



El Cine-Club Paúles:

un hito de la exhibición cultural en Barakaldo durante el postfranquismo

A mediados de la década de los setenta del siglo pasado -momento en el que inicia su actividad el Cine-Club Paúles- el espectáculo cinematográfico en el Estado español asistía a un lento pero progresivo retroceso. Este había comenzado en 1966, cuando el número de espectadores disminuyó ligeramente y se situó en 403 millones; cuatro años más tarde, en 1970, la cifra era de 330 millones, mientras que en 1975 la asistencia a los cinematógrafos caía hasta los 255 millones.

Este cambio en la aceptación popular del cinematógrafo empezó a fraguarse a comienzos de los años sesenta. El Plan de Estabilización y Liberalización Económica de 1959 introdujo una serie de cambios en la economía franquista, que iba abocada al colapso, sustituyendo el vigente capitalismo de signo corporativista por un capitalismo de corte neoliberal¹.

El nuevo modelo económico impulsó el surgimiento de una incipiente sociedad de consumo. Su advenimiento propició una serie de cambios sociales y una modificación en las formas de entretenimiento de la población. Estas se circunscribían de forma mayoritaria a los toros, el fútbol y, sobre todo, al espectáculo cinematográfico que era la diversión más extendida y más popular. Un buen exponente de esta realidad eran los 8.193 cinematógrafos existentes en 1966, durante su momento de máximo esplendor. Una cantidad que menguó hasta los 6.911 de 1970 y los 5.076 de 1975. Este hecho representaba que en apenas una década se habían cerrado 3.117 cines.

Paradigma de las nuevas opciones de diversión, que empezaban a emerger en la sociedad española de los años sesenta, fueron el automóvil y la televisión. Estas, consecuentemente, comenzaron a disputar la hegemonía que había disfrutado el espectáculo cinematográfico durante las dos primeras décadas de la dictadura franquista. A ellas hay que sumar la música popular y las salas de fiestas que encontraron entre los jóvenes un público amplio, que se dejó seducir, igualmente, por estos modos de entretenimiento.

La crisis del espectáculo cinematográfico -que en esos momentos llegaba a España- no era un hecho nuevo, ya que se había plasmado con anterioridad en países como Estados Unidos, Reino Unido, Francia o Alemania². Esta tenía tanto unas causas exógenas, ya apuntadas, como otras de carácter endógeno, que contribuyeron de manera clara a la profundización y extensión de la misma.

El rápido ascenso experimentado por el espectáculo cinematográfico desde la década de los cincuenta impulsó la construcción acelerada de nuevos cinematógrafos por toda la geografía estatal, fundamentalmente en las zonas urbanas, con los que satisfacer la demanda creciente y numerosa de los espectadores. La regresión del cinematógrafo puso en evidencia la precariedad con que se había afrontado la fase ascendente. Las salas que se construyeron durante esos años mostraban ahora un envejecimiento prematuro, que las hacían poco aptas para afrontar los retos que implicaban la citada crisis. Esta era observada por algunos empresarios como coyuntural, negándose por ello a reconocer su gravedad y su carácter estructural.

Al envejecimiento de los cines, construidos con material de escasa calidad, había que sumar unas butacas incómodas, una proyección deficiente, tanto en imagen como en sonido, una ornamentación poco cuidada y unas condiciones higiénicas que dejaban mucho que desear. Frente a la clara obsolescencia que presentaban bastantes cines algunos empresarios como Alfredo Matas, reclamaban su urgente modernización para encarar la crisis con garantías de poder superarla con éxito: *"Y otro problema que afecta, no a largo plazo sino a corto plazo, es el de la renovación de las salas, que en Francia se ha resuelto cargando esta renovación al presupuesto del Cine. En España las salas, se han quedado estancadas hace 20 años, tanto en cuanto a proyección como a sonido, ambientación, clima, butacas... hay una gran parte de locales, y más todavía en provincias, que están como para prohibir a la gente que entre en ellas. Esto destroza la afición y es un daño gravísimo que, a la vuelta de la esquina, lo vamos a pagar todos con sangre"*³.

El diagnóstico era correcto: muchas de las salas no reunían las condiciones elementales para ofrecer un espectáculo de calidad, aunque no era menos cierto que la explotación del espectáculo cinematográfico requería también su modernización y adaptación a los nuevos tiempos. El modelo seguido, con un estreno escalonado y selectivo de las películas, primero en Madrid y Barcelona, para pasar posteriormente a las capitales de provincia, e iniciar a su vez una

1 ARACIL, SEGURA, 1995: 411.

2 VOOGD, 1982: 28.
3 CIRIZA, 1978: 13.

lenta exhibición que iba de los municipios más poblados a los menos poblados, implicaba unos tiempos muy dilatados, demorando, por ello, la respuesta y la asistencia de la gente.

Esta manera de concebir la exhibición cinematográfica, que se realizaba con muy pocas copias, provocaba un deterioro continuo de éstas. Esta circunstancia traía aparejada que su calidad se resintiese notablemente, era frecuente que durante la proyección aflorasen sobre la pantalla unas molestas y continuas rayas finas. Este hecho, aparte de evidenciar el mal estado de las películas, constituía en los casos más extremos una agresión visual para el público asistente a esas sesiones.

El correlato de todo ello era el rechazo de los espectadores ante un espectáculo que no cumplía con unos mínimos de calidad, por lo que comenzaron a abandonar las salas. Esta actitud no implicaba que la gente dejase de ver películas, sino que optaba por reemplazar la asistencia a los cinematógrafos por la visión de éstas en la televisión. El nuevo electrodoméstico comenzaba a ocupar un espacio privilegiado en los hogares, como evidenciaba el hecho

situado en una arteria comercial cercana al centro del municipio, era el decano de los cines barakaldeses, ya que se había inaugurado en 1915. Con su cierre se ponía fin a una parte fundamental de la historia de la exhibición cinematográfica en Barakaldo.

Concluía, igualmente, la última fase ascendente del espectáculo cinematográfico. Ésta había comenzado en 1955 con la construcción del Cine Guridi y el Cine Luchana, y se había prolongado durante los primeros años de la década de los sesenta, cuando en tres años se abrieron cinco cines más: Coliseo San Vicente, Altos Hornos de Vizcaya y Cine Rontegui, en 1960, el Cine Burceña (1961) y Buen Pastor (1962). La apertura de estas salas situó la oferta cinematográfica en 11 cines, sumándose a los cuatros existentes: Gran Cinema Baracaldo, Teatro Baracaldo, Salón España y Salón Fantasío⁵.

Un escenario irrepetible que ahora comenzaba a resquebrajarse. A los cierres anteriores hay que sumar dos más: el Cine Luchana, en 1971, y el Teatro Baracaldo, en 1975, aunque la clausura de este último no se puede ni se debe imputar a la crisis del espectáculo

La fase ascendente del espectáculo cinematográfico había empezado en 1955 con la construcción del Cine Guridi y el Cine Luchana, y llegó a su momento álgido durante los primeros años de la década de los sesenta con once cines en funcionamiento



36

constante de la venta de televisores, que en 1976 había alcanzado los 6.965.000 unidades, mientras que una década antes, en 1966, su número era de 1.750.000⁴.

LA CRISIS DE LA EXHIBICIÓN EN BARAKALDO

La crisis de la exhibición cinematográfica, aunque tenía un componente global y unos rasgos comunes para el conjunto estatal, presenta una concreción propia dependiendo del marco geográfico que tomemos. Esta no tenía la misma dimensión en las zonas rurales, donde se había manifestado inicialmente, que en las zonas urbanas. Incluso dentro de éstas últimas se pueden apreciar diferencias significativas, dependiendo del volumen de su población.

El retroceso del espectáculo cinematográfico en Bizkaia comienza en 1967, cuando el número de los cines disminuye en 8, pasando de los 164 a los 156 de 1966. La clausura de las salas prosiguió, sumando 22 hasta 1970 y 47 hasta 1975, situando su número en 117 cinematógrafos durante éste último año.

El cierre de las salas en el territorio histórico vizcaíno fue menor en relación con el conjunto de España, 28,66 por ciento entre 1966 y 1975 frente al 38,64 por ciento estatal. En cambio la pérdida de espectadores fue mayor: 7,56 millones hasta 1970 y 10,35 millones hasta 1975, lo que representaba un retroceso del 46,15 por ciento frente al 36,45 por ciento estatal.

La regresión del espectáculo cinematográfico, que en esos años empezaba a dar sus primeros pasos, se hizo visible en Barakaldo en 1970 con la clausura de sus primeras salas. Ésta comenzó con el cierre, el 15 de marzo, del Cine Buen Pastor; dos semanas después, el 31 de marzo, el turno fue para el Gran Cinema Baracaldo.

Ambos respondían a tipologías claramente diferentes. El Buen Pastor, ubicado en el barrio de Lutxana, era un cine parroquial, que había abierto sus puertas en 1962. Por su parte, el Gran Cinema,

cinematográfico, pues fue una consecuencia, no deseada, de la larga disputa que mantuvieron la empresa Vizcaya Cines, arrendataria de la sala, y el Ayuntamiento de Barakaldo, titular de la misma, en su intento por recuperar su control. Tras lograr su objetivo el Consistorio no supo qué hacer con la sala, que acabó convertida en almacén municipal. Su intento de rehabilitación posterior no fue posible por lo que se optó por su demolición, construyendo en su espacio el actual Teatro Barakaldo.

Estas clausuras evidenciaban la nueva etapa, en este caso descendente, en que había entrado también la exhibición cinematográfica en Barakaldo. Retroceso que no hemos podido cuantificar, ya que no disponemos de los datos correspondientes a los espectadores que dejaron de ir al cine durante estos años. Por ello, únicamente podemos dejar constancia del hecho común, incontestable por otra parte, que supone el comienzo de la regresión del espectáculo cinematográfico en la anteiglesia.

Tras estos cierres el panorama de la exhibición comercial en Barakaldo durante 1975 quedó conformado por seis cines: Rontegui y Altos Hornos de Vizcaya, gestionados por la empresa Juan Alvarez S.A. -filial de la S.A. Trueba de Espectáculos, la empresa líder en Vizcaya-, Guridi, perteneciente a la empresa Larraona y el Salón Fantasío, gestionado por la empresa Vizcaya Cines. A estos hemos de sumar el Coliseo San Vicente y el Cine Burceña, propiedad de las respectivas parroquias, que eran explotados directamente por las mismas.

SESIONES DE CINEFORUM

El espectáculo cinematográfico, en su dimensión comercial, contó desde la primera década del siglo pasado, cuando surgen los primeros cines estables, de una dilatada historia, que se prolonga hasta la actualidad. No obstante, a lo largo del tiempo, también surgieron otras formas de concebir el cinematógrafo en las que se exploraba su faceta lúdica, educativa, publicitaria y cultural.

De las tres primeras existen diversas muestras en el municipio desde los primeros años. En cambio, la última -la cultural-, que

4 ANSOLA, 1999: 60

5 ANSOLA, 2004: 39-60.



Cine Luchana
inaugurado el
4-2-1933

es la que impulsan fundamentalmente los cine-clubs, tardó mucho tiempo en cristalizar a pesar de que las primeras experiencias cineclubísticas tanto en el Estado español como en el País Vasco datan de los años veinte.

Los orígenes del cineclubismo español hay que situarlos en Barcelona y Madrid. En la ciudad condal se crea en 1923 el Club Cinematográfico Studio que programó varias sesiones cinematográficas en las que se reivindicaba el carácter cultural de las películas, postulando su estudio. En un registro similar hay que anotar las sesiones que en 1927 organizó Luis Buñuel en la Residencia de Estudiantes madrileña.

Poco tiempo después surgía, también en Madrid, impulsado por la revista cultural *La Gaceta Literaria*, el Cine-Club Español, que comenzaba sus actividades el 23 de diciembre de 1928. Paralelamente a esta iniciativa surgía en Barcelona, promovido por la revista de vanguardia *Mirador*, el Barcelona Film Club. El éxito que cosecharon las primeras sesiones del Cine-Club Español hizo que desde diferentes ciudades españolas se promoviese la creación de otros cine-clubs. Entre éstos se encontraba el Cine-Club de Bilbao⁶.

La llegada de la II República fue un revulsivo para que la idea cineclubística germinara con fuerza, lo que propició la creación de un amplio número de cine-clubs. Estos fueron promovidos, mayoritariamente, por sindicatos y organizaciones obreras, que de esta manera desbordaron la tipología de los primeros cine-clubs, cuyo público era burgués e intelectual.

La sublevación militar de 18 de julio de 1936 y la posterior derrota de la II República, cercenaron de raíz ese amplio movimiento cineclubístico. La dictadura franquista prohibió todos los cine-clubs excepto el Cine Club Sindicato Español Universitario, de ideología fascista.

La actividad de los cine-clubs comienza a resurgir de forma tímida a partir de la segunda mitad de la década de los cuarenta. Exponente de esta nueva etapa del movimiento cineclubista fue el surgimiento en 1945 del Cine-Club Círculo de Escritores Cinematográficos, en Madrid, y el Cine-Club Zaragoza⁷.

Los años cincuenta fueron para los cine-clubs una etapa de expansión y consolidación de su actividad, amparados por la iglesia católica y el oficial Sindicato Español Universitario. Paradigma de ello fueron el Cine-Club Monterols de Barcelona y el Cine-Club Universitario de Salamanca. El primero, que se fundó en 1951, se situaba en la órbita del Opus Dei. A su actividad cinematográfica sumó a partir de 1960 la edición de la revista *Documentos Cinematográficos*. El segundo, que comenzó a funcionar en 1953, surgió al amparo del sindicato de estudiantes, impulsando, en 1955, una publicación propia: *Cinema Universitario*.

También en 1953 se fundaba en Bilbao, auspiciado por la iglesia católica, el Cine-Club Fas, que desempeñó un papel protagonista en el movimiento cineclubista, ya que tras la Primera Reunión Nacional de Cine-Clubs, celebrada en Bilbao, surgió la Federación Nacional de Cine-Clubs.

El rol importante que comenzaban a desempeñar los cine-clubs en la dinamización de la labor cultural en materia cinematográfica, llevó al régimen franquista a regular su actividad, creándose mediante la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 11 de marzo de 1957 el Registro Oficial de Cine-Clubs⁸. Se reconocía, de esta forma, la creciente expansión que estaban experimentando éstos.

Los ecos de este ascenso de los cine-clubs y del trabajo que desempeñaban, en pos de ir forjando una cultura cinematográfica, llegaron a Barakaldo a partir de los primeros años de la década de los sesenta. Aunque no fueron muy relevantes y no pasaron de una fase embrionaria, constituyen un testimonio de la inquietud existente entre algunos jóvenes del municipio por impulsar iniciativas que se situaban claramente próximas a la labor cultural que desarrollaban los cine-clubs. Éstas quedaron reducidas, no obstante, a varias sesiones de cineforum.

La más relevante, y la única que hemos podido documentar con algún detalle, corresponde a la que promovieron la Asociación de Antiguos Alumnos de los Salesianos. En la primera sesión de cineforum, que tuvo lugar el 25 de enero de 1962, se proyectó la película estadounidense *El diario de Ana Frank* (*The Diary of Anne Frank*, George Stevens, 1959).

⁶ ANSOLA, 2000: 203-221.

⁷ HERNANDEZ MARCOS y RUIZ BUTRON, 1978: 40.

⁸ Boletín Oficial del Estado, 1957: 96-97.



Carnet perteneciente a Alfonso García Alonso



La presentación de la película y la dirección del coloquio posterior corrió a cargo de Miguel Ruiz, presidente del Cine-Club Sestao. Preguntado, en la revista *Atalaya*, por sus impresiones sobre la sesión y si consideraba que la iniciativa podía cuajar en un cine-club, ofrecía la siguiente respuesta: "El ambiente que he visto es bueno para el cine-club, yo no sé si la gente ha ido por la novedad o porque le interesa. Para saberlo ciertamente, yo seguiría dando más sesiones"⁹.

Y eso fue lo que hizo la Asociación de Antiguos Alumnos de los Salesianos, que en los siguientes meses, con una periodicidad quincenal, siguió programando nuevas películas. Entre ellas se encontraban la película franco-italiana *La gran guerra* (*La grande guerra*, Mario Monicelli, 1959) y la inglesa *El prisionero* (*The Prisoner*, Peter Glenville 1955).

A pesar de que la asistencia inicial se redujo y que no se contó con el apoyo necesario por parte de la dirección del colegio, que ponía limitaciones a su trabajo, los promotores de las sesiones siguieron intentando que éstas fueran el embrión de un cine-club. Un objetivo que se habían marcado para octubre de ese año, momento en el que esperaban contar con unos trescientos socios, que tendrían que abonar una cuota mensual de diez pesetas.

Esta tentativa, fallida, por constituir un cine-club no tuvo continuidad, por lo que hubo que esperar una década, hasta los años setenta, para que se retomasen de nuevo las sesiones de cineforum, que se caracterizaron por la heterogeneidad de sus impulsores y por el planteamiento también diferente que asumieron las mismas. Así, algunas de ellas se circunscribieron al ámbito escolar, como las que tuvieron lugar en los colegios San Agustín (1972), y San Vicente de Paúl (1973). Otras fueron organizadas por la Organización Juvenil Española en 1974 y 1975. Sobre todas ellas no hemos logrado recopilar ningún dato más.

Algo más de información nos ha quedado sobre las sesiones cinematográficas que organizaron el Club Elejalde (1973), el Círculo Cultural y Recreativo y la Cooperativa Bide Onera, en 1974. La principal diferencia entre estas sesiones fue el lugar donde se celebraron, mientras que las del Club Elejalde tuvieron lugar en el Teatro Baracaldo, las del Círculo y la Cooperativa se celebraron en

sus respectivas sedes. Si señalamos esta circunstancia se debe a que en las primeras se proyectaron películas en 35 mm y las sesiones fueron de pago, mientras que en las segundas se recurrió a copias en 16 mm y la entrada fue gratuita.

En todas ellas se contó con la colaboración del Ayuntamiento. En las primeras permitió el uso del Teatro Baracaldo, mientras que en las otras dos asumió la proyección de las películas. Este concurso técnico directo del Consistorio fue posible gracias a que éste disponía, desde 1967, de una cámara de 16 mm. Un servicio que prestaba, siempre, a requerimiento de las diferentes asociaciones del municipio.

Las sesiones de cineforum del Club Elejalde, patrocinadas por el Ayuntamiento, tuvieron lugar los viernes de febrero y marzo de 1973. A tenor de lo que recoge la prensa, en concreto el vespertino *Hierro*, constituyeron un éxito ya que congregaron a numerosos jóvenes¹⁰. Entre las películas que se proyectaron se encontraban dos westerns estadounidenses: *El oro de Mackenna* (*Mackenna's Gold*, John Lee Thompson, 1968) y *Macho Callahan* (*Macho Callahan*, Bernard L. Kolwalski, 1970).

Al año siguiente, en abril de 1974, tuvieron lugar las cuatro sesiones de cineforum organizadas por el Círculo Cultural y Recreativo. La primera, que se proyectó el día 4, fue *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954). A esta le siguieron el martes 9: *El verdugo* (Luis G. Berlanga, 1963), el viernes 19: *El robo del siglo* (*Operation Amsterdam*, Michael McCarthy, 1958) y el viernes 26: *Romeo y Julieta* (*Romeo e Giulietta*, Franco Zeffirelli, 1968)¹¹.

La Cooperativa Bide Onera, por su parte, comenzó sus sesiones de cineforum el 6 de abril, aunque la duración de las mismas fue más amplia, ya que se prolongaron hasta junio en una primera etapa. Tras el lapso estival se retomó la proyección de películas en octubre extendiéndose hasta diciembre. Durante este tiempo se pudieron ver, entre otras películas, la inglesa *Accidente* (*Accident*, Joseph Losey, 1966) y la estadounidense *Duelo en la alta sierra* (*Ride the High Country*, John Huston, 1962).

¹⁰ REPILA, 1973: 2.

¹¹ *La Gaceta del Norte*, 1974: 2.

⁹ *Atalaya*, 1962: 4.

una de sus congregaciones religiosas. Esta circunstancia facilitó inicialmente su actividad, ya que el colegio disponía de una infraestructura básica, como era un local, una cámara de 35 mm. y otra de 16 mm. para realizar las proyecciones semanales, con un mínimo de garantías. Se podía de esa manera acceder a una oferta amplia de películas, que no habría sido posible de contar únicamente con una cámara de 16 mm.

A pesar de que nacía auspiciado por el Colegio San Vicente de Paúl, y que su nombre lo vinculaba directamente con una comunidad religiosa, el Cine-Club Paúles, se esforzó, desde sus inicios, por mantener una clara separación, de cara al exterior, entre la labor que realizaba el colegio, en el marco de su labor docente, y la actividad, propiamente dicha, del cine-club.

La imbricación que reclaman entre el cine y la sociedad tuvo su primera concreción en el ciclo con el que abrieron su actividad cinematográfica: la contaminación

Esta disociación estaba presente ya en el primer programa, "Definiendo el cine", que editó el cine-club. En él se establecían las líneas de actuación que se iban a seguir en su práctica cinematográfica. Un trabajo cultural que venía determinado por la dimensión social, ideológica y política que dimanaba del propio espectáculo cinematográfico. Así transcribían una frase de los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, abanderados del Tercer Cine, en el que se posicionaban por una visión diferente de la que había caracterizado al cine tradicionalmente: "*Todo el cine al ser vehículo de ideas y modelos culturales, e instrumento de comunicación y proyección social, es en primer término un hecho ideológico y, en consecuencia, también un hecho político*".

La gran influencia que el cinematógrafo había proyectado, desde sus orígenes, sobre el conjunto de la sociedad, también centraba sus preocupaciones. De ahí que en ese texto, con el que comenzaban su actividad cineclubística, expresaban, igualmente, la necesidad que tenían los espectadores de contar con una adecuada formación cinematográfica que les permitiera leer las múltiples imágenes cinematográficas a las que se enfrentaban en su visita periódica a los cinematógrafos. De ahí que el cine-club constituyese un espacio informal desde el que familiarizarse en una comprensión adecuada del hecho cinematográfico, por lo que reivindicaban la labor que en ese campo podían y debían realizar con los espectadores que acudiesen a sus sesiones.

La imbricación que reclamaban entre el cine y la sociedad en la que surgía y a la que se dirigía el cine-club tuvo su primera concreción en el ciclo con el que abrieron su actividad cinematográfica, dedicado a debatir la problemática de la contaminación. Era éste un tema candente, ya que afectaba de forma directa a todos los vecinos de Barakaldo. En más de una ocasión se había proyectado la imagen del municipio como una gran fábrica en cuyo interior se había construido un pueblo.

No se debe olvidar que Barakaldo había experimentado desde la década de los sesenta su segunda gran industrialización, con todo lo que ello conllevaba. Una de las consecuencias fue el gran crecimiento demográfico, que había propiciado que la población



barakaldesa pasase de los 42.240 habitantes de 1950 a los 118.136 habitantes de 1970. A ello había que sumar un desarrollo urbanístico, carente de todo planeamiento, que convirtió la ciudad en un caos y la dejó a merced de la más desahogada especulación urbanística, con las graves repercusiones negativas que para el conjunto de la población representaba, concretándose éstas en unos índices altos de contaminación y en la carencia de zonas verdes, infraestructuras y equipamientos culturales, que habían degradado de forma alarmante las condiciones de vida de los vecinos.

En la presentación del ciclo "Contaminación" se señalaba que la contaminación era una "*problema actual que nos preocupa a todos*". Derivado de este hecho el cine-club quería, con su ciclo inicial, "*estudiar este problema 'ardiente' de nuestros días. Sirviendo el ciclo de demostración de cómo el Cine-Club Paúles está al servicio de la colectividad donde ha nacido*".

Para este primer ciclo se eligieron tres películas: *Contaminación (No Blade Of Grass)*, Cornel Wilde, 1970), con la que se abrió la programación, el sábado 15 de febrero. En los dos sábados siguientes se exhibieron *Estos son los condenados (The Damned)*, Joseph Losey, 1962), el 22 de febrero, y *El último hombre... vivo (The Omega Man)*, Boris Sagal, 1971), el 1 de marzo.

A continuación se programó un macrociclo, que se extendió durante los meses de marzo, abril y mayo, titulado "Cine, sociedad y sistema", que acogió la exhibición de películas como *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), *Hay que quemar a un hombre (Un uomo da bruciare)*, Vittorio Taviani, Paolo Taviani, Valentino Orsini, 1962), *La confesión (La aveu)*, Costa-Gavras, 1970) y *Family life (Family Life)*, Ken Loach, 1971).

Esta última presentaba la particularidad de ser una película que se estrenaba en Barakaldo, tras su exhibición reciente en Bilbao, y de proyectarse en versión original subtitulada, un hecho que fue bastante habitual en la programación del cine-club, que de esta forma trajo al municipio muchas películas que no tenían acogida en la programación habitual de los cines barakaldeses. Estos no se llegaron a plantear, en ningún momento, ofrecer filmes de estas características.

La programación de esta primera temporada se cerró con el ciclo denominado "Grandes directores", dentro de cual se exhibieron, entre otros, los largometrajes *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, Otto Preminger, 1956), *El techo* (*Il tetto*, Vittorio de Sica, 1955), y *Wagon master* (John Ford, 1950). La temporada, no obstante, se clausuró con el filme musical *Monterey Pop* (*Monterey Pop*, Don Allan Pennebaker, 1968), que se proyectó el 27 de junio.

Tras los primeros meses de funcionamiento, que constituyeron un excelente rodaje para la puesta en marcha del cine-club, refrendado por la asistencia de la gente a los ciclos programados, se comenzó a preparar la segunda temporada, 1975-76. Esta presenta una novedad importante de tipo organizativo, al incorporar a la gestión del cine-club a varios socios que no pertenecían a la Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio San Vicente de Paúl. La nueva junta directiva decidió profundizar en el trabajo que se había realizado durante la primera temporada, imprimiendo al mismo un carácter más político y social, acorde con el momento político que se vivía en la sociedad española y especialmente en la vasca.

La nueva línea de trabajo, según se recoge en el programa de octubre de 1975 con el que se inició la segunda temporada, se concretó en tres puntos. En el primero se apostaba por un cine-club dirigido al conjunto de la población, que huyera de toda tentación elitista: "Una concepción mayoritaria de las sesiones, condición indispensable para su validez".

En el segundo se indicaba la labor divulgativa que asumía el cine-club de cara a impulsar una formación cinematográfica de los espectadores, para lo que se buscaba cuidar y potenciar las publicaciones que se editaban: "Abrir nuevos cauces de expresión del interés por el cine: una revista que informe sobradamente sobre los ciclos y directores a proyectar, así como los boletines de información que acerquen al público baracaldés al fenómeno cinematográfico".

En el tercero, centrado en los coloquios, se apostaba por impulsar la participación de todos los asistentes. El objetivo que se marcaban era fomentar los debates y dar "con la ayuda de todos, vitalidad a los comentarios, después de cada proyección".

La programación de esta temporada conjugó los ciclos temáticos con los cinematográficos. Entre los primeros tenemos: "Cine político", programado en octubre, con el que se abrió el curso cinematográfico, al que siguieron "Juventud y sociedad" (noviembre), e "Incomunicación y cultura burguesa" (marzo). Y entre los segundos encontramos los dedicados a la "Nouvelle Vague" francesa y al "Cine suizo o grupo de los cinco", que se ofrecieron en enero y febrero, respectivamente.

A partir de este mes de febrero de 1976, coincidiendo con el primer aniversario de la puesta en marcha del cine-club, la publicidad que se realizaba para dar a conocer sus actividades experimentó un notable salto cualitativo, ya que los carteles pasaron a realizarse en una imprenta. Un toque claramente profesional que contrastaba con el carácter artesanal que habían tenido hasta ese momento, ya que su elaboración se realizaba en una hoja formato folio, mediante fotocopias.

Durante esta temporada la programación desbordó las proyecciones de los sábados, para lo que se creó una sección nueva denominada: "Sesiones Informativas". Sin una periodicidad regular pasó a recoger aquellas películas que por distintos motivos no tenían encaje en la actividad cinematográfica semanal. Estos podían ir desde la disponibilidad de una copia durante unos pocos días, lo que obligaba a montar una sesión en muy poco tiempo, a la posibilidad de proyectar algún título interesante para los aficionados locales, con lo que en este caso se manejaba el criterio de la actualidad o la novedad.

Un precedente de este tipo de películas, como ya hemos señalado anteriormente, lo constituyó el documental musical *Monterey Pop*. Durante esta temporada se pudieron ver films como *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), filme prohibido por la censura franquista y que circulaba clandestinamente por el circuito informal que cons-

¡UNA GRATA NOTICIA PARA BARACALDO!...

HOY - En sesiones a las 5, 7,30 y 10 (noche)

¡SOLEMNE INAUGURACION!

DEL Suntuoso

TEATRO GURIDI

(BRIGADAS DE NAVARRA, 4 ESQUINA A FUEROS. TEL. 6537)

PRESENTANDO LA MARAVILLOSA PELICULA

LA GRAN PRODUCCION EN

CINEMASCOPE

LA TUNICA SAGRADA

COLOR POR TECHNICOLOR

Richard Burton Jean Simmons Victor Mature

Michael Rando

AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS

SOBRE PANTALLA GIGANTE DE 14 METROS, UNICA EN VIZCAYA y EQUIPOS PHILIPS, ALTA FIDELIDAD.

De 11 a 1 y de 4 en adelante, taquilla para la sesión numerada de mañana.

PRECIOS:

Laborable: Butaca de Patio, 2.00.—Butaca de Principal, 3.00.
Festivo (numerada): Butaca de Patio, 10.00.—Butaca Pral., 4.

tituían los cine-clubs españoles en una copia de 16 mm. De hecho la película no se anunció con su título, sino que sobre un fotograma del filme se aludía a que era una "Sesión dedicada a Luis Buñuel" y la frase del cineasta aragonés: "La moral burguesa es lo inmoral para mí". Como prólogo a la sesión, que constituyó un éxito a pesar de las limitaciones con las que se anunció, se exhibió el cortometraje *Anticrónica de un pueblo* (Equipo Dos, 1975). Este último era un buen exponente de la apuesta que hizo el cine-club por exhibir películas de cine independiente, realizadas al margen de las formas institucionales de producción (filmadas en 16 mm. o en 8 mm.) y distribución, tanto en las sesiones de los sábados como en las informativas, ya que carecían de las posibilidades de una exhibición normalizada.

Otra muestra de las "Sesiones Informativas" lo protagonizó el cineasta estadounidense Buster Keaton, del que se proyectaron el cortometraje *La mudanza* (*Cops*, 1922) y el largometraje *La ley de la hospitalidad* (*Our Hospitality*, 1923). La sesión constituyó un prólogo al ciclo "Cine cómico estadounidense", que se exhibió en abril de 1976.

Paso a paso, película a película, el Cine-Club Paules fue forjando una línea de exhibición cinematográfica coherente y de calidad, a pesar de las dificultades con las que tropezaban habitualmente los cine-clubs. Entre éstas cabe citar una economía no demasiado

boyante, lo que frenaba algunas de sus iniciativas, como era la de editar programas de una mayor calidad formal, y la imposibilidad de acceder a determinados filmes, bien porque las distribuidoras se negaban a alquilarlos o por su alto coste.

Estas dos primeras temporadas sirvieron, no obstante, para fijar las líneas maestras de la programación, que se nucleó en torno a las sesiones de los sábados y las sesiones informativas. Ambos tipos de sesiones representaban una amplia y variada oferta cinematográfica que no dejaba indiferente a los cinéfilos, tanto de Barakaldo como de otros municipios, que concurrían de manera regular a sus sesiones.

POSTULADOS TEÓRICOS RADICALES

El asentamiento del cine-club no impidió que éste, fruto del contexto social y político que se generó tras la muerte del dictador, se marcara nuevos retos en su trabajo. Por ello, durante su ter-

los diversos pueblos y nacionalidades que lo integran". Como ejemplo de lo que se realizaba en este campo ponían el trabajo de la productora bilbaína Biltzen, que estaba "luchando por la creación de un cine autóctono al margen de los conductos comerciales, que refleje la amplia problemática del pueblo vasco".

La reflexión teórica que habían abierto tenía como objetivo "erradicar los errores de base que se aprecian en la práctica filmica", por lo que proponían considerar al cine como un "APARATO IDEOLÓGICO del Estado (AIE) y como tal insufla una determinada ideología al servicio de unos intereses que son los del bloque dominante". Tras lo cual concluían que el cine se configuraba como una "poderosa ARMA DE CLASE".

Para revertir esta situación planteaban luchar por la difusión de un cine popular, que según su criterio debía ser aquel que "se realiza al margen de los actuales canales de producción, distribución y exhibición", debiendo responder a los "problemas y las inquietudes de las clases populares", a la vez que contribuir a desenmascarar "un falso cine popular, cuyo objetivo es 'adulterar' la realidad para

La concepción que se manejaba sobre el papel que debía desempeñar el cine al margen de su estructura económica tradicional, revelaba una concepción idealista del hecho cinematográfico que no se asemejaba para nada a la realidad



cera temporada, la correspondiente al curso 1976-77, decidió asumir unos postulados teóricos más radicales, que intentaron trasladar a la praxis cinematográfica. Reflexiones que, en forma de manifiesto, el Equipo Coordinador del cine-club planteó a los socios en su Asamblea Ordinaria al comienzo de la temporada. Estas comenzaban de la siguiente forma: "Después de dos años de funcionamiento, el Cine-Club Paúles ve la necesidad de cuestionarse el hecho cinematográfico y su propia existencia; en consecuencia, sometemos a debate la siguiente línea programática, especificando los motivos que influyen en su elaboración y los fines que a través de ella se persiguen".

Tras esta introducción se adentraban en explicitar las razones que les habían impulsado a ello. En primer lugar se planteaban el "Por qué", respondiendo de esta forma: "Definición del Cine-Club en cuanto entidad cultural -no culturalista- rodeada de un determinado contexto sociopolítico que posibilita una determinada línea ideológica y una programación consecuente con aquella". En segundo lugar abordaban una nueva pregunta: "Para qué", sobre la que indicaban lo siguiente: "Ofrecer un programa de actuación coherente con los principios que plasmamos más adelante, siendo susceptible todo cambio que democráticamente se crea necesario, respondiendo siempre a las coordenadas del lugar donde se halla, el País Vasco".

Con este planteamiento teórico pretendían abrir un debate sobre la función que los cine-clubs venían desempeñando tradicionalmente en el panorama cinematográfico, ya que jugaban un papel destacado y fructífero, al constituir focos de debate permanente sobre la situación social y política. Los cambios que se estaban generando en la sociedad española y vasca, les llevó a tener que replantearse su función en el entramado cinematográfico, para adecuarse a las necesidades sociales que la nueva coyuntura política estaba impulsando.

En este sentido escribían sobre el papel que el cine debía asumir como referente de la cultura popular, por ello era urgente la "consecución de un marco de libertades públicas". Igualmente, indicaban que la práctica cinematográfica no debía subordinarse a los intereses comerciales de una minoría, por lo que la creación cinematográfica en el Estado español tenía que recoger la "realidad de

imposibilitar así la toma de conciencia de esos problemas por sus auténticos protagonistas, el 'PUEBLO'".

La concepción que manejaban sobre qué papel debía desempeñar el cine, al margen de su estructura económica tradicional, revelaba una concepción idealista del hecho cinematográfico que no se asemejaba para nada a la realidad. Es más, asumía una retórica llena de buenos propósitos sobre los beneficios de una hipotética producción cinematográfica como redentora de las masas. A ésta le sobraba entusiasmo pero le faltaban los medios económicos para poder hacerse realidad, más allá de algunos filmes puramente testimoniales, que no llegaban a su destinatario: un pueblo tan inmaterial como etéreo.

De todas formas, para comprender en su verdadero sentido la reflexión que planteaban hay que situarse tanto en la época como en el momento en que se formularon, un tiempo de cambio político, en el que todo parecía posible. Por ello intentaban construir una alternativa también en el campo cinematográfico, cuestionando una forma de concebir la industria cinematográfica, volcada, como no podía ser de otra forma, en la defensa de sus intereses económicos.

Esta formulación teórica de la práctica cineclubística tuvo un reflejo escaso en la vida cotidiana del cine-club, que siguió con su línea de programación habitual, aunque ahora se anunciaba con el reclamo publicitario: "Por un cine popular colabora en su difusión", combinando tanto la exhibición de películas presentes en los canales tradicionales de distribución como las que llegaban al margen de ellos. Un ejemplo de las primeras lo encontramos en los ciclos: "Visión crítica de la historia" (octubre 1976) o "Nuevo cine latinoamericano" (enero 1977). Entre las segundas tenemos "Cine Revolucionario Soviético" (abril 1977), dentro del cual se proyectaron películas prohibidas oficialmente en ese momento en el Estado español, aunque circulaban de forma clandestina por los cine-clubs y otras asociaciones populares y culturales.

La novedad más relevante de esta temporada fue la edición de la revista *Ekintza*, que nació al calor del impulso teórico que presidió la misma. En el editorial del primer número, correspondiente al mes de abril de 1977, se indicaba que la escasa participación de la gente en los coloquios que se celebraban al concluir las sesio-



nes estaba llevando al cine-club a convertirse en un "cine normal y corriente". Ante esta situación planteaban la revista como una plataforma para el debate, por lo que reclamaban la participación de todos, mediante la elaboración de artículos, que podían "versar sobre cualquier tema, y no sólo sobre cine", o ayudando a su "elaboración material"¹⁴.

Respondiendo a ese carácter temático plural, en el contenido del primer numero encontramos dos amplios artículos relacionados con el ciclo del mes titulados: *Notas históricas sobre la Revolución de Octubre* y la primera parte de *Aproximación al cine ruso*, y otras colaboraciones como *La farsa democrática de los Estados Unidos* y *La resurrección de los fueros*.

En el número dos concurren dos hechos relevantes, que nos indican claramente el rumbo que comenzaba a tomar la revista. El primero hace mención a que *Ekintza* ya no es el órgano de expresión del Cine-Club Paúles, como figuraba en la portada del primer número sino que ha pasado a editarse por el Cine-Club Paúles. Un matiz importante, que tuvo su reflejo en el contenido de la revista, ya que los artículos cinematográficos perdieron su protagonismo para quedar reducidos a un tema más de la revista.

Este último hecho se mantuvo en los dos siguientes números -y últimos- que se publicaron de *Ekintza*, aunque la tenue vinculación formal que tenía con la actividad cinematográfica del cine-club desapareció con su ultimo número, el 4, publicado en noviembre de 1977, ya que se optó por suprimir la mención "Editado por el Cine-Club Paúles". La desvinculación con el cine-club era la consecuencia lógica de la propia evolución de la revista y el papel que aspiraba a desempeñar, la de convertirse en una plataforma informativa para el movimiento vecinal. En este sentido se escribía en su editorial: "Juzgamos como muy importante una coordinación estrecha con las demás entidades culturales del municipio. Especialmente con las agrupadas en torno a las Asociaciones de Vecinos, ya que estas necesitan de un órgano informativo propio que ponga de relieve la labor que realizan"¹⁵.

NUEVA COYUNTURA SOCIAL

La dinámica de cambios en que se vio inmerso el cine-club desde sus inicios venía motivada por su voluntad de adecuarse a una situación social y política muy volátil. Esta era una clara consecuencia de la transición política en que estaba inmersa la sociedad española, que como no podía ser de otra forma estaba afectando también de lleno tanto al sector cinematográfico como a los propios cine-clubs.

En el marco político el triunfo de la reforma sobre la ruptura trajo consigo una institucionalización de la política. Esta circunstancia llevó aparejado el cierre de los espacios informales, entre los que se encontraban los cine-clubs, que se habían creado durante el régimen franquista con el objetivo de canalizar las inquietudes democráticas y de cambio social a las que aspiraba la oposición y una parte importante de la sociedad. En ellos encontró, igualmente, una forma de expresar su propio discurso político.

El control que el franquismo impuso al sector cinematográfico también comenzó a resquebrajarse, igualmente, tras la muerte del dictador, para adecuarse al nuevo escenario político. El primer exponente de la nueva situación llegó en febrero de 1976 con la supresión de la censura de guiones, a la que siguió en noviembre de 1977 la desaparición de la censura cinematográfica. Estos dos hechos permitieron poner fin a las restricciones que pesaban tanto sobre la producción cinematográfica española como sobre la producción cinematográfica extranjera. Se conseguía de esta forma ampliar el discurso cinematográfico para las películas españolas y la normalización de la exhibición, con la autorización de numerosas películas extranjeras prohibidas por la censura franquista.

Los cambios políticos y las modificaciones normativas en materia cinematográfica que se materializaron tanto en la producción como en la exhibición de las películas, tuvo una incidencia directa en la práctica cinematográfica de los cine-clubs, quienes se vieron obligados a adecuar su trabajo a la nueva coyuntura social, ya que parte de la labor que venían desarrollando durante el franquismo dejó de tener sentido. Un ejemplo elocuente de ello fue la función política y de oposición a la dictadura que muchos de ellos desarrollaron de manera activa durante bastantes años.

14 *Ekintza*, 1977: 2.
15 *Ekintza*, 1977a: 2.

Teatro Barakaldo
inaugurado el
1-9-1930



FL

La necesidad de ajustarse al nuevo escenario social llevó al Cine-Club Paúles a reformular su actividad cinematográfica durante la temporada 1978-79, dando mayor protagonismo en su programación a los aspectos cinematográficos en detrimento de los políticos y sociales que hasta entonces habían sido los predominantes. No es que se abandonasen éstos sino que pasaban a un segundo plano.

El nuevo rumbo por el que comenzaba a transitar la programación trajo igualmente una reformulación de los ciclos que hasta entonces se habían caracterizado por su entronque mensual. Así éstos desbordaron ese marco temporal para diseminarse por toda la temporada. Exponente de ello fue el ciclo de cine español, que comenzó en octubre y continuó durante los meses de enero y abril. La amplitud del mismo, que acogió la exhibición de trece películas, hizo posible ofrecer una amplia panorámica de la cinematografía española, que se inició, no obstante, con *Nazarín* (1958) una producción mexicana del cineasta español Luis Buñuel, y finalizó con *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974), una comedia, exponente de lo que se llamó la "Tercera vía".

El cambio en la programación también se plasmó en el ciclo dedicado a los "Nuevos directores americanos", aunque la expresión más correcta habría sido hablar de estadounidenses, a los que se dedicaron, también, tres entregas. Las dos primeras tuvieron lugar en febrero y mayo de 1979 y la tercera en mayo de 1980, proyectándose en total doce películas entre las que se encontraban títulos como *Así habla el amor* (*Minnie and Moskowitz*, John Cassavetes, 1971), *American Graffiti* (*American Graffiti*, George Lucas, 1973) y *Loca evasión* (*Sugarland Express*, Steve Spielberg, 1974).

Los ciclos temáticos volvieron a formar parte importante de la programación durante la temporada 1979-80, con un fuerte componente social. Ejemplo de ellos fueron los ciclos programados en octubre ("El fascismo cotidiano"), diciembre ("Cine e ideología"), enero ("El mañana... un mundo feliz") y marzo ("Sindicalismo y luchas obreras"), con los que el cine-club retornaba en cierta manera a sus orígenes, aunque en una coyuntura diferente y con un enfoque renovado, ya que los temas planteados no habían dejado de ser actuales y por ello susceptibles de debate en los coloquios, que seguían siendo una de las labores que debían desarrollar los cine-clubs. Junto a estos ciclos se reservó un amplio espacio para

el dedicado a las "Mujeres directoras", que tuvo lugar durante los meses de noviembre (1979) y febrero (1980).

En su afán por abrir nuevas posibilidades a la exhibición de películas, el Cine-Club Paúles optó por la puesta en marcha de las "Sesiones Especiales", que constituyeron la principal novedad de la temporada. Se partía de la experiencia previa que habían aportado las "Sesiones Informativas", en las que se había ido ofreciendo de forma periódica, pero de manera irregular, una serie de películas que por diferentes motivos no tenían encaje en la programación de los sábados. Las nuevas sesiones, que constituían en sí mismas un reto, se caracterizaban por ser una propuesta novedosa, ya que incorporaban, por una parte, una periodicidad fija, los domingos, y por su formato de programa doble, formado por películas modernas, que no habían contado con una distribución comercial adecuada, y filmes clásicos, que se podían haber visto en televisión pero no en las salas cinematográficas.

Con este planteamiento se buscaba profundizar en el trabajo realizado hasta entonces en las "Sesiones Informativas", y contribuir de paso a ampliar la oferta cinematográfica de Barakaldo, que como explicaban en el programa del mes no era muy estimulante para los cinéfilos: "El pobre panorama que siempre ha caracterizado a Barakaldo, en cuanto a exhibición cinematográfica, es lo que nos ha impulsado a cubrir esta situación en la medida de nuestras posibilidades". Respondiendo a ese objetivo se exhibieron, entre otras, las siguientes películas: *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1965) y *El Chico* (*The Kid*, Charles Chaplin, 1921); *Estado de sitio* (*Etat de siège*, Costa Gavras, 1972) y *El navegante* (*The Navigator*, Buster Keaton, 1928).

La estabilidad que el Cine-Club Paúles logró imprimir a su actividad cinematográfica, con los necesarios ajustes para adecuar ésta a la realidad social tan cambiante de la época, le permitió ir creciendo y sumando iniciativas a las sesiones de los sábados. La temporada 1980-81 fue una fecha clave en el trabajo que venían realizando en pro de la cultura cinematográfica, ya que la buena acogida que la gente dispensó a las "Sesiones Especiales" les llevó a incorporarlas a su programación habitual, por lo que se decidió agruparlas bajo un enunciado propio, para lo que se puso en marcha una nueva sección que denominaron Cinestudio Metrópolis.

De esta forma la programación creció de forma significativa, ya que a las sesiones de los sábados -cuya estructura era la tradicional de los cine-clubs al estar centradas tanto en los ciclos temáticos como en los estrictamente cinematográficos, con sus respectivos coloquios al final de la película- sumaban las de los domingos. Estas últimas correspondían a las del Cinestudio Metrópolis, que presentaban un carácter diferente, aunque complementario, al estar enfocadas en el terreno de la difusión cinematográfica, de ahí su estructura de programa doble, formado como se ha señalado anteriormente por la combinación de un filme moderno y otro clásico. Una iniciativa que venía a completar la emprendida anteriormente con la sección infantil, denominada Cine-Club Keaton, que los domingos y festivos ofrecía también sesiones pensadas para los más jóvenes.

Este conjunto de actividades cinematográficas era un signo elocuente del momento dulce por el que atravesaba el cine-club, cuyo trabajo en pos de la difusión cinematográfica le había convertido en un referente cultural. Una trayectoria cinematográfica que suscitaba el siguiente comentario elogioso en el diario *Deia*,



La etapa ascendente en la que se encontraba inmerso el cine-club se empezó a cuartear por un flanco inédito hasta entonces y que no podían controlar: la dirección del Colegio San Vicente de Paúl

donde se señalaba que el Cine-Club Paúles no sólo había conseguido "sobrevivir en sus sesiones sabatinas dedicadas a los socios durante siete años, sino que además ha extendido su radio de acción al cine infantil, manteniendo un cine-club para niños, Cine-Club Keaton, donde todos los domingos y festivos proyectan un film adecuado para los niños de Barakaldo. Y por si esto fuera poco, desde el pasado curso, han comenzado unas sesiones dominicales, a la siete de la tarde, de tipo filmoteca, donde proyectan dos películas -una de un director joven y actual y otra de un clásico del cine- para redondear más si cabe la labor cultural-cinematográfica de este cine-club"¹⁶.

La etapa ascendente en la que se encontraba inmerso el cine-club, que le estaba dando una notable proyección cultural, se empezó a cuartear por un flanco inédito hasta entonces y que no podían controlar: la dirección del Colegio San Vicente de Paúl, en cuyo salón de actos tenían lugar las sesiones. Ésta, que había cambiado con la designación de un nuevo director, comenzó a manifestar su disconformidad con las películas que se proyectaban, expresando su deseo de supervisar la programación, argumentando para ello que se estaba dañando la imagen del colegio.

Este intento de censurar la programación fue rechazado de plano por el colectivo que gestionaba el cine-club, que intentó en vano convencer al director del colegio que eran dos entidades completamente distintas que no tenían nada que ver, con una actividad claramente diferenciada la una de la otra por lo que no podían impedir la actividad del cine-club a sus intereses. Es más, se les indicó que cualquiera que hubiera seguido mínimamente la trayectoria del cine-club en ningún caso podría vincular la actividad del colegio con la del cine-club, más allá del hecho puntual de que compartieran el nombre.

En vista de que no se llegaba a ningún acuerdo, se optó por proponer un cambio en el nombre del cine-club, que deslindase claramente la actividad de éste de la del colegio. Con ello se perseguía que bajo ninguna circunstancia se pudiera asociar el nombre del colegio con el del cine-club. La propuesta fue aceptada por la dirección del colegio, por lo que se procedió al cambio de nombre, de esta manera el Cine-Club Paúles pasó a denominarse Cine-

Club Nosferatu. El nuevo nombre no implicó nada más, ya que tanto la estructura organizativa del cine-club como la línea de su programación no experimentaron ningún cambio, por lo que se mantuvo el mismo esquema de trabajo para las sesiones de cine, con sus correspondientes nombres: Nosferatu (para las películas de los sábados, con su pertinente coloquio), Keaton (para las películas infantiles de los domingos y festivos) y Metrópolis (para los programas dobles de los domingos).

La solución fue más aparente que real, y cabe por ello calificarla como una tregua momentánea, ya que la dirección del Colegio San Vicente de Paúl volvió a plantear de nuevo su inconformidad y su intención de censurar la programación del cine-club, algo a lo que el colectivo que lo dirigía se opuso, como no podía ser de otra forma, recordando a la dirección del colegio el compromiso al que se había llegado. Un acuerdo que se pretendía incumplir y que de hecho se incumplió ya que al persistir las diferencias de criterio sobre el trabajo que realizaba el cine-club y al no poder controlar el mismo la dirección del colegio, éste optó por no volver a ceder su salón.

Esta determinación provocó que la temporada 1981-82 fuera la última del Cine-Club Paúles. Un curso cinematográfico que comenzó con la proyección de *Nosferatu, vampiro de la noche* (*Nosferatu, Phantom der nacht*, Werner Herzog, 1978). Con la elección de esta película el cine-club quería remarcar a la vez el cambio de nombre que traía la nueva temporada. Una modificación formal que se restringió únicamente al nombre, ya que la programación siguió estructurada en torno a los ciclos temáticos, como "OTAN no", y a los estrictamente cinematográficos como "Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood" o "Ciencia- Ficción". De igual forma el Cinestudio Metrópolis siguió con sus habituales programas dobles, de los domingos, por lo que esta sección fue la encargada de poner el punto final a la actividad cinematográfica de Paúles/Nosferatu el domingo 27 de junio con la proyección de *Laberinto mortal* (*Les liens de sang*, Claude Chabrol, 1978) y *Can-Can* (*Can-Can*, Walter Lang, 1960), aunque en ese momento desconocían que esa iba a ser la última sesión del cine-club, ya que la noticia de que no podrían volver a utilizar el salón del colegio Paúles llegó a comienzos de septiembre cuando estaban en plena preparación de la nueva temporada.

La decisión de la dirección del Colegio San Vicente de Paúl precipitó la desaparición del Cine-Club Paúles/Nosferatu, ya que puso sobre la mesa la diferente visión que tenían los miembros del colectivo que gestionaban el cine-club sobre la estrategia a seguir a partir de ese momento. Los miembros más dinámicos del cine-club habían planteado la temporada anterior la necesidad de acomodar la dinámica de trabajo del cine-club a los nuevos tiempos y redefinir el papel que éste debía jugar en el futuro más inmediato. Para ello el cine-club debía diseñar una nueva estrategia de trabajo que le permitiera crecer a medio y largo plazo. Consecuentemente con este planteamiento plantearon una propuesta centrada en cuatro puntos: 1) Afianzar la labor que en el campo de la exhibición se estaba realizando; 2) Continuar y consolidar los cursillos de cine que habían comenzado a impartir; 3) Elaborar un proyecto para introducir el cine en la escuela; 4) La puesta en marcha de un taller de cine.

Un proyecto ambicioso de trabajo pero necesario para afianzar el cine-club y asumir nuevos retos, que evidenció la diferente forma

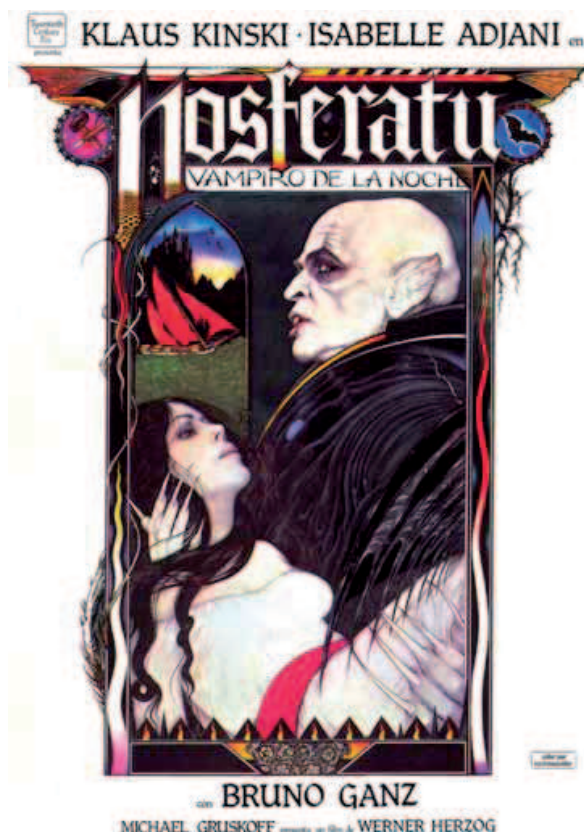
¹⁶ MATÍA, 1980: 8.

de concebir el cine-club, de cara al futuro, entre los miembros del colectivo que lo gestionaban. Esto abocó a la definitiva e irreversible desaparición del Cine-Club Paúles/Nosferatu y a la puesta en marcha, por parte de cada uno de los sectores enfrentados, de dos nuevos cine-clubs: Contrastes y Potemkin. Dos iniciativas sumamente voluntaristas, que no llegaron a cuajar, por lo que su existencia cabe calificarla como efímera, tanto en cuanto al tiempo que llegaron a funcionar como por la escasa incidencia cultural que ambos tuvieron.

Fueron pálidos reflejos de trabajo que desarrolló el Cine-Club Paúles/Nosferatu en el campo de la exhibición cultural, ya que la impronta que dejó en la memoria de los cinéfilos barakaldeses fue muy amplia y ha perdurado en el tiempo, como se recordaba desde las páginas del diario *Egin*, bastantes años después de su desaparición: "Los cine-clubs han jugado también un papel importante en esta historia (se refiere a la de la exhibición cinematográfica), y aquí la columna vertebral la ocupa el Cine-Club Paúles, una realidad casi legendaria que formó en el cine a toda una generación de barakaldeses, la generación del 'encanto' y el desencanto"¹⁷.

En este sentido podemos indicar, por último, que el extraordinario papel que desempeñó el Cine-Club Paúles en el terreno cinematográfico durante las siete temporadas que funcionó, de febrero de 1975 a junio de 1982, constituyen un hito fundamental de la exhibición cinematográfica cultural en Barakaldo. Una experiencia irrepetible hasta la fecha, que ha quedado fijada, como un recuerdo imborrable, en la memoria de todos los cinéfilos.


17 J. M., 1989: IV.



Bibliografía

- 1957: *Boletín Oficial del Estado*, Madrid, núm. 101, 12 de abril.
- 1962: "Cine forum, Comentador: Miguel Ruiz", *Atalaya*, Barakaldo, núm. 57, marzo.
- 1969-1976: *Boletín Informativo del Control de Taquilla*, Ministerio de Información y Turismo, Madrid.
- 1972: ARANA, Juan de: "Baracaldo: un grupo de universitarios trabaja en la creación de un cine-club", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 15 de diciembre.
- 1973: REPILA: "Cine forum y el Club Elejalde", *Hierro*, Bilbao, 28 de febrero.
- 1974: "Ciclo de cine-forum en Baracaldo", *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 9 de abril.
- 1975: EL MARQUES: "Por un cine-club", *San Vicente*, Barakaldo, núm. 4, enero.
- 1977: "Editorial", *Ekinza*, Barakaldo, núm. 1, abril.
- 1977a: "Editorial", *Ekinza*, Barakaldo, núm. 4, octubre.
- 1978: CIRIZA, Marisa: "S.O.S.: El crack del cine español" en *Nuevo Fotogramas*, núm. 1536, 24 de marzo.
- 1978: HERNANDEZ MARCOS, José Luis y RUIZ BRUTON, Eduardo A.: *Historia de los cine-clubs en España*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- 1980: MATÍA, L. M.: "Cine-Club Paúles de Barakaldo: Siete años al servicio de la cultura cinematográfica", *Deia*. Edición Bizkaia, Bilbao, 3 de octubre.

- 1982: VOOGD, Joop: *El cine y el estado*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- 1989: M., J.: "Barakaldo, un caso significativo", *Egin*, Edición Ezkerraldea, Hernani, 26 de febrero.
- 1995: ARACIL, Rafael y SEGURA, Antonio: *Historia económica mundial y de España*, Teide, Barcelona.
- 1999: ANSOLA, Txomin: "De los multicines a los megaplex. Breve recorrido por la exhibición cinematográfica en España (1976-1998)", *Banda Aparte*, Valencia, núm. 16, octubre.
- 2000: ANSOLA, Txomin: "El Cineclub de Bilbao: primera experiencia cineclubística en la Villa", *Bidebarrieta*, Bilbao, núm. VI.
- 2004: ANSOLA, Txomin: "Días de vino y rosas en la exhibición cinematográfica de Barakaldo (1955-1966)", *Arbela*, Barakaldo, núm. 35.



Nuestro conocimiento
nos ha hecho cínicos.
Nuestra inteligencia,
duros y desconsiderados.
Pensamos demasiado y
sentimos muy poco.

El gran dictador (Charles Chaplin)