

# El cineclubismo en Bilbao durante la Segunda República: el espectáculo cinematográfico como arma de clase

Dr. Txomin Ansola González

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

## Resumen

### **El cineclubismo en Bilbao durante la Segunda República: el espectáculo cinematográfico como arma de clase**

Con el advenimiento de la Segunda República el movimiento cineclubista experimentó un novedoso e innegable carácter de clase, ya que los cineclubs comenzaron a ser impulsados también por organizaciones sindicales, políticas y sociales de izquierda para difundir sus idearios. En Bilbao se organizaron el Cineclub Proletario y el Cine Teatro Club.

Palabras clave: Bilbao, Cineclub Proletario, Cine Teatro Club

## Laburpena

### **II Errepublikaren garaiko zineklubismoa: Zinema espektakulua, klase borrokarako tresnatzat harturik.**

II Errepublikaren garaian zineklubismoa aldatu egin zen. Alderdi ezkertiarrek eta langileen sindikatoak zineklubak erabiltzen hasi ziren klase borroka aldeko ideiak zabaltzeko. Bilbon ondoko hauek antolatu ziren: Cineclub Proletario eta Cine Teatro Club.

Hitz gakoak: Bilbao, Cineclub Proletario, Cine Teatro Club

## Abstract

### **Cinema clubs in Bilbao during the Second Republic: the cinematographic spectacle as a class weapon**

With the arrival of the Second Republic, the cinema club movement acquired a novel and undeniably class character, since cinema clubs also began to be promoted by left-wing trade union, political and social organizations to spread their ideas. The Cineclub Proletario (Proletarian Cinema Club) and the Cine Teatro Club (Theatre Cinema Club) were organized in Bilbao.

Key words. Bilbao, Cineclub Proletario, Cine Teatro Club.

Al igual que había ocurrido a finales del siglo XIX, con el nacimiento del espectáculo cinematográfico, París se convirtió, durante la segunda década del siglo XX, en el nuevo epicentro desde el que se comenzó a reclamar para el cinematógrafo su condición de hecho artístico. Esta reivindicación como forma de expresión autónoma acabó desembocando en su aceptación como un nuevo arte, el séptimo arte. Se culminaba de esta forma un proceso que había comenzado en 1911 cuando el italiano Riccioto Canudo escribía en la revista *Les entretiens idealistes* su fundamental “La naissance d’un sixième Art. Essai sur le cinématographe”, en el que postulaba para el cinematógrafo su carácter de arte. Petición que, años más tarde, en 1923, renovó en un nuevo texto: “Manifeste des sept arts”, donde postulaba para el cinematógrafo su reconocimiento como arte total:

“Mais cet art de totale synthèse qu’est le Cinéma, ce nouveau-né fabuleux de la Machine et du Sentiment, commence à cesser ses vagissements, entrant dans son enfance. Son adolescence viendra, bientôt, happer son intelligence et multiplier ses rêves; nous demandons à hâter son épanouissement, à précipiter l’avènement de sa jeunesse. Nous avons besoin du Cinéma pour créer L’art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu”<sup>1</sup>.

En la consecución de este objetivo desempeñó un papel destacado el escritor y cineasta Louis Delluc. Labor que inició como crítico cinematográfico en el semanario *Le Film* (1917) y el periódico *Paris-Midi* (1918) y continuó en las revistas *Le journal du cine-club* y *Cinea*, que impulsó en 1920 y 1921, respectivamente. Desde ambos semanarios apostó por un cine de calidad al margen de las grandes productoras, una crítica auténtica, y el encuentro entre los cineastas y los espectadores. Paralelamente programó una serie de sesiones cinematográficas, que constituyen el antecedente de los cineclubs, que llegaron poco tiempo después.

Un buen exponente de este nuevo concepto de exhibición cinematográfica lo tenemos en el Club de Amis du Septième Art fundado por Riccioto Canudo en abril de 1921. Una iniciativa a la que sumó al año siguiente la revista bimensual *La Gazette des Sept Arts*. Con ambos proyectos perseguía:

“Proclamar la esencia artística de la obra cinematográfica, y atraer a ella las fuerzas creadoras de cada país, pintores, poetas, músicos, para representar en las obras concebidas la vida profunda de los pueblos, y dar a estos no solamente una diversión sin elevación, sino un espectáculo de la profunda y laboriosa belleza de la vida moderna”<sup>2</sup>.

En las revistas promovidas por Delluc (*Cinea*) y Canudo (*La Gazette des Sept Arts*) encontramos la presencia del crítico y teórico del cine Leon Moussinac, como miembro del comité de redacción de ambas publicaciones. A este doble protagonismo, en estas dos emblemáticas revistas, en las que se incidía en el carácter artístico del cinematógrafo, hay que añadir el rol fundamental que desempeñó en los inicios del cineclubismo en Francia. En 1924 asume la dirección del Cine Club de France, junto a Germaine Dulac y Jacques Feyder, fruto de la fusión de El Club de Amis du Septième Art y el Club Français du Cinema, cineclub que había fundado en 1922.

El nuevo cineclub se marcó un doble objetivo: a) Recuperar tanto las películas despreciadas por el público y la crítica como las rechazadas por los distribuidores y exhibidores, y b) Proyectar las películas prohibidas por la censura. El paradigma más conocido de esta última opción fue la exhibición el 12 de noviembre de 1926 de la película rusa *El acorazado Potemkin* (Bronenoseta Potiomkin, 1925, Serguéi M. Eisenstein), en el Cinema l’Artistic de París.

La proyección de *El acorazado Potemkin* abrió un debate sobre el papel que tenían que desempeñar los cineclubs. Planteándose dos posibilidades: a) Reivindicar el cine como arte (línea de trabajo que propugnaban Delluc y Canudo), y b) Reivindicar el carácter político del cine, propiciando el debate no con los especialistas o los intelectuales sino con las masas.

1 CANUDO, Riccioto. “Manifeste des sept arts”. En: *La Gazette des Sept Arts*, núm. 2, 25 janvier 1923. París; p. 2. Puede consultarse también en: [http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes\\_theoriques/canudo.htm](http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/canudo.htm).

2 VERDONE, Mario. “Canudo crítico cinematográfico”. Resumen de “Canudo e Apollinaire: Giornalisti e scrittori del Nostro Tempo”, texto presentado en el Congreso Internacional Gioia del Colle, 30 de abril de 1983 (Scheda Editore, 1984). En: <http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital02/centrocap41.htm>.

Esta última opción era la que propugnaba Moussinac para cuyo desarrollo creó un nuevo cineclub: Les Amis de Spartacus, junto a Paul Vaillant Couturier y Jean Lods. Desde el que se plantearon el cine como un medio de combate y de liberación social. El éxito de la iniciativa, a la exhibición de *El acorazado Potemkin* hay que sumar también la de otras películas rusas, fue importante pero breve. En cinco meses lograron congregarse a 80.000 espectadores en el Casino de Grenelle. El rechazo de los empresarios de algunas salas, que vieron disminuir la frecuentación de las mismas, y la censura determinaron la prohibición policial del trabajo de exhibición emprendido por Les Amis de Spartacus.

## 1.

Los novedosos espacios de exhibición cinematográfica que representaban los cineclubs tuvieron una favorable acogida tanto en Europa como en América. El Estado español no fue ajeno a esta nueva concepción del cinematógrafo en la que se reivindicaba su pasado y su condición de arte, de hecho el cine mudo había dado ya sobradas muestras de su madurez artística. A lo que hay que sumar la apuesta que desde la vanguardia cinematográfica se hizo por una renovación conceptual de las formas cinematográficas, que se materializó en una serie de obras que buscaban en la experimentación unas inequívocas y preclaras señas de identidad.

Los primeros cineclubs irrumpen en el panorama cinematográfico español a finales de la segunda década del siglo XX, aunque existe un antecedente directo de los mismos en las tres sesiones que Luis Buñuel programó en la Residencia de Estudiantes de Madrid, entre la primavera de 1927 y el otoño de 1928<sup>3</sup>.

La senda que abrieron los primeros cineclubs franceses fue seguida por algunas salas parisinas que completaban y ampliaban el trabajo de divulgación y exhibición cinematográfica que habían emprendido éstos. Al mismo tiempo apostaron por un modelo de exhibición formado por una recuperación histórica de las películas antiguas, que cronológicamente situaban antes de la Primera Guerra Mundial, una película de vanguardia y una película reciente. Forma de programación de la que Buñuel se hizo eco en un artículo publicado en *La Gaceta Literaria*, tras asistir a una de sus sesiones en el Studio des Ursulines<sup>4</sup>, y que incorporó a las sesiones que programó para la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes en Madrid.

El éxito que cosechó la primera sesión, celebrada en mayo de 1927, propició que se programasen dos nuevas sesiones en marzo y diciembre de 1928. Esta última, en la que se exhibió el largometraje *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Th. Dreyer, 1927), constituyó el prólogo al comienzo de las actividades del Cineclub Español, primer cineclub del Estado español, que comenzaron nueve días después, el 23 de diciembre de 1928, en el Cine Callao de Madrid con la proyección del film retrospectivo *María, la hija de la granja*, el film actual *Tartufo* (*Tartüff*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1925) y el film de vanguardia *L'etoile de mer* (Man Ray, 1928).

Con esta iniciativa *La Gaceta Literaria*, promotora del cineclub, sumaba a la reflexión inicial sobre el hecho cinematográfico, que había cultivado desde su aparición en enero de 1927, la exhibición de aquellas películas que no encontraban un hueco en la cartelera cinematográfica. La finalidad que se perseguía era ofrecer a un "público selecto", que estaba "ávido de curiosidades cinemáticas" la posibilidad de satisfacer sus "apetencias de novedad, de modernidad", que las "salas corrientes, siempre -atendiendo a la masa- cautas en promover audacias y exhibir experimentos"<sup>5</sup>, no ofrecían. En este mismo sentido escribía Román Marvá, desde las páginas de la revista *Blanco y Negro*:

"El Cine-club ha comenzado sus sesiones. Ya tiene Madrid cinematógrafo de vanguardia. Falta nos hacía.

Nos hacía falta porque entre las empresas exhibidoras que se niegan a poner toda película que no sea de 'taquilla' y algunos críticos que, por desconocimiento del cine se muestran cada vez más remisos a concederle los merecimientos que posee, el cinematógrafo en España, carece todavía de su máxima consagración artística y literaria. Todo se andará"<sup>6</sup>.

En las semanas siguientes *La Gaceta Literaria* se hizo eco de la buena acogida que tuvo tanto en Madrid como fuera

3 GUBERN, Román. En: *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Anagrama, 1999. Barcelona; pp. 260-271.

4 BUÑUEL, Luis. "Una noche en el Studio des Ursulines". En: *La Gaceta Literaria*, núm. 2, 15 de enero de 1927. Madrid; p. 6.

5 "Cinema para minorías". En: *La Gaceta Literaria*, núm. 41, 1 de septiembre de 1928. p. 2.

6 MARVA, Román. "Actualidades cinematográficas". En: *Blanco y Negro*, 6 de enero de 1929. Madrid; p. 72.

de la capital, y de que algunos lectores de la revista proyectaban extender la iniciativa a otras provincias. En este sentido llegaron propuestas desde Santander, Oviedo, Gijón, Valladolid, Segovia, Valencia, Sevilla y Málaga entre otras ciudades. A las que hay que sumar las que se enviaron desde territorio vasco: San Sebastián, Vitoria y Bilbao.

Aunque la respuesta inicial fue favorable, certificando la existencia de espectadores interesados en participar de este novedoso tipo de exhibición cinematográfica, los diferentes cineclubs que se pusieron en marcha no llegaron a consolidarse en el tiempo, ya que tras varias sesiones, cuatro en el caso del Cineclub de Bilbao, acabaron desapareciendo. Por lo que se puede expresar que, tras los primeros pasos, el cineclubismo en España únicamente arraigó en las ciudades de Madrid y Barcelona.

En Madrid el Cineclub Español, que prolongó sus actividades durante más de tres años, hasta mayo de 1931, y el Cineclub Popular, que comenzó sus proyecciones el 3 de enero de 1931, fueron los únicos cineclubs madrileños durante estos años. En Barcelona, en cambio, asistimos al surgimiento de varias propuestas, una de las cuales no se llegó a materializar. Correspondió ésta última a la de Cineclub Español, que intentó promover un cineclub también en Barcelona. En un escrito remitido al rotativo *La Vanguardia* se detallaba cual era el propósito que les guiaba:

“La Gaceta Literaria, en su tarea de encauzar corrientes del mundo nuevo en nuestro país, va a realizar, entre otras iniciativas la instauración de un Cine-club en Barcelona, como lo tiene establecido en otras capitales, para minorías, para cineastas, para todo aquel público que no pudiendo viajar por estudios y sociedades extranjeras de cinema, desee contemplar films superiores de estricto circuito o de rápido tránsito por el mercado mundial”<sup>7</sup>.

En la misiva se concretaba, también, el público al que iba dirigido el cineclub: los intelectuales y la juventud, no en vano éste simbolizaba “avanzada” y “renovación”. Las películas que se exhibirían serían normalmente inéditas en España, mientras que las sesiones, que tendrían una periodicidad mensual, estarían formadas por: “a) un film documental; b) un film de repertorio; c) un film nuevo, pero que por exigencias de mercado no llegue a las salas de producción y -eventualmente- d) conferencia breve por técnico o escritor de vanguardia”<sup>8</sup>.

Un mes después, el 16 de enero, de presentar públicamente *La Gaceta Literaria* su intención de crear un cineclub en la ciudad condal, comenzaba sus actividades el primer cineclub catalán el *Barcelona Film Club*, con la proyección de la película documental de la UFA, *La creación*, y el largometraje *Tartufo*, éste como hemos señalado anteriormente se había exhibido también en la primera sesión del Cineclub Español, y el cortometraje cómico *El encendedor maldito*, una producción estadounidense, que estaba protagonizado por el actor Charles Chase.

En la crónica que *La Vanguardia* dedicaba a la sesión inaugural se recogía los objetivos del cineclub, que sus responsables habían formulado al comienzo de la proyección. Estos trataban de

“reunir, agrupar, a todas aquellas personas que gustan del cine y se inquietan por el cine, para admirar juntas lo que puede llamarse cine independiente, ya dando a conocer films de vanguardia—«de esos que jamás exhibieron los empresarios por miedo a que les quemem el teatro»—ya resucitando cintas de la época prehistórica del cine para estudiar el avance del séptimo arte, ya admirando producciones dignas de admiración, que, por causas diversas, no han de llegar nunca al gran público, ya, en fin, reprisando documentales, o cinedramas que merezcan la reposición...”<sup>9</sup>.

Unos propósitos similares a los del Cineclub Español, que se completaban con la intención, claramente novedosa, de fomentar la “creación del cine de «amateurs», en la parte referente a la producción.”

El siguiente cineclub, *Sesiones Mirador*, surge unos meses después, en abril, impulsado por la revista *Mirador*, una publicación liberal y progresista, de orientación nacionalista y republicana, que se editaba en catalán. En la primera sesión, que tuvo lugar el 29 de abril, se programaron las siguientes películas: *La dama de las camelias* (film de preguerra), *Cinco*

7 “El ‘Cine-Club en Barcelona.’ En: *La Vanguardia*, 16 de diciembre de 1928. Barcelona; p. 23.

8 *Ibidem*.

9 CENTENO, Felipe. “Cine-Club Barcelona.” En: *La Vanguardia*, 20 de enero de 1929; p. 22.

minutos de cine puro (film de vanguardia) y Margarita Gautier (film de repertorio).

Como se deduce de los films citados la estructura de la programación seguía el esquema de las salas especializadas parisinas, a las que ya nos hemos referido anteriormente. Sobre esta cuestión, el sentido que tenían las sesiones, escribía Josep Palau, crítico de cine de la revista *Mirador*:

“Les nostres sessions les entenem com un complement pràctic de la nostra pàgina setmanal. No n’hi ha prou amb xerrar, hem cregut que calia fer queleom i d’aquí les sessions. Hi ha hagut acció recíproca entre la nostra pàgina i aquestes projeccions; si amb ella hem fet publicitat dels programes que havíem arranjat, recíprocament les nos tres sessions han atret l’atenció de molta gent damunt la nostra pàgina, on ens plau dir-ho, no hi ha una sola línia feta per encàrrec, i diem això perquè ens cal fer constar que, com déiem al començ d’aquestes ratlles, les sessions han estat el que nosaltres. Illurement hem volgut; i en la confecció dels programes hem procedit amb absoluta llibertat”<sup>10</sup>.

Tanto Barcelona Film Club como Sesiones *Mirador* tuvieron una trayectoria cinematográfica breve. El primero no pasó de su primera temporada, mientras que el segundo solo funcionó durante dos temporadas, bajo el formato que hemos señalado anteriormente. La irrupción de la empresa Cinaes en el campo de la exhibición cultural determinó su prematura clausura, en junio de 1930. *Mirador*, no obstante, retomó sus sesiones en diciembre de 1930, centradas ahora exclusivamente en la proyección de películas correspondientes al cine mudo.

Studio Cinaes, impulsado por el potente grupo de exhibición y distribución cinematográfica Cinaes, tomó el relevo, a los dos primeros cineclubs, a partir del 7 de noviembre de 1930. En su primera sesión se proyectaron las películas *Microscopia*, dos filmes cómicos de 1912, protagonizados uno por el actor francés Max Linder y el otro por el actor estadounidense Harold Lloyd, el film de vanguardia *Les Mystères du Château de Dé* (Man Ray, 1929) y *El acorazado Potemkin*, que se anunció como *El crucero Potemkin*.

Un comienzo excelente que no pasó desapercibido para el periódico *La Vanguardia*, en el que se puede leer, varios días después, este comentario:

“Han pasado varios días desde la primera sesión de «Studio-Cinaes» hasta el momento en que escribir este «Comentario». En el vertiginoso rodar del film, varios días equivalen a varios siglos. No importa. El valor de una obra como la que ‘Studio-Cinaes’ acomete, no puede juzgarse por lo que «pasa», sino por lo que «permanece». Lo que permanece, es, por el momento, el mejor, el insuperable recuerdo”<sup>11</sup>.

El último cineclub en aparecer, en esta fase inicial del cineclubismo catalán, fue el de la Asociación Amigos del Cine, que con el patrocinio del rotativo *El Mundo Deportivo*, pusieron en marcha también sus sesiones de arte. La primera de las cuales tuvo lugar el 26 de enero de 1931, durante la cual se pudieron ver estas películas: *Secretos de África* (film documental sonoro explicado en español), tres películas de un rollo de anteguerra: *Nubes de estío o el despertar del corazón*, *Horacios y Curiacios*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*; y el largometraje francés *Cain* (Caïn, *aventures des mers exotiques*, León Poirier, 1930)<sup>12</sup>.

La “sesión de arte” constituyó, tal como recogió José Sagré, dos días después en el propio *El Mundo Deportivo*, un éxito “completo, definitivo, indiscutible”. Para proseguir su relato de esta manera:

“No se esperaba menos del público barcelonés. Ni más tampoco. Porque el éxito es de difícil superación. Al suntuoso cinema Avenida, vestido de gala para la trascendental reunión, acudieron aficionados de todas partes deseoso de patentizar una vez más, la simpatía con que es acogida la obra de aquellos que, por su amor al cinema, propugnan con todas sus energías para el enaltecimiento de ese espectáculo. Ese público entusiasta e inteligente que

10 Palau, J. “Les notes sessions”. En: *Mirador*, núm. 20, 13 de junio de 1929. Barcelona; p. 6.

11 CENTENO, Felipe. “Studio-Cinaes”. En: *La Vanguardia*, 16 de noviembre de 1930; p. 21.

12 Véase el anuncio publicado en *El Mundo Deportivo*, 26 de enero de 1931. Barcelona; p. 6.

acude a esas sesiones, que se reúne bajo la bandera del arte y lo fomenta con sus entusiasmos, con su fe, es el fuego sagrado del cual a de nacer una era esplendorosa para el cine de profundas concepciones artísticas y admirables finalidades”<sup>13</sup>.

## 2.

El tránsito de la Monarquía, aunque bajo la forma de Dictadura Militar, primero, del general Miguel Primo de Rivera (1923-1930), y, después, del general Dámaso Berenguer y Fuster (1930-1931), a la Segunda República, se realizó para el movimiento cineclubístico bajo el signo de la continuidad. De hecho el espacio dejado por el Cineclub Español, en mayo de 1931, tras concluir su tercera temporada, fue ocupado en Madrid pocos meses después, en diciembre de ese mismo año por el Estudio Proa Filmófono, impulsado por la distribuidora cinematográfica Filmófono, al frente de la cual se encontraba el vizcaíno Ricardo Urgoiti.

La “nueva asociación cultural de cine”, así era definida en el rotativo madrileño ABC, se proponía “dar a conocer a un público de minorías los films más modernos de carácter científico y artístico”<sup>14</sup>. En la primera sesión se exhibieron las películas *Turksib* (Victor Turín, 1929) y *Carbón* (Kameradschaft, Georg Wilhelm Pabst, 1930), que eran calificadas ambas como “reveladoras ambas del gigantesco avance del cinematógrafo en Rusia y Alemania”<sup>15</sup>.

En Barcelona la actividad cineclubística estaba representada por los cineclubs Studio Cinaes y Amigos del Cine. Ambos permitieron a Barcelona seguir liderando el incipiente movimiento cineclubístico estatal. Situación que poco tiempo después, a partir de enero de 1933, comenzó a experimentar un importante salto cualitativo y cuantitativo, con el surgimiento de una pleyade de nuevos cineclubs: “Puede decirse que a partir del año 33 el Cineclub en España tuvo un extraordinario incremento. Algunas organizaciones profesionales celebraron reuniones tan acertadas como entusiastas”<sup>16</sup>. La mayoría de estos cineclubs se constituyeron en Madrid, que de esta manera se convirtió en el nuevo centro cineclubístico del Estado español.

El anuncio del próximo comienzo de las actividades del Cinestudio 33 le permitía señalar al rotativo ABC que otro “aspecto de la actividad cinematográfica que empieza a desarrollarse en Madrid, es el de los cine-clubs dedicados a la expansión del cinema cultural y educativo. Uno de ellos, entre los varios en proyecto, Cinestudio 33, anuncia para fecha próxima la inauguración de sus sesiones en el cine Tivoli”<sup>17</sup>.

En el inventario de las actividades realizadas por los cineclubs madrileños, entre octubre de 1933 y junio de 1934, publicado en la revista *Popular Film*, A. del Amo de Algara anotaba la existencia de diez cineclubs: Juventud Roja, Cineclub Banca, Cineclub FUE, Cinestudio Lyceum Club Femenino, Cineclub GECCI, Cineclub Centro Cultural Deportivo Obrero ‘Avanti’, Cineclub La Lucha, Cineclub de Trabajadores de la Distribución y Producción de Material Cinematográfico, Cineclub de Trabajadores de Comercio y Cineclub del Socorro Obrero Español<sup>18</sup>.

En el mismo artículo reflejaba el nivel de actividad, con la coincidencia en la misma fecha, el 11 de noviembre de 1933, de las proyecciones de los cineclub Lyceum Club Femenino, GECCI y FUE. Este dinamismo en las sesiones también se produjo en marzo de 1934: “¡Tres sesiones en un día y a la misma hora!”. Lo que no impidió que los espectadores abarrotaran los cines donde celebraban sus sesiones los cineclubs La Lucha, Trabajadores de la Distribución y Producción de Material Cinematográfico, y Trabajadores de Comercio.

Esta amplia actividad cineclubística llevó a A. del Amo Algara a proponer las características que debían tener los cineclubs: “La palabra Cineclub equivale a decir ‘cinema especial’. El cinema especial no es otra cosa que el retrospectivo de calidad y el de avanzada artística y social. El cineclub que no esté dentro de estos límites, no es cineclub y, por tanto, no tiene razón de existir”<sup>19</sup>.

13 SAGRÉ, José. “La 1ª. Sesión de Arte patrocinada por ‘El Mundo Deportivo’ alcanzó un formidable éxito”. En: *El Mundo Deportivo*, 28 de enero de 1931; p. 4.

14 C. En: “En el Palacio de la Opera ‘Turksib’ y ‘Carbón’”. En: ABC, 22 de diciembre de 1931; p. 45.

15 *Ibidem*.

16 González Vázquez, Julio. “Cineclubs en España”. En: *Nuestro Cinema*, núm. 2, Segunda Época, febrero de 1935. Madrid.

17 “Cinestudio 33”. En: ABC, 4 de enero de 1933; p. 14.

18 AMO ALGARA, A. del. “Revisión de Cineclubs”. En: *Popular Film*, núm. 414, 19 de julio de 1934. Barcelona; p. 4.

19 *Ibidem*.

El aumento cuantitativo de la oferta cineclubística, de la que Madrid es el paradigma más acabado, es uno de los rasgos que definen al cineclubismo durante la Segunda República. El otro es la aparición de los cineclubs adscritos e impulsados por los sindicatos y partidos de izquierda, que van a encontrar en el cine, en la exhibición de películas, un medio para hacer llegar a las masas sus postulados políticos, sociales y sindicales. Estos cineclubs, que podemos denominar “proletarios”, se desmarcaban claramente de los primeros cineclubs, que cabe calificar como “burgueses”. Un buen paradigma de este tipo de cineclubs fueron durante estos años Proa Filmófono, Cinestudio 33 y GECl, entre otros que se podían citar. Tiempo después Antonio del Amo, contraponía este último cineclub con el Studio Nuestro Cinema:

“Era un cine-club más bien burgués con películas bien elegidas, pero siempre de tono rosa. Como réplica a este cine-club, y ya más radicalizado y con más espíritu de lucha estaba el que yo llevaba en la sala Pleyel, Nuestro Cinema, donde poníamos de todo, pero preferentemente películas soviéticas. Y con mucho esfuerzo, porque apenas teníamos dinero, funcionó hasta casi terminada la guerra, incluso durante el llamado ‘bienio negro’ con muchas dificultades, pero se logró. Antes de cada película dábamos una charla de un escritor importante Sender, Alberti, etc. Era una réplica total al de GECl”<sup>20</sup>.

Más allá de la diferente finalidad de ambos tipos de cineclubs: cultural cinematográfica (“burgueses”), social y política (“proletarios”), Carlos y David Pérez Merinero establecen algunos de los rasgos que cabe asignar a los cineclubs “proletarios” en contraposición a los cineclubs “burgueses”:

“1) Vinculación a organizaciones obreras, por ejemplo a los Sindicatos; 2) Carácter obligadamente esporádico de sus sesiones (escasez de películas apropiadas, dificultades económicas, necesidad de explotar políticamente cada sesión...); 3) Mayor facilidad de acceso (p. e. precios más asequibles) para un público popular; 4) y lo que es más importante: utilización, vía films soviéticos sobre todo, con fines de concienciación y adoctrinamiento políticos, frente a los cineclubs ‘burgueses’, sólo preocupados por elevar la cultura cinematográfica de sus asiduos”<sup>21</sup>.

Uno de los problemas fundamentales a los que se tenían que enfrentar los cineclubs proletarios era el de la escasez de las películas con el que nutrir su programación. Un contratiempo notable derivado de la censura política que las autoridades republicanas ejercían sobre las películas soviéticas, lo que impedía su libre importación y consiguiente circulación por el conjunto estatal. A ello había que sumar la inestabilidad política, sobre todo durante el “Bienio negro”, con todo lo que ello llevaba aparejado, como era la inseguridad económica, de invertir en la contratación de una película, que no sabían si iban a lograr proyectar, impidiendo la amortización de la inversión realizada, como bien refleja A. del Amo para enero de 1934:

“Mal empieza el año. La tensión política dificulta mucho la labor de los cineclubs. Los últimos meses del año 1933 podían haber estado más animados, pero imposible. El constante estado de alarma lo impedía. Un temor de que el Gobierno suspendiese todas las sesiones, se apoderaba de los Cineclubs. Significaba esto una pérdida económica considerable. De ahí que las decisiones permaneciesen dormidas. Varias veces le he visto a González Vázquez decidido ir a París a por material nuevo; otras tantas veces le he sorprendido escribiendo a Juan Piqueras y a la Embajada Soviética. Lo mismo ocurría con Alfredo Cabello en el Cineclub FUE. Pero cuantas noticias favorables recibían eran inútiles”<sup>22</sup>.

Conscientes de las dificultades a las que tenían que enfrentarse en su práctica cotidiana los cineclubs proletarios, la revista Nuestro Cinema se planteó en un editorial, publicado en el número 13, la necesidad de constituir una Federación de Cineclubs Proletarios. Se partía de una constatación: el aumento de las sesiones cinematográficas proletarias no era un hecho casual sino la evidencia de la necesidad de “oponer al cinema burgués su cinema de clase”<sup>23</sup>.

20 CASTRO, A. “Entrevista con Álvaro del Amo”. En: El cinema español en el banquillo. Fernando Torres, Editor, 1974. Valencia; pp. 43-44.

21 PÉREZ MERINERO, Carlos y David. En: Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema (1932-1935). Fernando Torres, Editor, 1974. Valencia; p. 30.

22 AMO ALGARA, A. del, art. cit.; p. 4

23 “Hacia una ‘Federación Española de Cineclubs Proletarios’”, Nuestro Cinema, núm. 13, octubre de 1933, se puede consultar también en PÉREZ MERINERO, Carlos y David, op. cit.; pp. 32-35.

Una opción que en ese momento únicamente lo ofrecían las películas soviéticas, cuya difusión estaba circunscrita a las ciudades más pobladas y por ello era necesario desbordar ese marco geográfico y llegar a más poblaciones con menos habitantes. A ello había que sumar el reto que representaba traer nuevas películas, con las que “sostener un movimiento cinematográfico de masas”, y el coste de los alquileres de las películas, tanto de los filmes soviéticos como los de producción burguesa, que imponían las distribuidoras españolas de esas películas. Todos estos hechos hacían necesario a la vez que indispensable la creación de una

“Federación Española de Cineclubs proletarios. Una federación, no solamente capaz de establecer un repertorio cinematográfico con características, precios y composición de cada programa, sino de agrupar al mismo tiempo los Cineclubs existentes y de crear otros nuevos. No se trata de una institución que monopolice los films políticamente, ni de una empresa particular o personalista. Se trata de cohesionar y dar vida a una amplia red de sesiones proletarias de cinema, con la consigna de un frente único ante la pantalla, en la que cupiese toda nuestra base obrera y campesina, unida, naturalmente, a esa base intelectual y revolucionaria, que ha hecho de sus organizaciones algo decisivo y vital en el nuevo movimiento político y cultural de España”<sup>24</sup>.

Sobre esta cuestión también se ocupaba A. del Amo, en la revista *Popular Film*, nueve meses más tarde. Tras constatar como el cine social llegaba a las masas obreras, señalaba la necesidad de dar respuesta a esta inquietud y ampliar la difusión de este tipo de películas, para lo que postulaba la creación de un “aparato u organización potente, si es preciso dándole carácter comercial, para importar un porcentaje de películas de avanzada, que vaya creciendo a medida que decrece el de las películas comerciales, hasta llegar a formar una proporción considerable de salas especializadas en las ciudades más importantes”<sup>25</sup>.

El proyecto no llegó a materializarse, ya que la propuesta de Nuestro Cinema coincidió con la publicación del último número de su primera etapa, en octubre de 1933. No obstante, algo más de un año después, en diciembre de 1934, poco tiempo antes de retomar la edición nuevamente de la revista, en una breve etapa de enero a agosto de 1935, decidieron impulsar su propio cineclub el Studio Nuestro Cinema, de cuyas nueve primeras sesiones daba cuenta Julio González Vázquez en el número 2 de la segunda etapa de la revista<sup>26</sup>.

### 3.

Barcelona, primero, y Madrid, después concentraron la actividad cineclubística tanto durante el tramo final de la Dictadura de Primo Rivera-Berenguer como durante la Segunda República. El claro predominio que ambas ejercieron sobre el naciente movimiento cineclubístico en el Estado español no impidió que este también tuviera su concreción en otras ciudades, aunque en un tono claramente menor. Esta presencia constituye un claro síntoma de que la creación de cineclubs fue una idea compartida en muchos lugares de la geografía estatal. No obstante su materialización y, sobre todo, su continuidad constituyeron un reto difícil de superar. Aun así en muchos lugares se decidió asumir el desafío de poner en marcha un cineclub, entre esas ciudades se encontraba Bilbao.

El espectáculo cinematográfico bilbaíno conoce un importante impulso durante la década de los años veinte del siglo pasado con la construcción de cuatro salas: Cinema Bilbao (1923), Cinema Pax (1924), Teatro Buenos Aires (1925) e Ideal Cinema (1926). De hecho los nuevos cines, que intentaban satisfacer una demanda en aumento, prefiguraban el salto adelante que experimentó el cinematógrafo durante la transición del cine mudo al cine sonoro. Periodo durante el que se asiste a su configuración como espectáculo de masas y entretenimiento autónomo, de tal forma que la programación de los cinematógrafos pasó a estar formada exclusivamente por películas.

El ascenso de la exhibición bilbaína encontró su modernidad definitiva en septiembre de 1934, momento en el que todas las salas de la villa incorporaron la tecnología del sonoro, que se veía ratificada con la inauguración en 1935 de dos nuevos cinematógrafos: Cinema Bilbao Actualidades y Cine Mickey.

Este punto de inflexión en el devenir del espectáculo cinematográfico en Bilbao coincidió en el tiempo con la progresiva

24 Ibidem.

25 AMO ALGARA, A. del. art. cit.; p. 4.

26 GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Julio. art. cit.

aceptación de la condición del cinema como hecho artístico. Una reivindicación que había comenzado a manifestarse, como ya hemos señalado, a comienzos de la década de los diez y que en la década de los veinte vio como esa aspiración, a ser considerado como arte, era asumido de manera clara y decidida por más gente. Algo a lo que contribuyeron los cineclubs al extender y fomentar la idea de la categoría artística de las películas, un reconocimiento que hasta entonces se le había negado. Con esta valoración distinta se rompía con el lugar común de que el cine solo era un entretenimiento y una diversión cuyo destinatario eran las masas.

El detonante que propició el surgimiento del cineclubismo en Bilbao, al igual que ocurrió en otras ciudades españolas, fue el anuncio de la revista madrileña *La Gaceta Literaria* de poner en marcha el Cineclub Español. Un cineclub dirigido a las minorías, a los cineastas y a todos aquellos que “no pudiendo viajar por estudios y sociedades extranjeras de Cinema”<sup>27</sup>, deseaban “contemplar films superiores de estricto circuito o de rápido tránsito por el mercado mundial”.

La iniciativa era tan sumamente atractiva y novedosa que desde la villa decidieron sumarse a la misma y promover también la creación de un cineclub que diera respuesta a las inquietudes cinematográficas que anidaban entre los cinéfilos bilbaínos. Estas fueron recogidas por Manuel de la Sota, Justo Somonte y Jacinto Miquelerena, que constituyeron el grupo promotor encargado de materializar el deseo y la aspiración de dar forma a un cineclub, que con el nombre de Cineclub de Bilbao surgió como una “sección de *La Gaceta Literaria* de Madrid”<sup>28</sup>. En una nota redactada por los impulsores del cineclub, en forma de noticia, que apareció publicada en la prensa de la villa, se anunciaba la próxima puesta en marcha de un cineclub y la idea de la que partían. Consistía ésta en “proyectar un programa mensual de cinematógrafo, por lo menos, con carácter orientador para el arte de la película, sin más sentido que el estrictamente cultural de radio selecto. Cada programa dará ocasión, casi siempre, a una conferencia”<sup>29</sup>.

El Cineclub de Bilbao inició su actividad el 14 de febrero de 1929 en la Sociedad Filarmónica. En su sesión inaugural se proyectaron cuatro películas: un film retrospectivo, *María o la hija de la granja* (1906), un film documental, *La zone* (*La zone: au pays de chiffonniers*, George Lacombe, 1928), un film de vanguardia, *Les nuits électriques* (Eugène Deslaw, 1928), y una película sobre deportes de invierno, que no figuraba en la programación anunciada en la prensa.

La primera sesión constituyó todo un éxito. A ella concurrieron además de los socios, en número de doscientos, un selecto grupo de invitados, que casi llenaron el salón de la Sociedad Filarmónica. El público de extracción social burguesa, era calificado en la prensa como perteneciente a “nuestra buena sociedad”<sup>30</sup> o “verdadera selección de la intelectualidad aristocrática”<sup>31</sup>. Este acudió a la cita cinematográfica “atraído en gran parte por la curiosidad y deseo de comprobar cómo esta entidad abordaba su designio en relación con el arte cinematográfico. El programa de la fiesta cinematográfica era ya un aliciente para esta curiosidad”<sup>32</sup>. La diferencia entre lo que se podía ver en los cines y el cineclub se encontraba en “aquellas películas que vienen registradas con el marchamo del ‘vanguardismo’ y en una preferencia a lo que los Cineclubs llaman películas documentales o simplemente informativas, que el ‘gran público’ no siempre tolera, al preferir el tipo de comedia al uso... americano o el folletín”<sup>33</sup>.

A ésta le siguieron tres sesiones más: el 25 de febrero se proyectó en el Salón Olimpia *Impiedad*, una largometraje documental producido por la empresa alemana UFA; dos días después, el 27 de febrero, el salón teatro del Hotel Cartón acogía la proyección de *Entr’acte* (Rene Clair, 1924), *La tour* (Rene Clair, 1928), *El hombre de las figuras de cera* (*Das Wachsfingernkabinett*, Paul Leni, 1924) y *Zalacain el aventurero* (Francisco Camacho, 1929), de la que se ofrecieron varias secuencias, ya que todavía no había concluido su rodaje. Mes y medio después, el 16 de abril, el salón teatro del Hotel Carlton, de nuevo, fue el marco donde tuvo lugar la cuarta y última sesión, durante la que se proyectaron dos películas chinas: *La rosa de Pu-Chui* (*Xixianggji*, Hou Yao, 1927) *La rosa que muere* (*Fuhuo demei*, Hou Yao, 1927), tres films de cristalizaciones, que correspondían a la categoría cine científico, y *Amante contra madre*, que se presentó como arcaica<sup>34</sup>.

27 “Convocatoria a los cineastas”. En: *La Gaceta Literaria*, núm. 43, 1 de octubre de 1928; p. 2.

28 “El Cine Club de Bilbao”. En: *El Pueblo Vasco*, 27 de enero de 1929. Bilbao; p. 2.

29 “El Cineclub de Bilbao”. En: *El Liberal*, 27 de enero de 1929. Bilbao; p. 7.

30 “El Cine Club”. En: *La Gaceta del Norte*, 15 de febrero de 1929. Bilbao; p. 6.

31 “La primera sesión del Cine Club”. En: *Excelsior*, 15 de febrero de 1929. Bilbao; p. 5.

32 “La sesión inaugural en la Filarmónica”. En: *La Tarde*, 15 de febrero de 1929. Bilbao; p. 2.

33 “El Cineclub en Bilbao”. En: *El Pueblo Vasco*, 15 de febrero de 1929; p. 4.

34 ANSOLA GONZALEZ, Txomin. “El Cineclub de Bilbao: primera experiencia cineclubística en la Villa”. En: *Bidebarrieta: Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, núm. 6, 2000. Bilbao; pp. 203-221.

La vida del Cineclub de Bilbao fue breve, se reproducía de esta forma una situación similar a lo que aconteció con los otros cineclubs que surgieron en las mismas fechas amparados por La Gaceta Literaria. Aunque para esta primera temporada tenían, también, prevista, la exhibición de los largometrajes *Y el mundo en marcha* (The crowd, King Vidor, 1928) y *Fausto*, además de otras películas que estaban pendientes de confirmar<sup>35</sup>.

La primera experiencia cineclubística en la villa no tuvo una continuidad inmediata en el tiempo. Consecuentemente hubo que esperar casi dos años, hasta febrero de 1931, para que se registre un nuevo intento de abordar la exhibición cinematográfica cultural que representaban los cineclubs.

En esta ocasión la iniciativa fue impulsada por la empresa de distribución y exhibición cinematográfica Cinaes, radicada en Barcelona, que como ya hemos señalado anteriormente había puesto en marcha, en la ciudad condal, un cineclub bajo la denominación de Studio Cinaes. Acogido favorablemente por los cinéfilos barceloneses como lo testimoniaban las siete sesiones que se habían programado entre noviembre de 1930, fecha de comienzo de las mismas y enero de 1931.

Es posible que los buenos resultados obtenidos en Barcelona animasen a la empresa Cinaes a tratar de repetir el éxito en otras ciudades, como Bilbao, que no contaban con ningún cineclub que ofreciese a los aficionados al cine lo que denominaba su programa de “cine intelectual”<sup>36</sup>, expresión que se utilizaba en la información recogida en la cartelera cinematográfica que ofrecían los periódicos bilbaínos.

En un anuncio, publicado el mismo día de la primera sesión, el 6 de febrero de 1931, se ampliaba la información sobre el carácter de esta. En él se recogía la esperanza de que su programa de “cine puro”, merecería el “aplauzo de todos los artistas e intelectuales, y del numeroso público que se interesa por estas relaciones de ‘plástica pura’ o pretendidos ‘ensayos surrealistas’”<sup>37</sup>. En la reseña de la sesión que le dedicó El Pueblo Vasco, al día siguiente, se abundaba en el tipo de público al que iba dirigida y el objetivo de la misma. Se trataba de “satisfacer la curiosidad de una ‘elite’ que por cultura y sus afanes de novedad preste su ayuda a tan elogiabile propósito de divulgaciones cinegráficas”<sup>38</sup>.

En el Teatro Trueba y en una única sesión de siete de la tarde se pudo ver un programa formado por los filmes *Anélicos*, *El trágico amor de Mona-Lisa*, *Vals de Mefisto* y *Turksib*. La sesión causó un “excelente efecto” entre el público asistente que “aceptó gustosísimo el espectáculo. Del interés con que se siguieron las películas proyectadas cabía la esperanza de que “este espectáculo pueda repetirse con cierta periodicidad”.

El deseo formulado por el redactor de la crónica no tardó en cumplirse. Así tres semanas después se programó una nueva sesión en el mismo escenario (Teatro Trueba) y en el mismo horario (siete de la tarde) y del mismo tipo de cine (cine intelectual). En esta ocasión el anuncio publicado en la prensa se limitó a reseñar el título de las películas y una breve información sobre ellas, manteniéndose el mismo número de películas (4) y el mismo esquema de la sesión anterior: *Arácnidos* (Estudio de la vida de las arañas); *Producción cómica de 1912* (Estudio comparativo de las producciones europeas, Max Linder, y estadounidenses, Harold Lloyd); *Le ballet mécanique* Fernand Léger, Dudley Murphy, 1924) (Un film sin escenario. El más raro acierto del cinema francés); y *Yedo* (Jújiro, Teinosuke Kinugasa, 1928), (Moderna producción japonesa. La acción nos muestra la vida del Japón en el siglo XVIII).

En El Pueblo Vasco, único rotativo bilbaíno que se hizo eco en sus páginas de la segunda sesión, al igual que había ocurrido con la primera, se incidía en el carácter de la sesión: dirigida a “públicos que no gustan someterse a la monotonía de los programas corrientes”<sup>39</sup>. Las dos primeras películas constituyeron lo más atractivo de la sesión, por lo que fueron mejor acogidas por el público que el vanguardismo del *Ballet mécanique*, que técnicamente era “como un ‘cocktail’ de vistas agitadas a capricho del ‘cameraman’, y cuyo sabor no es fácil definir, y el breve pasatiempo japonés titulado ‘Yedo’ de una simplicidad demasiado acusada, aun situando su acción en el siglo XVIII”.

Aunque el programa ofrecido por Studio Cinaes fue del interés de los espectadores que asistieron a la sesión, éstos no debieron ser muy numerosos, al menos eso deja traslucir el redactor de la noticia, que en la parte final de la misma

35 “Federico García Lorca, el poeta; y un programa originalísimo”. En: La Tarde, 17 de abril de 1929; p. 2.

36 El Pueblo Vasco, 6 de febrero de 1931; p. 2.

37 *Ibidem*.

38 “Studio Cinaes”, en Trueba. En: El Pueblo Vasco, 7 de febrero de 1931; p. 5.

39 “Studio Cinaes”, en Trueba. En: El Pueblo Vasco, 28 de febrero de 1931; p. 5.

indica que la “concurencia vio en sus organizadores una plausible intención, digna de mejor suerte en futuras sesiones de ‘Studio Cinaes’”. Situación que no se produjo ya que no volvieron a celebrarse más sesiones del Studio Cinaes.

Con estas dos sesiones se cierra una etapa del cineclubismo en Bilbao, que viene marcada en lo político por la dictadura de Primo Rivera-Berenger, con todas las restricciones censoras que ello representó en materia cinematográfica, mientras que en el terreno de la práctica cineclubística asistimos a sus primeros pasos, definidos por el carácter esporádico de las sesiones que se celebraron. Las dos iniciativas que se pusieron en marcha Cineclub de Bilbao y Studio Cinaes no llegaron a cuajar, quedándose reducidas ambas a meros destellos. Igualmente compartieron el mismo tipo de público al que iban dirigidas: intelectual y burgués, que no respondió en el número necesario para que ambos cineclubs hubieran tenido una trayectoria más dilatada en el tiempo.

#### 4.

El nuevo escenario político que se abrió con la proclamación de la Segunda República no alteró, en un primer momento, en nada el panorama cineclubístico que se forjó durante los últimos años de la monarquía de Alfonso XIII. Este siguió dominado por los cineclubs de extracción burguesa, tanto por los ya existentes como los que surgieron en los primeros años republicanos. Una situación que comenzó a cambiar a partir 1933.

La actividad cineclubística retornó a Bilbao en enero de 1934, casi tres años después de las sesiones del Studio Cinaes, impulsada por la Federación Nacional de Empleados de Banca, que tenía en el Cineclub Proletario de los Trabajadores de Banca y Bolsa de Madrid un excelente paradigma de los nuevos cineclubs proletarios que empezaron a surgir durante 1933. Estos contribuyeron con su actividad a forjar, en los años siguientes, uno de los rasgos distintivos del cineclubismo durante la Segunda República.

El Cineclub Proletario madrileño inició sus actividades el 19 de febrero de 1933 con al proyección de un noticiero retrospectivo, el cortometraje *Romanza sentimental* (*Romance sentimentale*, 1930, Serguéi M. Eisenstein) y el largometraje *Turksib*. El éxito que cosechó la sesión y las otras dos que se programaron durante su primera temporada constituyeron una prueba de que el trabajo realizado era el correcto. Aunque la creación del cineclub era una apuesta del sindicato la materialización del mismo correspondió a su Junta de Estudios, que entre sus obligaciones se encontraban el dar

“sesiones sociales y documentales de Cine. Esto justifica sobradamente el deseo que por parte nuestra existía de desarrollar una labor cinematográfica capaz de colmar las ambiciones que en este orden de cosas teníamos. De ahí la creación de nuestro Cine-Club proletario de los trabajadores de Banca. Idea y propósito sentido también por nuestros compañeros de la Banca Oficial, que, justo es reconocerlo, la impulsaron y en parte a ellos se deben los primeros y sólidos pasos”<sup>40</sup>.

Esta apuesta por crear un cineclub se debía a las potencialidades transformadoras que en el ámbito social podía desarrollar el espectáculo cinematográfico:

“La cultura social a través del cinematógrafo es de resultados sorprendentes. Está por encima en cuanto a eficacia de todo otro medio educativo y documental. Es preciso aprovechar este medio de educación tan formidable rompiendo con viejos procedimientos para acelerar la transformación mental de las masas”<sup>41</sup>.

El cineclub con su actividad buscaba realizar un trabajo en pos de la difusión de un “cine puro, socialmente orientado”<sup>42</sup>. Tanto esta labor como la estructura organizativa que la sustentaba y la alentaba se incardinaban dentro de la organización sindical que agrupaba a los trabajadores de banca y bolsa. El objetivo que se habían trazado era proyectar entre la militancia un “cinema que el gran público, esa masa de afición que se deleita con asuntos de folletín y chatura cinematográfica, rechaza rotundamente”<sup>43</sup>.

40 AMARO. “Proyectos y realidades”. En: *Bancario*, núm. 31, octubre de 1933. Madrid; p. 2.

41 *Ibidem*.

42 G.V. “Cine-club proletario de los trabajadores de banca”. En: *Bancario*, núm. 29, junio-julio de 1933; p. 5.

43 *Ibidem*.

En el diario *El Socialista*, que siguió de cerca las proyecciones ofrecidas en Madrid por el Sindicato de Banca y Bolsa encontramos algunas reflexiones sobre las películas exhibidas. Las sesiones, calificadas como “cine de avanzada”, habían concitado la atención de los trabajadores madrileños que había acudido a las mismas “ávidos” de “encontrar en el cine proletario lo que de continuo le falta en las cintas más o menos interesantes que se sirven en los cinemas a diario”<sup>44</sup>. Frente a esta concepción del cine, el cineclub apostaba por ofrecer a los trabajadores una serie de “películas de ambiente social, que constituyen, indiscutiblemente un nuevo cine: el nuestro, el de las masas obreras”<sup>45</sup>.

Desde las páginas de *El Socialista* se propugnaba, igualmente la necesidad de que el partido redoblase sus esfuerzos en el terreno de la propaganda. Esta no debía limitarse a realizar acciones al viejo estilo como eran los mítines y los artículos periodísticos entre otros procedimientos, sino que se debía recurrir a formas modernas como las que ofrecía el cinematógrafo. Entre las posibilidades que se podían ensayar se encontraba la que impulsaba el Cineclub Proletario de Banca. En esas sesiones los trabajadores querían ver “un espectáculo que les haga vibrar, que sature de ambiente y espíritu revolucionario sus sentidos, que sirva, al mismo tiempo, sus ansias legítimas de cultura. En suma: busca su cine, el cine proletario, de masas”<sup>46</sup>.

La Federación Nacional de Empleados de Banca, con las sesiones de cine proletario, se propuso desde un principio posibilitar que todos los sindicatos federados pudieran organizar sus correspondientes sesiones cinematográficas. Así entre febrero de 1933 y junio de 1934 se organizaron veinticinco sesiones en once ciudades diferentes: Madrid (9), Valencia (4), La Coruña (3), Alicante (2) y una en Albacete, Bilbao, Astorga, Sevilla, Logroño, Palencia y Tenerife. A estas sesiones hay que añadir las que tenían previsto celebrar en Ciudad Real, Valencia, Málaga, Melilla, Orense y Zaragoza, que fueron prohibidas por las autoridades gubernativas<sup>47</sup>.

Bilbao fue la quinta ciudad tras Madrid, Valencia, Sevilla y Albacete en ofrecer una sesión de cine proletario. Esta, organizada por la Asociación de Empleados de Banca y Bolsa de Vizcaya, tuvo lugar el domingo 7 de enero de 1934 por la mañana en el Cinema Bilbao, proyectándose el largometraje soviético *Igdembu*, el gran cazador (*Igdembu*, Amo Bek-Nazaryan, 1930) y el cortometraje *El despertar bancario*, que había sido producido por el Sindicato Madrileño de Banca y Bolsa.

El Sindicato de Trabajadores de Oficina de Vizcaya, en una nota publicada en el periódico *El Liberal*, consideraba a *El despertar bancario* una “magnífica película” y recomendaba a sus afiliados asistir a la velada cinematográfica: “Por las enseñanzas que puedan derivarse de esta hermosa película, fiel reflejo de la importante labor que vienen desarrollando los dirigentes de dicha Federación”<sup>48</sup>. La Asociación de Banca, por su parte, en una nota recogida también en *El Liberal* el mismo día pedía a “todos los delegados de los bancos trabajen con el mayor ahínco en la propaganda de este acto”<sup>49</sup>.

Cuatro días después, de la celebración de la sesión, *El Liberal* ofrecía una crónica detallada de la misma. Comenzaba ésta indicando que era la primera vez que una organización sindical había organizado un “acto de cine-club proletario”<sup>50</sup> en Bilbao. A continuación agradecía a la empresa del Cinema Bilbao la actitud altruista al “dar impulso a proyecciones de esta naturaleza”.

Tras calificar como un “completo éxito” la sesión, se centraba en la película *Igdembu*, el gran cazador, que era descrita como un buen ejemplo de las películas modernas que estaban llamadas a desplazar en poco tiempo a los “anodinos e intrascendentes rollos europeos y americanos”, que llenaban la cartelera cinematográfica. Los trabajadores, proseguía, eran conscientes de lo que más les convenía, mostrando su indiferencia por los “programas corrientes de hoy día”, a la vez que experimentaban una “grata reacción cuando se les sirven unos ‘films’ que hasta ahora no habían podido admirar ni contemplar”.

Los elogios, como no podía ser de otra manera, también se extendieron a *El despertar bancario*: “Que hermosas perspectivas presenta esta película para los trabajadores todos. De lo que puede, de lo que es capaz una organización

44 “Cineclub proletario de los empleados de banca”. En: *El Socialista*, 14 de marzo de 1933. Madrid; p. 6.

45 “Cineclub proletario”. En: *El Socialista*, 17 de septiembre de 1933; p. 4.

46 MENDIETA, Isidro R. “Arte social. Propaganda por el cine”. En: *El Socialista*, 1 de octubre de 1933, p. 4.

47 CASTILLO, Santiago; ALONSO, Luis Enrique. En: *Proletarios de cuello blanco*. La Federación Española de Trabajadores del Crédito y las Finanzas (1930-1936). UGT / Centro de Estudios Históricos. Madrid; p. 78.

48 Sindicato de Trabajadores de Oficina de Vizcaya. En: *El Liberal*, 3 de enero de 1934; p. 7.

49 Asociación de Banca. En: *El Liberal*, 3 de enero de 1934; p. 7.

50 E.C., “Cine-Club Proletario”. En: *El Liberal*, 11 de enero de 1934; p. 7.

eficazmente regida y dirigida”. La película, que había concitado tanto el entusiasmo de los trabajadores de la banca como de otros sectores del proletariado, contribuía a aleccionar y a estimular a todos ellos al resaltar la “labor que en un reducido espacio de tiempo ha desarrollado la Federación Nacional Bancaria”. Por ello era una lastima que este “grandioso” filme no hubiera sido contemplado por un contingente más amplio de trabajadores, “especialmente por aquellos compañeros que se encuentran al frente de los sindicatos afines de nuestra provincia”.

Una nota positiva fue la reacción de algunos de los asistentes a la sesión, que se dirigieron a los organizadores animándoles a proseguir la labor comenzada ofreciendo más sesiones. Un deseo que era compartido por la Asociación Bancaria, pero para que se pudiera hacer realidad se necesitaba la “ayuda moral y económica de todos los que ahora han dejado de acudir a nuestro llamamiento. De ellos depende el próximo programa”.

Una sesión que no se llegó a dar, por lo que la historia de este cineclub proletario fue tan interesante como efímera. La posibilidad de proyectar unas películas que no se podían ver en los cines no encontró entre sus destinatarios, los trabajadores, el apoyo necesario. Sin su asistencia no fue posible materializar ni una alternativa a los films que se ofrecían las salas ni disponer de un espacio desde el que seguir proponiendo una programación distinta a la que veían habitualmente los obreros.

La dificultad para poner en marcha una estructura organizativa que ofreciese una programación regular, como era la que proponía la Federación Nacional de Empleados de Banca, hizo que otros colectivos sociales, sindicales y políticos optasen por programar de manera puntual sesiones de cine proletario.

Un ejemplo de ello lo protagonizó la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, en Bilbao, los días 5 y 6 de enero de 1934, la víspera de la sesión del Cineclub Proletario, con la exhibición de la película soviética *El camino de la vida* (*Putyovka v zhizn*, Nikolai Ekk, 1931) en el Cinema Bilbao. En una nota publicada en *El Liberal* se indicaba que esta película demostraba como se había solucionado en “la U.R.S.S. el problema de los niños vagabundo desdiciendo cuantas calumnias han sido lanzadas contra Rusia en lo que se refiere a la situación de los niños”<sup>51</sup>.

La segunda experiencia de cineclub proletario se demoró más de dos años hasta marzo de 1936. Este hecho evidenciaba, por un parte, la debilidad con que arraigó el cineclubismo en Bilbao, ya que durante siete años solamente surgieron cuatro cineclubs, con una vida breve en todos ellos, y por la otra como los iniciales cineclubs burgueses habían dado paso a los cineclubs proletarios, que surgieron al calor de la Segunda República. De hecho el Cine Teatro Club de Madrid lo hizo tras el triunfo del Frente Popular en las elecciones del 16 de febrero de 1936.

Esta victoria electoral permitió finalmente la libre circulación de las películas soviéticas, que hasta entonces habían tenido enormes dificultades para contar con la correspondiente autorización para su exhibición, ya que cuando algunas lo conseguían se encontraban con muchos problemas para su difusión. Tras franquear la censura estatal de los gobiernos republicanos, que se agravó durante el Bienio negro, debían enfrentarse a la prohibición que tanto alcaldes como gobernadores civiles ejercían sobre ellas de manera discrecional. Una aptitud que creaba una enorme inseguridad, pues una película se podía exhibir en una localidad mientras que esa misma película se prohibía su proyección en otra localidad.

Es posible que el final de las restricciones censoras que habían sufrido las películas rusas propiciase la iniciativa del Cine Teatro Club de exhibir este tipo de películas. De hecho la noticia del inicio de sus actividades, que apareció en *El Liberal* llevaba un esclarecedor titular: “Películas rusas en Bilbao”, que delimitaba el objetivo inicial del cineclub. En el desarrollo de la noticia se indicaba que a partir del 17 de marzo de 1936 se iban a ofrecer diariamente en el Cine Mickey, patrocinadas por el Cine Teatro Club de Madrid, unas sesiones especiales de filmes rusos que habían sido realizados por “artistas rusos auténticos y basadas en las vicisitudes y persecuciones sufridas por ese pueblo que tanto ha padecido la opresión de emperadores y magnates y que, al fin, supo despertar dignamente y sacudirse el yugo opresor implantando un régimen tan discutido por las naciones como de felicidad para el pueblo”<sup>52</sup>.

Las proyecciones programadas iban a comenzar con la exhibición de *El acorazado Potemkin*, a la que seguirían otras películas soviéticas, entra las que se encontraban *Octubre* (*Oktyabr*, Serguéi M. Eisenstein, 1928) *La madre* (*Mat*, Vsevolod Pudovkin, 1926) y *Chappahieff*, el guerrillero rojo (*Chapaev*, 1935, Georgi Vasilyev, Sergei Vasilyev). Cerraban la

51 “Asociación de Amigos de la U.S”. En: *El Liberal*, 3 de enero de 1934; p. 3.

52 “Películas rusas en Bilbao”. En: *El Liberal*, 15 de marzo de 1936; p. 12.

programación inicial dos películas estadounidenses: *Infierno negro* (*Black Fury*, Michael Curtiz, 1935) y *Esclavos de la tierra* (*The Cabin in the Cotton*, Michael Curtiz, 1932). A ellas hay que sumar dos filmes más: *Espías británicos* y *Asturias*, que no hemos logrado identificar. Teniendo en cuenta el título del segundo es posible pensar que se trate de un documental sobre los sucesos revolucionarios de Asturias de octubre de 1934.

Las sesiones previstas contemplaban dos modalidades, una con sesiones a las 7 de la tarde y a las 10 de la noche, en programa doble, con otras películas recientes, y la otra los domingos, con una única sesión de 11 a 1, dirigida a los obreros. El precio de la entrada, que no concretaban, sería siempre el mismo precio económico “a pesar del gran coste de estas películas”. Por último se señalaba que el público sabría apreciar el esfuerzo que significaba la exhibición de las películas soviéticas que “hasta hora no era posible proyectar”.

Efectivamente, ya hemos expuesto la dificultad que tenían las películas soviéticas para exhibirse de manera normalizada, por lo que habían tenido que recurrir a la vía de los cineclubs para hacerse visibles ante un público que siempre era minoritario. En Bilbao la presencia de las películas soviéticas en la cartelera cinematográfica fue, entre enero de 1931 y marzo de 1936, de once títulos de los cuales casi la mitad (5) se habían visto en los últimos nueve meses. Y de ellos cuatro se habían proyectado en el Mickey: *El gran experimento*, *El salvamento del Cheliuskine* (*The Cheliuskin Odyssey*, 1934), *Rusia revista 1940* (*Vesyolye rebyata*, Grigori Aleksandrov, 1934) y *Sinfonía rusa*<sup>53</sup>.

Dada la escasez de la información disponible no ha sido posible determinar de quien fue la iniciativa de extender las sesiones del Cine Teatro Club a Bilbao, si del Partido Comunista de Euzkadi o del propio cineclub, que había comenzado sus actividades tanto solo unos meses antes en Madrid, el 5 de enero, con la proyección de las películas *Nocturno* (*In der Nacht*, Walter Ruttmann, 1931) y *Rusia, revista 1940*, y una charla de Julio Álvarez del Vayo sobre el cine soviético.

Igualmente es muy difícil reconstruir la trayectoria bilbaína del Cine Teatro Club, ya que la prensa no ofreció ningún tipo de noticia más, excepto la ya señalada de *El Liberal*. La única información que nos puede acercar mínimamente a lo acontecido son los datos que nos aporta la cartelera cinematográfica, que también es muy limitada por las características inherentes a la misma.

A partir de la información disponible podemos establecer los siguientes hechos: 1) En ningún momento se vuelve hacer mención del Cine Teatro Club; 2) De los títulos inicialmente previstos solamente se llegó a proyectar *El acorazado Potemkin*; 3) Las únicas películas soviéticas que se exhibieron fueron tres cortometrajes: *Sinfonía rusa*, *Leningrado* y *Moscú*; 4) *El acorazado Potemkin* se estrenó el 17 de marzo y permaneció en cartel hasta el día 23 de ese mismo mes. Excepto el día del estreno el resto de los días compartió cartel con otras películas. Así el día 18 de marzo lo hizo con un reportaje político de actualidad, una cómica en dos partes, que la cartelera no identifica, y el cortometraje *Sinfonía rusa*; 5) El 23 de marzo se exhibió junto a *El acorazado Potemkin* la película estadounidense *La parada de los monstruos*, que se había estrenado el 21 de marzo. La sesión se completó con una conferencia del secretario del Partido Comunista de Euzkadi titulada: “URSS baluarte de la paz y foco de cultura”; 6) Algo más de un mes después se celebró una nueva velada organizada por el Partido Comunista de Euzkadi, en conmemoración del 1 de mayo, con el siguiente programa: conferencia de Luis Azamena, proyección de la película francesa *La taberna* (*L'assommoir*, Gaston Roudes, 1933) que era un estreno, y la intervención de un pionero del Grupo Perezagua.

De lo expuesto surgen más preguntas que respuestas. La primera y fundamental es si la actividad del Cine Teatro Club se limitó a la exhibición de *El acorazado Potemkin*. Si fue así, que les llevó a cancelar el estreno del resto de las películas inicialmente programadas: ¿la escasa respuesta popular ante la película? Pudo influir, también, en esa decisión el nulo eco que la prensa bilbaína se hizo de su estreno, ya que ninguno de los periódicos se ocupó del mismo ni antes ni después del mismo. ¿Cual fue la causa de este clamoroso silencio de toda la prensa bilbaína, incluido *El Liberal*?

Detengámonos en lo acontecido con *El Pueblo Vasco*, que contaba con una sección denominada “Teatros y Cines”. En ella se recogían “todos los programas de los locales de espectáculos de Bilbao, siempre que algún motivo no nos aconseje su exclusión. A cada programa acompaña el juicio que nos merece, valiéndonos antes del estreno de referencias que consideramos autorizadas, y después de él de nuestra opinión. En general y mientras no indiquemos otra cosa en cada caso, redactamos nuestros juicios para el público de adultos que habitualmente concurre a espectáculos”.

53 HEININK, Juan B. En: *Catálogo de las películas estrenadas en Vizcaya: 1929-1937*. Museo de Bellas Artes, 1986. Bilbao. Véase también: “Soviet Film Catalog of Spanish release titles and dates”. En: <http://www.myspace.com/jbheinink/blog>.

Criterio que no se cumplió con *El acorazado Potemkin*, salvo que existiese alguna razón que les aconsejara no ocuparse de su estreno. La causa pudo estar en un extenso artículo titulado “Películas soviéticas en Madrid”, que llevaba un eslogan antetítulo: “Moscú al acecho”. No era un artículo propio, sino que lo habían tomado del periódico madrileño *Ya*. En él su autor, Carlos Fernández Cuenca, realizaba una extensa diatriba contra el cine soviético, por lo que nos vamos a limitar a extraer dos citas, que nos dan una buena idea de su tono y del discurso que lo impregna. La primera, con la que comienza el artículo, está dedicada al cine soviético que se exhibía en Madrid:

“Al socaire de la política que ahora impera hacen su negocio de almas o dinero los servidores listos de Moscú y también aquellas alimañas sin meridiano concreto para las que la norma de provechosa conducta es arrimarse en cada caso al sol que más calienta. El negocio de moda es el ‘cine soviético’, Madrid se adorna desde hace unos días con la propaganda roja de ‘films rojos’. Entre dos carteles del Socorro marxista internacional, asoma inevitablemente, el ‘affiche’ de alguna producción rusa, a la que a veces se atribuye una intención demoledora que no entró en los cálculos de quienes la hicieron”<sup>54</sup>.

La segunda se centra en *El acorazado Potemkin*, y se inicia de la siguiente forma, en la que Fernández Cuenca expresa la valoración que le merece la película:

“Es esta la mejor creación del ‘cine’ ruso revolucionario a los diez años justos de realizada insurreccional (sic), su terrible incitación al odio contra cuanto signifique autoridad, milicia o jerarquía. Es un film bárbaro, crudo, impresionante, que en la belleza indiscutible de sus fotogramas grita un lenguaje de pasmosa y excesiva claridad. Apenas queda país culto en el mundo que no haya prohibido las exhibiciones de ‘*El acorazado Potemkin*’ como la película más peligrosa que jamás se hiciera”<sup>55</sup>.

Al reproducir de forma íntegra el extenso artículo de Carlos Fernández Cuenca *El Pueblo Vasco* evidencia la razón de su negativa a hacerse eco de manera directa del estreno de *El acorazado Potemkin*, y la opinión que le merecía tanto la película como el cine soviético. Una opinión que no manifestaron de forma directa, ya que recurrieron a la expresada en otro periódico, que se situaba en su misma trinchera ideológica.

## 5.

El poco arraigo del cineclubismo, en general, y de los cineclubs proletarios, en particular, no fue un rasgo específico de Bilbao, sino que fue un hecho común en el conjunto del Estado español. La excepción a esta circunstancia la protagonizaron Barcelona, donde durante los primeros años tuvo un eco importante, y Madrid, que tomó el relevo a la ciudad condal, donde los cineclubs proletarios tuvieron una presencia importante, tanto en el aspecto cuantitativo como cualitativo.

Bilbao se sumó desde el primer momento al movimiento cineclubístico, una nueva forma de concebir y relacionarse con el cinematógrafo, aunque lo hizo a partir de iniciativas generadas fuera de la villa: en Madrid y Barcelona. Su materialización en la ciudad expresaba la existencia de una inquietud cinéfila, en un primer momento, y social, posteriormente, en el caso de los cineclubs proletarios.

Todos ellos no tuvieron un desarrollo significativo, reduciéndose a experiencias fugaces, que no encontraron el público necesario para tener un desarrollo mayor y una presencia más amplia en la vida cultural y social de la villa.

Este primer impulso del cineclubismo bilbaíno y por extensión el del Estado español se clausuró de forma abrupta como consecuencia de la sublevación de los generales golpistas y la guerra civil que desencadenaron, con su fallido golpe de estado.

54 FERNANDEZ CUENCA, Carlos, “Películas soviéticas en Madrid”. En: *El Pueblo Vasco*, 19 de marzo de 1936; p. 12.

55 *Ibidem*.