutako zinemagileak New Directors sailaren programazioan sartzen dira (duela gutxi, *La última primavera*, Isabel Lambertirena, 2015ean *Volando voy* filmarekin Torino Award de Nest sariak irabazi zituen; *Chupacabra*, Grigory Kolomytsevena, 2016an eta 2018an *Mary* eta *Ya Ostayus / I'm Staying* filmekin parte hartu zuena, hurrenez hurren; eta *Africa*, Oren Gernerrena, 2014an *Greenland* film laburrekin saritua). Are gehiago, Jerónimo Quevedo, Kiro Russo, Léa Mysius, Teddy Williams eta beste hainbat zinemagilek, euren lehen edo bigarren lanak Nest sailean estreinatu zituztenak, gerora zinema-jaialdien nazioarteko zirkuituan zehar ibili eta sari ugari jaso dituzte. Ikusmira Berriak egonaldi-programa, halaber, beste bide bat da, aurretiaz Nesten parte hartu zuten zinemagile askori geroago euren proiektuak garatzea ahalbidetzen diena.

Ikaskuntza-prozesuei gune pribilegiatu bat eskaintzen diela, Donostia Zinemaldia Tabakalera-Kultura Garaikidearen Nazioarteko Zentroaren mamiarekin bat egiten du. Elkarrekin, jakintza eta jardunbide partekatuen habitat izateko aukera ematen diote elkarri, zinema pentsatzerakoan artisautzaren ideia aintzat hartzeaz gain. 2008az geroztik hona, Tabakalarekiko lankidetzaz ezinbestekoa izan da Nest berridazteko eta antolatzeke, eta hausnarketak eta baterako lanak topaketaren izaera eta garrantzia finkatzeko atazan bilaketa berriak egitea ahalbidetu dute. Hazkundera nabarmena izan da, ikus-entzuleen artean ez ezik, parte hartu duten eskolen, inskribatu diren film laburren, gonbidatuen eta jardueren artean ere bai. Sailak arian-arian hartu duen tokia Tabakalarearen eta Zinemaldiaren arteko sinergiari esker gertatu da hein handi batean.

Esplorazio potentziala mugagabea da, agidanez; Tabakalerek gauza ugari hartzen ditu: zinema-eskola bat, zinema-jaialdi bat, zinema-areto bat, artisten egonaldiak, laborategiak, lantegiak, galeriak eta filmoteka bat. Makineria horren barnean, euren filmak Nesten aurkezten dituzten ikasleak Elías Querejeta Zine Eskolako graduondoko ikasleekin bizi dira, eta horiek, orobat, Ikusmira Berriak egonaldi-programan parte hartzen dute, esaterako; geroago, eskolara itzultzen dira, ikasleen belaunaldi berriek aurkezturiko proiektuen tutore gisa, eta ikasle horiek, geroago, Nesten etorkizuneko edizioetan parte hartuko dute euren filmekin. Elkartzeko aukerak agortezinak dira, hala, hainbeste ezaugarri komun dituzten proiektu ugariaren arteko agerraldi horiek errazteko pentsatuta dagoen diseinuaren barnean. Eskolak gune honetan bakarrik du zentzua; Nestek eraikin honetan bakarrik du zentzua; zinema-aretoak proiektu horren barruan baino ez du zentzua. Elementu horiek guztiak ez bereiztearen garrantzia funtsezkoa da; izan ere, Tabakalerek orbitatutako lurraldeak ahalbidetzen duen hurbiltasun fisikoak estimulu eta sormenerako aukera jakin batzuk berehala eskuratzea ahalbidetzen du, eta eremu berean gertatuko ez balira ezinezkoak izango liriteke estimulu eta aukera horiek.

Mette Hjort akademiko eta ikertzaileak dinamika berrien sorkuntzan funtsezkoa den interkonexio hori nabarmentzen du: «Elkarren artean konexioak dituzten industria zinematografikoetarako sarbidea gero eta lehiakorragoa denez, zinema-jaialdiak (...) sareen sorrera eta prestakuntza modu erabakigarrian uztartzeko gune bilakatu dira, zinemagile izan nahi dutenek arrakasta izan dezaten betiere»<sup>1</sup>. Aida Vallejo antropologo, Euskal Herriko Unibertsitateko ikertzaile eta doktoreak, hain zuzen ere, eskolaren eta Zinemaldiaren arteko sinergia jarri du adibide gisa Iberoamerikako zinemaldietan zinema-hezkuntzako proiektuak jorratzeko egindako azterlanetan. Bere ustez, Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE) –Gipuzkoako Aldundiak bultzatua– ekimen aitzindaria da eta are urutiago eramaten du zinema-jaialdien eta hezkuntza-erakundearen arteko lankidetzaz. Zinemaldia zuzendaritza akademikoaren parte da, Tabakalarekin eta Euskadiko Filmategiarekin batera. «Zinemaldiaren eta goi-mailako hezkuntza instituzioen arteko lankidetzaz-moduak Zinemaldiaren parte-hartze aktibora hedatzen dira, eta horrenbestez, Zinemaldiak aktiboki hartzen du parte graduondoko unibertsitate-programa batean, ekitaldiaren jarduerak eskolaren programan integratzen direla, eta haren prestakuntza-aukeretarako sarbide pribilegiatua eskaintzen dela»<sup>2</sup>.

Zinema-jaialdi lehiakor ez-espezializatu bat hain ekosistema sortzaile bertutetsu baten parte izatea ezohiko zerbait da. Eta hor datza arrakastaren gakoa, Nesten arrakastarena ez ezik, apustu honekin batera Donostia Zinemaldiak duen koherentziaren arrakastarena ere bai, Zinemaldiaren beraren nortasunaren giltzarri gisa, erabaki estrategiko horrek etorkizuneko jaialdiari nola eragiten dion kontuan izanik.

<sup>1</sup> Mette Hjort, "The Education of the Filmmaker in Africa, The Middle East and the Americas"

<sup>2</sup> M. Paz Peirano, Aida Vallejo, "Iniciativas de educación cinematográfica en los festivales de cine de Iberoamérica (2005 - 2019)"