

UNA VISIÓN DE MADRID Y SUS BARRIOS A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL *LA CIUDAD ES NUESTRA* DE TINO CALABUIG*

ELENA BLÁZQUEZ

I. UN IMAGINARIO DE MADRID DURANTE EL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN

Las producciones cinematográficas son fuentes valiosas de configuración de imaginarios: de formas posibles, individuales o colectivas, de representar el tiempo y el espacio (García Canclini, 1997). Como en cada época, también en los setenta, diversos cineastas plasmaron su particular visión de Madrid en imágenes (Sánchez Noriega, 2014: 207-226). A partir de cada una de ellas, se comenzó a configurar un imaginario de una ciudad que mutaba con celeridad ante los cambios socio-políticos que se estaban produciendo durante los últimos años del franquismo. Un imaginario que se veía condicionado por la apremiante construcción simbólica de la urbe que se buscó llevar a cabo durante la dictadura, con el fin de hacer de la ciudad «la capital imperial del Nuevo Estado»¹. Este afán se materializó con prontitud en una concentración de poder a través de sím-

bolos de dominación dispuestos a soterrar la idea de Madrid como bastión de la resistencia republicana durante la guerra civil². Sin embargo, ante la magnificencia de esa imagen de la capital como núcleo de poder franquista se encontraba, a su vez, inevitablemente, un contrapoder, un Madrid de resistencia. Una oposición que se materializaba a través de las reivindicaciones de los ciudadanos, que iban cobrando fuerza y haciéndose cada vez más visibles en diversos escenarios de contestación durante los años setenta. Del mismo modo, frente a la representación oficial destinada a promover una imagen de Madrid próspera y exenta de violencia, emergieron prácticas audiovisuales, como las de Tino Calabuig, capaces de ofrecer un contrarrelato.

El cineasta madrileño Tino Calabuig (1939) inició su carrera como pintor en los años sesenta. Tras una estancia formativa en Estados Unidos, a su regreso a España en 1968, se unió a la célula de pintores del Partido Comunista Español. Desde

finales de 1975 formó parte de un grupo cinematográfico, el Colectivo de Cine de Madrid, con el que apostó por un cine contrainformativo de claro compromiso político³. Fue, precisamente, ese carácter de denuncia el que convirtió a Calabuig en uno de los testigos más destacados de los cambios de ese Madrid de contestación de los últimos años del franquismo y los primeros de la transición. Para él, la ciudad se constituía como soporte y como tema. No era un pretexto para narrar algo, ni un decorado, sino que era en sí misma el objeto de estudio y de trabajo. En sus proyectos, mirar Madrid implicaba analizar las profundas transformaciones político-sociales que se estaban produciendo en la ciudad. Para Calabuig, la capital, envuelta en una dinámica de cambios sucesivos durante el tardofranquismo y la transición, se prestaba difícilmente a una representación de carácter estático y unívoca. No resulta extraño, por tanto, que la pintura le resultase insuficiente para captar toda su complejidad. De ahí que los proyectos que concibiera en torno a la ciudad estuvieran caracterizados por dos rasgos fundamentales que suscitaban un pensamiento complejo sobre el entorno urbano: el uso del cine como herramienta contrainformativa y la defensa de una autoría colectiva. Entre estos proyectos, cabe destacar el film que llevó a cabo antes de unirse al Colectivo de Cine de Madrid: *La ciudad es nuestra* (1975), un documental de espíritu colaborativo cuyo principal objetivo era visibilizar las reivindicaciones vecinales de tres barrios del extrarradio madrileño: el Pozo del Tío Raimundo, el Barrio del Pilar y Orcasitas.

2. PRECEDENTES DE LA CIUDAD ES NUESTRA

Desde principios de los años setenta, Calabuig se fue alejando progresivamente de la pintura a favor de los llamados «ambientes», una serie de instalaciones multimedia marcadas, en su caso, por un claro interés por reflexionar sobre el espacio

urbano⁴. Ejemplo de ello fue *Un recorrido cotidiano* (1971), una propuesta que, en sus palabras, pretendía reflejar «las condiciones [...] de la vida urbana cotidiana, las represiones y los choques que se sufren cada día en [...] una ciudad, en el tránsito» (1971a). En la carta de presentación de la propuesta, se narraban las idas y venidas de un trabajador sumido en un obligado e invariable recorrido de casa al trabajo y del trabajo a casa. Su jornada comenzaba a las seis y media de la mañana en Vallecas, y terminaba a las nueve y media de la noche en el mismo lugar (Calabuig, 1971b). La finalidad de *Un recorrido cotidiano* era ofrecer una mirada crítica sobre la alienación sufrida por los trabajadores en la ciudad. Para llevar a cabo este fin, Calabuig creó un recorrido oscuro y laberíntico, por el que debían circular aquellos que visitaran la instalación, y en el que desplegó una serie de objetos y proyecciones, acompañado todo ello por una banda sonora compuesta por ruidos estridentes de la ciudad. El estado de alerta que la experiencia provocaba pretendía desencadenar una reflexión sobre las relaciones de opresión y desigualdad que se generaban en el entorno urbano. No es de extrañar que, debido a la capacidad de ese *recorrido* para enardecer los ánimos del visitante, Calabuig presentara la propuesta como un «espectáculo total» (1971b).

Tras esta primera experiencia con instalaciones multimedia, denominadas *ambientes*, Calabuig empezó a decantarse por el audiovisual como medio más propicio para captar el entorno urbano. No solo estaba interesado en la representación cinematográfica de la urbe, sino en la capacidad del cine para generar modos posibles de «hacer ciudad»⁵. Así, a principios de los setenta, llevó a cabo una propuesta audiovisual basada en el registro de lo cotidiano bajo el título *La edad del ocio y la herramienta* (1974)⁶. Como relató el propio Calabuig, este cortometraje surgió de su interés por filmar el espacio urbano y denunciar las condiciones de vida de los trabajadores (en Benito, 1976: 59). En el film, unas pinzas de excavadora se alzaban acechantes

sobre los ciudadanos: en el metro, en las calles y en los lugares de trabajo (Figura 1). Esta representación amenazante tenía la intención de desenmascarar la llamada «edad del ocio» que sería disfrutada, no por todos los ciudadanos, sino por una determinada clase social. Como dijo Calabuig acerca de esta obra: «El “mundo del ocio”, asociado con la vida de la gente que se levanta a las seis de la mañana para ir al trabajo y que vuelve cansada ocho, diez o doce horas después, es una mentira» (en Benito, 1976: 59). El cortometraje *La edad del ocio y la herramienta* se presentaba, así, como una continuación crítica de lo planteado en



Figura 1. Tino Calabuig, *La edad del ocio y la herramienta*, 1974. Cortesía de Tino Calabuig

Un recorrido cotidiano, al mismo tiempo que como la primera muestra explícita del uso por parte de Calabuig del cine como herramienta contrainformativa y de denuncia⁷.

Tras esta breve propuesta cinematográfica Calabuig filmó, en la primavera del año siguiente, su primer medimetraje documental, *La ciudad es nuestra*, un film, también contrainformativo y de denuncia, acerca de la carencia de servicios que sufrían los barrios populares de Madrid. Esta película no solo evidenciaba su interés por denunciar las condiciones de vida de los trabajadores, sino también la constante preocupación de Calabuig por establecer colaboraciones con los habitantes de los barrios del extrarradio. Como indicó el investigador Alberto Berzosa: «Calabuig mantuvo siempre un gran interés en colaborar [...] con los barrios, las asociaciones de vecinos y las organizaciones de jóvenes que dinamizaban la vida política de la periferia madrileña; he aquí el germen que hizo surgir el proyecto» (2015). El film mostraba el importante tejido asociativo que se había gestado en los barrios más castigados de Madrid antes de

la muerte de Franco. Calabuig eligió tres zonas —el Pozo del Tío Raimundo, el Barrio del Pilar y Orcasitas— como muestra de esos procesos asociativos que se replicaban de igual forma en otros barrios de la ciudad, y también en otros núcleos urbanos del país⁸. Este documental se construyó de acuerdo con las premisas que condicionaban el trabajo de Calabuig: buscar una nueva forma de expresión, en este caso el medio audiovisual, y realizar su registro de forma colectiva. Es por ello que, en las páginas que siguen, se mostrará, primero, de qué modo se filmó *La ciudad es nuestra*; segundo, cómo la filmación se llevó a cabo gracias a una dinámica grupal y, por último, cómo Calabuig pensó la exhibición del film para que esta pudiera fomentar un debate en torno a un posible cambio social.

3. UN RECORRIDO POR EL EXTRARRADIO DE MADRID

La película comienza con un viaje, con un trayecto en coche del centro a la periferia. Es como si el espectador estuviera haciendo su propio recorrido

desde una localización central hacia los barrios del extrarradio de Madrid. La ficción antes construida en *Un recorrido cotidiano* parece salir ahora a las calles para mostrar la vida de muchos otros ciudadanos, como aquel trabajador al que se aludía en ese «ambiente», cuya jornada empezaba en Vallecas a las seis y media de la mañana. El viaje del documental empieza, tras unos créditos iniciales, con un plano urbanístico de Madrid que permite localizar los tres barrios antes mencionados. Después, un fundido en negro introduce al espectador en un túnel que conduce, por la autovía A6, al Arco de la Victoria de Moncloa, símbolo del poder franquista construido como «memoria impuesta» para honrar al régimen y conmemorar la Batalla de la Ciudad Universitaria de Madrid⁹. No es de extrañar que, con el fin de abrir provocativamente el documental, Calabuig eligiera un ejemplo de apropiación simbólica por parte del franquismo frente a un título —*La ciudad es nuestra*— que declaraba un deseo de apropiación ciudadana respecto a los lugares en los que vive. En el film, después del Arco de la Victoria, aparecen distintos planos de la plaza de Cibeles, la Gran Vía, la Puerta de Alcalá, y otros puntos del centro de la ciudad que no forman parte de un trayecto lógico respecto al recorrido real, hecho que evidencia el interés de Calabuig por mostrar lugares emblemáticos asociados a la imagen popularizada de un Madrid moderno y próspero que se daba a conocer como tal en otras zonas del país y el extranjero. Poco después, en el marco de esas escenas del centro de Madrid, vuelve a aparecer el Arco de la Victoria. Pero, un fundido en negro y otro túnel, conducen al espectador a un nuevo destino, ahora distinto: el Pozo del Tío Raimundo, un barrio empobrecido del sur de la capital que el espectador reconoce por el plano urbanístico que aparece en el film como nota informativa¹⁰.

Si bien, en la lógica del recorrido hacia los barrios, no se tomaría la vía de Moncloa para ir del centro de Madrid al Pozo del Tío Raimundo, Calabuig decidió contraponer estos dos espacios madrileños para incidir en el contraste entre ambos.

Esta yuxtaposición permite reflejar el conflicto «centro-periferia» o, más bien, el conflicto entre la administración franquista y la resistencia de aquellos que luchaban por mejorar sus condiciones de vida¹¹. El contraste se exagera aún más al mostrar el asfalto de las calles del centro frente al barro que aún enfangaba algunos barrios de la periferia. Sin embargo, estas imágenes del centro ocupan tan solo unos breves minutos en pantalla. El documental pronto se desplaza a los barrios para mostrar de manera detallada esas tres zonas de Madrid, desde el interior de las mismas. Frente a la tradicional definición de la urbe a partir de sus límites que favorece la percepción de una periferia definida a partir del centro, en el documental los márgenes tienen tanto que decir como los centros de la ciudad. Por eso, estos espacios se presentan desde dentro, como terrenos en los que se genera un entorno de aprendizaje colectivo sobre la concepción y construcción de los espacios en los que viven sus habitantes¹².

La película también se nutre de ese espíritu colaborativo en el marco de la propia creación audiovisual al optar por una forma de narrar, que otorga un gran protagonismo a los ciudadanos que intervienen en el film. Es, por ello, que para hacer este documental, Calabuig recurrió a los testimonios de los habitantes vinculados a las asociaciones de vecinos que, a su entender, estaban ejerciendo un papel fundamental en la demanda de servicios que permitieran mejorar sus condiciones de vida (en Benito, 1976: 59). *La ciudad es nuestra* buscaba ser un reflejo de lo que se reivindicaba en las calles: para ello, Calabuig optó por un cine directo, que permitiera a la gente expresar su opinión espontáneamente. Las voces de varios vecinos recorren las calles del barrio, refiriendo a su paso las diversas calamidades que sufren desde hace años, a la vez que otros aprovechan su intervención para hacer una defensa de la contrainformación, al señalar la necesidad de emplear otros medios de comunicación que no estén «al servicio de la administración, sino del pueblo».

4. UNA AUTORÍA COLECTIVA

El documental surgió a raíz de una exposición colectiva sobre siete barrios madrileños celebrada a principios de 1975 en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). La muestra se llamó *Madrid en sus barrios: aproximación a la problemática socio-urbanística: Puerto Chico, Orcasitas, Palomeras Altas, Palomeras Bajas, Barrio del Pilar, Moratalaz y San Blas*. Como se indicaba en el catálogo de la exposición, se eligieron esas localizaciones ya que los barrios —como enclaves con entidad física y sociológica diferenciada— constituían una pieza clave para el conocimiento de la entidad mayor: la ciudad (VV.AA., 1975). La muestra pretendía hacer un análisis de la realidad urbana a través de las asociaciones de vecinos, que habían desempeñado un papel esencial en la reivindicación de mejoras en el entorno urbano. La exposición contó con una investigación basada en la documentación aportada por las distintas asociaciones. Como complemento a la muestra, Calabuig propuso la creación de lo que sería más tarde *La ciudad es nuestra*. Para ello, redactó un documento diri-

gido al COAM, bajo el título *Sobre los barrios y las asociaciones de vecinos de Madrid* en el que señaló que, con el film, pretendía «estudiar y divulgar las actividades de las Asociaciones de Vecinos, [...] su forma y funcionamiento, el cómo y el porqué han llegado muchas de ellas a constituirse como verdaderos órganos de gestión democrática» (1975). En ese mismo documento, también detalló cuestiones referentes a la metodología de trabajo, como que su intención era realizar «encuestas» con el fin de «llegar directamente a las fuentes [...] conociendo personalmente a los [...] testigos de dichos procesos» (1975). Una vez examinada la propuesta, según Calabuig, la Comisión de Cultura del COAM accedió a cofinanciar el proyecto, mientras que el resto corrió a su cargo (en Blázquez, 2014)¹³.

Acerca del carácter participativo de *La ciudad es nuestra* y la construcción común del relato por parte de sus integrantes, el investigador Alfonso García Cañadas señala que «los vecinos de las barriadas participaron activamente en el rodaje de la obra, proporcionaron los contactos y explicaron qué querían que se mostrara en la película sobre sus condiciones de vida» (2021: 317). Además, en

los créditos de apertura del documental se potencia, de forma explícita, esa creación colectiva, al indicarse lo siguiente: «han sido autores y protagonistas de este trabajo, las asociaciones de vecinos de Madrid: Pozo del Tío Raimundo, Orcasitas, Barrio del Pilar, y el apoyo de la Federación de Asociaciones de Vecinos de Madrid». Después de esa primera nota inicial, en la que se declara de antemano el carácter grupal del documental, aparece una segunda cartela en la que se especifican los nombres de aquellos que han cumplido los diferentes roles —como «realización, sonido directo o fotos fijas»—. De algún

Figura 2. Rodaje de *La ciudad es nuestra*, 1975. Fotografía de María Miró. Cortesía de Tino Calabuig



modo, a través de estos títulos de crédito, se distingue una autoría ligada a la lucha social, de una autoría más técnica; que, aun diferenciada, formaría parte de un proyecto de autoría común, ya que el propio Calabuig definió la película como una «obra colectiva», en la que los roles de unos y otros resultaban ventajosamente difusos e intercambiables (en Benito, 1976: 60) (Figura 2).

5. MOSTRAR LA CIUDAD ES NUESTRA

La ciudad es nuestra no era un film clandestino pero, debido a su carácter contrainformativo, sí circulaba discretamente. En los inicios, Calabuig incluso cambió su título al registrarlo para su montaje. Lo llamó *La estética urbana*, un título neutro sin aparentes matices sociales o políticos. Según su testimonio, «La ciudad es nuestra» era un título que contenía una reivindicación ciudadana en defensa de lo común y que surgía a partir del último discurso de Salvador Allende, que Calabuig declaró haber escuchado en el marco de un ciclo de documentales (en Blázquez, 2014). En ese discurso, Allende proclamaba: «Tienen la fuerza y podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos». Calabuig retomó esta última idea, mensaje que decidió utilizar como título y declaración de intenciones del documental: como alegato a favor de la participación de los ciudadanos en la construcción de la historia y los lugares en los que viven. Con esta misma idea en mente, quiso que *La ciudad es nuestra* fuera proyectada en muchos más lugares que aquellos donde se rodó. Para él, mostrarla en enclaves donde las condiciones de vida fueran parecidas, pero donde sus habitantes no hubiesen llegado todavía al grado de concienciación que habían alcanzado aquellos de los barrios que aparecen en el documental, era fundamental para que los espectadores vieran —no los problemas que ya conocían— sino una posible solución. Al respecto, el propio Calabuig declaró en una entrevista:

No se puede ir a un suburbio, fotografiar el barro y mostrárselo a sus habitantes, porque lo están viendo todos los días. Lo que hay que enseñarles es las alternativas a ese barro que están pisando y justamente en la película esas posibilidades y opciones las estamos viendo desde el principio hasta el fin. La gestión y control del autogobierno de la ciudad y de sus propias condiciones de vida no solamente trascienden del campo urbanístico, sino que se extienden hacia campos como el social, el cultural, la salubridad, la enseñanza, en fin, todas las actividades y servicios que un barrio necesita (en Benito, 1976: 60).

La exhibición del documental en otros contextos se vio auspiciada por una distribución por canales alternativos, como la que llevaba a cabo entonces la Federación de Cine-Clubs. Como señala el investigador Xosé Prieto Souto, la película fue contratada «en los inicios de los ochenta por asociaciones de vecinos, sindicatos, organismos públicos y organizaciones políticas, especialmente ligadas al PCE aunque no únicamente» para su exhibición en distintas zonas del país (2015: 385). El hecho de que el film fuera exhibido en otros lugares funcionó como estímulo para la concepción de otros imaginarios urbanos, a la vez que fomentó réplicas de ese apoyo mutuo, entre las asociaciones de vecinos, mostrado en el documental. Además de en contextos informales, también, el film fue proyectado en contextos más especializados. Como declaró Calabuig en el antes mencionado documento *Sobre los barrios y las asociaciones de vecinos de Madrid*, con su exhibición pretendía alcanzar «una audiencia amplia», ya que el documental estaba dirigido «tanto a un público especializado como no especializado» (1975).

En el ámbito cultural madrileño, la película fue exhibida en la sede del Instituto Alemán, por iniciativa de la subcomisión de asesoramiento urbanístico del COAM; y en el marco de festivales cinematográficos nacionales, fue seleccionada para participar en la I Muestra de Cine Independiente de Almería de 1975, una muestra en

FUE, ENTRE OTROS, UNO DE LOS CINEASTAS QUE CONTRIBUYÓ A AMPLIAR LA LABOR CONTRAINFORMATIVA DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL FRANQUISMO Y LOS PRIMEROS DE LA TRANSICIÓN, OFRECIENDO IMÁGENES DEL MADRID DE ENTONCES QUE LLEGAN A NUESTROS DÍAS COMO CONTRAPESO FRENTE A LAS IMÁGENES QUE SE DIFUNDIERON EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN OFICIALES

la que Calabuig, junto con un grupo de cineastas independientes, redactó un manifiesto a favor de la creación de redes de producción, distribución y exhibición de cine alternativo (CCA, 1975: 56-57). En ese festival, Calabuig coincidió con Josep Miquel Martí Rom, uno de los responsables de la *Central del Curt*, la principal distribuidora de cine independiente del país. A raíz de ese encuentro, *La ciudad es nuestra*, además de formar parte del catálogo de films distribuidos por su propio grupo, el Colectivo de Cine de Madrid (1976: 3), también entró a formar parte del catálogo de la *Central del Curt* (1976: 10). Martí Rom recuerda que el documental era una de las películas con mayor distribución (1980: 106; 2014). Tanto fue así que, a su vez, se exhibió a nivel internacional, en concreto, en el marco de la *Mostra Internacional de Cinema de Intervenção* de Estoril, celebrada en 1976, por iniciativa del *Centro de Intervenção Cultural* (Mateo Leivas, 2018: 118-119).

La presencia de este documental en foros de cine independiente, tanto en España como en el extranjero, sirvió como inspiración de otros proyectos audiovisuales posteriores, tanto de Calabuig como de otros documentalistas, igualmente interesados en el poder de los tejidos asociativos. Cabe destacar, también, que, del mismo modo que algunos cineastas se ven interpelados a realizar una segunda parte de sus films con el fin de re-

gistrar la evolución de lo previamente documentado¹⁴, Calabuig hizo eso mismo, en 1986, al filmar la transformación de los barrios de *La ciudad es nuestra*; un material que a día de hoy se encuentra sin montar en su archivo personal (en Blázquez, 2023). En cualquier caso, contando con una segunda parte audiovisual o sin ella, el interés de Calabuig por los barrios no decayó y permaneció latente en el conjunto de su producción posterior. Tanto es así, que no es de extrañar que participantes de *La ciudad es nuestra* interviniesen de nuevo en documentales del Colectivo de Cine de Madrid, como es el caso del entonces presidente de la asociación de vecinos de Orcasitas, Félix López Rey, quien reaparece en el film del colectivo: *Amnistía y Libertad* (1976). Pero, tampoco, es de extrañar que muchas de las imágenes de *La ciudad es nuestra*, se reutilizasen en producciones audiovisuales posteriores de Calabuig, como en su documental *Tiempos de transición* (2003); o que otros cineastas como el colectivo Terrorismo de Autor recuperasen fragmentos del documental para su film *La memoria es nuestra* (2020), un registro sobre la historia del Barrio del Pilar a través de la memoria colectiva de sus vecinos. De este modo, mediante el montaje de fragmentos de *La ciudad es nuestra* en obras posteriores, esas imágenes recuerdan y, a la vez, reescriben —desde el presente— aquellos momentos de agitación político-social vividos en los setenta en los barrios de la periferia de Madrid, como piezas clave no solo en el marco de las reivindicaciones vecinales de entonces, sino también en las de ahora.

6. CONCLUSIONES

El documental analizado en este artículo permite ilustrar el interés de Calabuig por denunciar las condiciones de vida de los ciudadanos en el entorno urbano. Fue, entre otros, uno de los cineastas que contribuyó a ampliar la labor contrainformativa durante los últimos años del franquismo y los primeros de la transición, ofreciendo imáge-

nes del Madrid de entonces que llegan a nuestros días como contrapeso frente a las imágenes que se difundieron en los medios de comunicación oficiales. De ahí el papel fundamental de su trabajo, portador de una nueva perspectiva en la emergencia de otro imaginario de ese momento y lugar. Asimismo, en este artículo, se pone de manifiesto su preferencia temprana por el medio audiovisual como herramienta capaz de contar con cierta operatividad político-social. Interesado en procesos asociativos que favorecieran dinámicas de cooperación destinadas a perseguir transformaciones político-sociales, Calabuig aplicó estos principios en muchos de sus proyectos. Su estrategia de creación —caracterizada por el uso del cine como herramienta de intervención y por la búsqueda de autorías colectivas— instaba a reflexionar sobre las relaciones de poder que se establecían en la ciudad, a la vez que a proponer nuevas formas de habitar.

Resulta, a su vez, pertinente cerrar este artículo con una breve nota final que pueda situar el trabajo de Calabuig en relación con la actualidad: un epílogo que aborde la reciente aparición de su obra audiovisual, en múltiples ciclos de cine y exposiciones en el contexto institucional¹⁵. Desde una perspectiva crítica, en los últimos diez años, se han recuperado prácticas audiovisuales contra-informativas que han dejado de pertenecer a un ámbito minoritario para abrirse paso en la programación general de diversas instituciones culturales. De este modo, han comenzado a formar parte del entramado de relatos histórico-culturales vinculados al tardofranquismo y la transición, permitiendo generar nuevas vías de estudio, que incluyen otros agentes sociales, distintos de aquellos que han protagonizado durante décadas los relatos oficiales¹⁶. La inclusión de *La ciudad es nuestra* como parte de ese compendio de contrarrelatos resulta particularmente valiosa al ser uno de los escasos testimonios audiovisuales sobre los movimientos vecinales del Madrid de mediados de los setenta.

Además, puesto que la imagen desempeña un papel fundamental en la emergencia de nuevos imaginarios, la recuperación de este tipo de proyectos en torno a la ciudad, en el ámbito institucional, permite igualmente enriquecer el debate acerca de cómo pensar Madrid en el presente. Los inicios de los setenta fueron un tiempo de formulación de propuestas acerca de cómo vivir en común. La posibilidad, no solo de su concepción, sino de su pronta materialización ante el progresivo debilitamiento del régimen, hizo que se avivaran, en el espacio público, muchas reivindicaciones en defensa de los derechos básicos de los ciudadanos. La obra de Calabuig en esos años documenta esa movilización, la de una sociedad que, frente a la alienación presente en *La edad del ocio y la herramienta*, busca crear un entramado social fuerte con el que reivindicar mejores condiciones de vida, tal y como atestigua *La ciudad es nuestra*. Pensar Madrid, durante el tardofranquismo y la transición, a través de la obra audiovisual de Calabuig, e insertarla en el entramado de relatos existentes, no solo contribuye a aportar un imaginario distinto, sino también —una vez incorporada a ese conjunto de historias— se presta a dialogar con las distintas visiones de Madrid que se construyeron en los setenta, haciendo de ese conjunto de relatos de ese momento histórico una herramienta clave para comprender y pensar la ciudad en el presente. ■

NOTAS

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «Fotoperiodismo y Transición española (1975-1982): la fijación y circulación de los acontecimientos a través de la prensa gráfica y su relectura memorística» (PID2020-113419RB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. Este anhelo se hizo pronto manifiesto: ya el 30 de marzo de 1939, en la primera sesión celebrada por el Ayuntamiento de Madrid, el nuevo alcalde Alberto Alcocer animaba a todos los madrileños a no descansar ni un instante hasta que la ciudad fuese «la capital

- digna de la nueva España, Una, Grande y Libre, de la España imperial forjada por el Generalísimo, por el Ejército, por las Milicias y por la retaguardia a fuerza de acero, a fuerza de sangre y de sacrificios». En: «Actas de la sesión municipal del 30 de marzo de 1939», Archivo de la Villa del Ayuntamiento de Madrid. Para saber más acerca de ese anhelo por recuperar simbólicamente Madrid durante la dictadura, ver Box (2010).
2. En este sentido, Bernard Bessière, en su artículo «Du Madrid du franquisme au Madrid de la Movida», expone la relación de recelo que siempre mantuvo Franco con ese Madrid asociado a la resistencia republicana. También explica cómo, con la intención de fracturar esa asociación, el poder franquista introdujo cambios tajantes en el paisaje urbano madrileño. Algunos ejemplos reseñables son las modificaciones en los nombres de las calles, la multiplicación de desfiles de carácter ideológico en el espacio público, y la edificación de monumentos que pretendían honrar al régimen como el Arco de la Victoria de Moncloa (2008: 131-150).
 3. El Colectivo de Cine de Madrid fue un proyecto grupal y con fines contrainformativos, activo de 1975 a 1978, en el que, además de Calabuig, participaron Andrés Linares, Adolfo Garijo y un número más o menos fluctuante de colaboradores. Decidieron servirse del medio cinematográfico para documentar aquello que se omitía en los medios de comunicación oficiales.
 4. En palabras del teórico del arte Simón Marchán Fiz: «El término ambiente (*environment*) [...] implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual este puede trasladarse y desenvolverse [...] No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial» (2012 [1972]: 261).
 5. Se podría hablar de «hacer ciudad» como la pretensión de mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos en el entorno urbano. Para el antropólogo Michel Agier, la ciudad es un «proceso sin fin» donde el «hacer ciudad» se convierte en «derecho a la ciudad», donde la ciudad es un entorno y una forma de vida, y no solo un lugar definido en una zona determinada (2015: 210).
 6. Esta filmación se encuentra en la recopilación *Varios rodajes* (Tino Calabuig) perteneciente a los fondos fílmicos de la Filmoteca Española. Algunos de estos registros en torno a la ciudad se proyectaron en la Galería Vandrés y en la Galería Buades en 1974 (APSA, 1974; VV.AA, 2008: 234).
 7. También el cineasta Iván Zulueta, durante sus años en Madrid, registró los movimientos de los ciudadanos en el espacio urbano. Lo hizo desde su apartamento del Edificio España, desde cuya terraza filmaba con su cámara súper-8. Zulueta empleó esa misma vista cenital en el marco de una iniciativa de carácter colectivo, propuesta por Eugeni Bonet y Miguel Gómez. Se trataba del proyecto audiovisual *En la ciudad*, una invitación destinada a reflexionar sobre el entorno urbano. Zulueta eligió retratar el Madrid de 1976 a través de la represión de una protesta en la Plaza de España y realizar, a partir del último fotograma, una denuncia de la represión policial mostrando la noticia que apareció, al día siguiente, en el periódico: «Dos jóvenes muertos en el transcurso de sendas manifestaciones» (Bonet y Gómez, 1976; Molina Foix, 2010).
 8. A pesar de que estos barrios guardaban ciertas similitudes en sus reivindicaciones, los problemas que sufrían eran distintos. El Pozo del Tío Raimundo, al sureste de la capital, al igual que Orcasitas, al suroeste, eran barrios de autoconstrucción creados en el marco del crecimiento anárquico de la periferia, y deficitarios en cuanto a infraestructuras educativas, sanitarias y de transporte. El Barrio del Pilar, ubicado en el norte de la ciudad, era, por su parte, un barrio impulsado por una promotora privada, y que sufrió los desmanes de la especulación y las dificultades propias de una alta densidad de población.
 9. Acerca del Arco de la Victoria como imposición de memoria, ver: Fernández Delgado *et al.* (1982). Igualmente, se puede considerar el proyecto de la construcción de este arco del triunfo como un «lugar de memoria», de aquellos que el historiador Pierre Nora denomina como «dominantes», como «espectaculares y triunfantes, imponentes y generalmente impuestos, ya sea por una autoridad nacional o un cuerpo constituido» (1984).

10. En este sentido, como señala el investigador Xosé Prieto Souto: «Hay una intencionalidad política asumida por el director en el hecho de que el motivo arquitectónico que más se repite en esta secuencia sea el del Arco de la Victoria, monumento conmemorativo del triunfo franquista en la Guerra Civil. De hecho, el discurso introductorio cesa cuando la imagen llega al punto más cercano al arco que permite la filmación desde un coche. Se produce entonces un juego de falsa continuidad visual. A continuación salimos por otro arco, que en realidad era el de un puente, que nos muestra, a través de filmaciones en el Pozo del Tío Raimundo, la otra cara de esa victoria» (2015: 383).
11. En el libro realizado por la asociación de vecinos de Orcasitas sobre la construcción comunitaria del barrio se recogen imágenes que denuncian esa desigualdad entre el centro y la periferia. En una de ellas se puede leer una pintada que dice «Las Cortes no se caen, ¿verdad?» junto a una imagen de viviendas unifamiliares apuntaladas del Poblado Dirigido de Orcasitas (Martín Arnoriaga, 1986).
12. De hecho, las asociaciones de vecinos se organizaron de forma activa para materializar algunas de las demandas de los barrios como, por ejemplo, la creación de la «Cooperativa Eléctrica del Pozo», o la negociación colectiva del diseño de nuevas viviendas en Orcasitas mediante la realización de maquetas «al natural» (VV. AA., 1986).
13. También, según el testimonio del entonces presidente de la asociación de vecinos de Orcasitas, Félix López Rey, ellos aportaron a la producción del documental una limitada cantidad (en Blázquez, 2015).
14. En este sentido, Joaquim Jordà rodó veinticinco años más tarde de *Numax presenta...* (1979) el documental *Veinte años no es nada* (2004), con el fin de retratar la evolución de los implicados en la autogestión de la fábrica Numax una vez desvinculados de la lucha social.
15. Entre los ciclos audiovisuales en los que se ha proyectado el documental, en los últimos años, cabría destacar: *La ciudad es nuestra* (CA2M, 2013), *40 años no es nada* (Sala Berlanga, 2014), *Alô alô mundo! Cines de invención en la generación del 68* (CA2M, 2015), *El poble desnonat* (La Virreina Centre de la Imatge, 2018) y *¿Pa-*

cífica y consensuada? La transición en el cine español y el cine español de la transición (MUSAC, 2019). Además, desde 2011, el documental forma parte de la colección del MNCARS y, en los últimos años, ha sido exhibido en exposiciones temporales como *Madrid activismos (1968-1982)* (La Casa Encendida, 2016), *Gelatina dura. Historias escamoteadas de los 80* (MACBA, 2016-2017), *Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la transición* (MNCARS, 2018-2020) y *Cámara y ciudad. La vida urbana en la fotografía y el cine* (CaixaForum Barcelona, 2019-2020).

16. Al respecto, en la presentación del seminario *Arte y Transición*, en el MNCARS, se señaló lo siguiente: «Dichos relatos presentan el proceso transicional como una narración sin fisuras, conducida con inteligencia y responsabilidad por un conjunto de políticos que determinan (desde arriba) las pautas, etapas y estaciones del difícil camino hacia la democracia. Esta transición excluye del campo de lo político a otros agentes fundamentales del cambio (desde abajo): movimientos feministas y vecinales, luchas obreras y estudiantiles, así como todas aquellas manifestaciones que se producen y difunden fuera de los cauces de la “cultura oficial”» (VV.AA., 2012).

REFERENCIAS

- Agier, M. (2015). *Anthropologie de la ville*. París: Presses Universitaires de France.
- APSA (1974). *La ciudad. Galería Vandrés, Madrid, 1974*. Archivo Redor-Calabuig, Centro de Documentación, MNCARS.
- Benito, S. de (1976). Entrevista con Tino Calabuig. *Cinema 2002*, 11, 59-61.
- Berzosa, A. (2015, 7 de abril). El movimiento ciudadano en *La ciudad es nuestra*. *Rinconete*. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_15/07042015_01.htm
- Bessière, B. (2008). Du Madrid du franquisme au Madrid de la Movida, *Cahiers d'études romanes*, 18, 131-150. <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.2046>
- Blázquez, E. (2014). Entrevista inédita con Tino Calabuig, Madrid, 16 de agosto.

- Blázquez, E. (2015). Entrevista inédita con Félix López Rey, Madrid, 2 de marzo.
- Blázquez, E. (2023). Entrevista inédita con Tino Calabuig, Madrid, 11 de abril.
- Bonet, E., Gómez, M. (1976). *Instrucciones de En la ciudad...*, Centro de Estudios y Documentación, MACBA.
- Box, Z. (2010). *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza.
- Calabuig, T. (1971a). *Un recorrido cotidiano*. Texto sobre la finalidad de la exposición y sus elementos. Archivo Redor-Calabuig, Centro de Documentación, MNCARS.
- Calabuig, T. (1971b). Hoja de mano de *Un recorrido cotidiano*, 1971. Archivo Redor-Calabuig, Centro de Documentación, MNCARS.
- Calabuig, T. (1975). *Sobre los barrios y las asociaciones de vecinos de Madrid*. Archivo personal de Tino Calabuig.
- CCA (Cooperativa de Cine Alternativo) (1975). El "Manifesto de Almería" como punto de partida. *Cinema* 2002, 10, pp. 58-59.
- CCM (Colectivo de Cine de Madrid) (1976). *Catálogo de films distribuidos por el Colectivo de Cine de Madrid*. Archivo personal de Tino Calabuig.
- Central del Curt (1976). *Distribución*. Archivo personal de Josep Miquel Martí Rom.
- Fernández Delgado, J., et al. (1982). *La memoria impuesta: Estudio y catálogo de los monumentos conmemorativos de Madrid (1939-1980)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- García Canclini, N. (1997). *Imaginaris urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- García Cañadas, A. (2021). La ciudad de Tino: Contrainformación en el Madrid del tardofranquismo y la transición. En F. Ramos Arenas (coord.), *Una cultura cinematográfica en transición: España 1970-1986* (pp. 303-326). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Marchán Fiz, S. (2012 [1972]). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.
- Martí Rom, J. M. (1980). La crisis del cine marginal, *Cinema* 2002, 61-62, 101-107.
- Martí Rom, J. M. (2014). *C.D.C. (1974-1982): Relació amb d'altres grups*, 19 diciembre. Recuperado de: <https://martirom.cat/29-c-d-c-1974-1982-relacio-amb-daltres-grups/>
- Martín Arnoriaga, T. (1986). *Del barro al barrio. La meseta de Orcasitas*. Madrid: Asociación de vecinos de Orcasitas.
- Mateo Leivas, L. (2018). *Imágenes clandestinas y saber histórico. Una genealogía del cine clandestino del tardofranquismo y la transición*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Molina Foix, V. (2010, 12 de marzo). El Madrid de Iván. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/03/12/madrid/1268396657_850215.html
- Nora, P. (dir.). (1984). *Les lieux de mémoire* [T1]. París: Gallimard.
- Prieto Souto, X. (2015). *Prácticas filmicas de transgresión en el estado español (tardofranquismo y transición democrática)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- Sánchez Noriega, J. L. (2014). Madrid: De la española desarrollista al cosmopolitismo de la movida. En F. García Gómez y G. M. Pavés (coords.), *Ciudades de cine* (pp. 207-226). Madrid: Cátedra.
- VV.AA. (1975). *Madrid en sus barrios: aproximación a la problemática socio-urbanística: Puerto Chico, Orcasitas, Palomeras Altas, Palomeras Bajas, Barrio del Pilar, Moratalaz y San Blas*. Madrid: COAM.
- VV.AA. (1986). *Llamarse barrio: El Pozo del Tío Raimundo*. Madrid: Asociación de vecinos del Pozo del Tío Raimundo.
- VV.AA. (2008). *Galería Buades: 30 años de arte contemporáneo*. Madrid: Sociedad estatal de conmemoraciones culturales.
- VV.AA. (2012). Dossier del seminario *Arte y Transición*. Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2012020-dossier-seminario_Arte_y_Transicion.pdf

UNA VISIÓN DE MADRID Y SUS BARRIOS A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL LA CIUDAD ES NUESTRA DE TINO CALABUIG

Resumen

Este artículo gira en torno a la obra audiovisual que llevó a cabo el cineasta madrileño Tino Calabuig en los años setenta, una obra basada en el estudio de la ciudad de Madrid y las condiciones de vida de sus habitantes. El análisis está centrado en uno de los proyectos de Calabuig más relevantes de esa época: el documental *La ciudad es nuestra* (1975), un film contrainformativo y de denuncia acerca de la situación de abandono administrativo en la que se encontraban algunos barrios del extrarradio madrileño, como el Pozo del Tío Raimundo, el Barrio del Pilar y Orcasitas. En este artículo, se analiza el film con el fin de constatar el interés de Calabuig por denunciar la situación en la que se encontraban estos barrios y destacar el papel ejercido por las asociaciones de vecinos en la demanda colectiva de mejoras sociales. En el texto, se muestra de qué modo se filmó *La ciudad es nuestra* (1975); cómo la filmación se llevó a cabo gracias a una dinámica grupal; y cómo Calabuig pensó la exhibición del film para que esta pudiera fomentar un debate en torno a un posible cambio social. A su vez, este artículo muestra cómo el documental, en cuanto que testimonio de las luchas vecinales durante el periodo en el que convergen el tardofranquismo y la transición, se constituye en una herramienta clave para pensar los relatos históricos contruidos en torno a los movimientos vecinales de Madrid en los setenta.

Palabras clave

Tino Calabuig; *La ciudad es nuestra*; Madrid; barrios; años setenta.

Autora

Elena Blázquez es profesora del Grado en Comunicación Audiovisual y del Máster en Comunicación Audiovisual para la Era Digital en la Universidad Complutense de Madrid. Con anterioridad, formó parte del equipo de coordinación académica del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual, con sede en el Museo Reina Sofía. Doctora por Sorbonne Université —su tesis aborda la práctica cinematográfica realizada por Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase durante el tardofranquismo y la transición—, forma parte del grupo de investigación «Cultura visual: imagen, información y discurso» y, actualmente, participa en el proyecto de investigación «Fotoperiodismo y transición española (1975-1982)», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Contacto: Elena.Blazquez@ucm.es

Referencia de este artículo

Blázquez, E. (2023). Una visión de Madrid y sus barrios a través del documental *La ciudad es nuestra* de Tino Calabuig. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 95-106.

A VIEW OF MADRID AND ITS NEIGHBOURHOODS THROUGH THE DOCUMENTARY LA CIUDAD ES NUESTRA BY TINO CALABUIG

Abstract

This article explores the filmmaking practice of the Madrid-based filmmaker Tino Calabuig in the 1970s, work that was based on his analysis of the city of Madrid and the living conditions of its residents. It examines one of Calabuig's most important projects of that period: the documentary *La ciudad es nuestra* [The City Is Ours] (1975), a protest film providing counter-information on the administrative neglect suffered by some of Madrid's outer suburbs, such as Pozo del Tío Raimundo, Barrio del Pilar, and Orcasitas. This article analyses the film to identify Calabuig's interest in revealing the situation in these neighbourhoods and highlighting the role played by grassroots associations in collective calls for social development. It looks at how *La ciudad es nuestra* was filmed, the importance of a group dynamic in its production, and how Calabuig conceived of its exhibition in a way that would encourage debate about the possibility of social change. It also shows how the documentary, as a testimony to the neighbourhood struggles during the period marked by the shift from the end of the Franco regime to Spain's transition to democracy, constitutes a key tool for understanding the historical narratives constructed around the grassroots movements of Madrid in the 1970s.

Key words

Tino Calabuig; *La Ciudad es Nuestra*; Madrid; Neighbourhoods; 1970s.

Author

Elena Blázquez is a lecturer in the Bachelor's and Master's Degree Programs in Audiovisual Communication at Universidad Complutense de Madrid. She previously formed part of the coordination team of the Master's in Performing Arts and Visual Culture based at the Reina Sofía Museum. She holds a PhD from Sorbonne Université, with a dissertation on the filmmaking practice of Helena Lumbreras and the Colectivo de Cine de Clase during the late Franco regime and the transition to democracy in Spain. She is a member of the research group «Cultura visual: imagen, información y discurso» and she is currently participating in the research project «Fotoperiodismo y transición española (1975-1982)», funded by the Ministerio de Ciencia e Innovación. Contact: Elena.Blazquez@ucm.es

Article reference

Blázquez, E. (2023). A view of Madrid and its Neighbourhoods through the Documentary *La Ciudad es Nuestra* by Tino Calabuig. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 95-106.

recibido/received: 28.11.2022 | aceptado/accepted: 21.03.2023

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com