

*Imaginando la ciudad y el campo artístico: el barrio de Portugalete durante la Transición**

Noemi de Haro García

Universidad Autónoma de Madrid
noemi.deharo@uam.es

Resumen: En este artículo se analizan las prácticas artísticas y culturales desarrolladas en el barrio de Portugalete (Madrid) a mediados de los años setenta en tanto en cuanto producto de la intersección de las luchas vecinales y profesionales. Nociones como las del arte y la cultura popular fungieron como herramientas políticas que ampararon, legitimaron y aunaron multiplicidad de prácticas. A través de ellas, los vecinos ejercieron su derecho a la ciudad y los artistas implementaron otras normas para el campo artístico. En el horizonte se encontraba contribuir a crear la sociedad participativa y democrática que imaginaban para el futuro.

Palabras clave: Asociación de Vecinos del Barrio de Portugalete, Promotora de Actividades Plásticas, S. A. (APSA), arte popular, movimientos urbanos, arte comprometido.

Abstract: This article analyses the cultural and artistic practices which took place in the neighbourhood of Portugalete in Madrid in the mid-seventies, and which were the product of the intersection of the struggles of neighbours and professionals. The notions of popular art and pop-

* Esta investigación se ha realizado en el marco de los proyectos «Cultura, protesta y movimientos sociales en la España contemporánea» (UAM-2015/EEUU/04) y «Públicos», financiado por MCIN/AEI (PID2019-105800GB-I00). La autora agradece a Tino Calabui, Darío Corbeira, Manuel Fernández, José María Julián, Santiago Martínez, Esther Pérez y Carmen Perujo que compartieran sus archivos y memorias para esta investigación.

ular culture worked as political tools to support, legitimise and unite a vast array of practices. Thanks to them neighbours could exert their right to the city and artists implemented other norms for the artistic field. Their objective was to contribute to the creation of the participative and democratic society they imagined for the future.

Keywords: Asociación de Vecinos del Barrio de Portugalete, Asociación de Artistas Plásticos, popular art, urban movements, politically engaged art.

IMAGEN 1

Mural de El Cubri, artistas y vecinos durante las fiestas del barrio de Portugalete, 1976



Fuente: Archivo Lafuente.

Las palabras «el barrio es nuestro» destacaban, en mayúsculas de color rojo, abrazando unos puños atados que emergían, enormes, poderosos, de entre las casas. Se trataba de uno de los muchos murales pintados en junio de 1976 en las paredes del barrio de Portugalete en Madrid. Este, en concreto, lo hicieron los vecinos y el colectivo de historietistas El Cubri, formado por Felipe Hernández Cava, Pedro Arjona y Saturio Alonso. Estos dos últimos es-

taban vinculados con el FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota) creado por el PCE (m-l) (Partido Comunista de España, marxista-leninista)¹. El fondo amarillo, su carácter central en la imagen y la curvatura de sus formas daban un aspecto de sol naciente a manos y lema. Esto podía recordar a la estructura compositiva de algunos carteles políticos. Por ejemplo, podía hacer pensar en los que ubicaban en su centro a una inmensa y radiante figura de Mao. En este caso, el poder transformador no tenía su origen en un líder sino en unas anónimas (y colectivas) manos trabajadoras y rebeldes. Además de evocar la dura realidad que los originaba, estos puños cerrados en tonos grises convocaban una amplia gama de imágenes reivindicativas entre las que se contaban estampas, panfletos y carteles, además del ineludible Picasso.

La pintada de los murales en Portugalete se produjo en el marco de la celebración de las fiestas del barrio organizadas por la asociación vecinal. Era solo una de las muchas actividades que, junto con las carreras de sacos, las chocolatadas o las conferencias, se llevaban a cabo durante esos días de verano. Con sus intervenciones, los artistas apoyaban la lucha de la asociación de vecinos en contra de una operación especulativa que pretendía hacer desaparecer este barrio humilde de las afueras de Madrid, obligando al desplazamiento de su población a otras zonas de la ciudad. No se trataba de una situación excepcional. En esos años muchos otros barrios de las grandes ciudades se enfrentaron a problemas similares. Las asociaciones vecinales desempeñaron un papel crucial para luchar contra ellos y demostrar que era posible imaginar y llevar a cabo otras alternativas para el barrio y la ciudad.

Ya en los años setenta el movimiento ciudadano en general, y las asociaciones vecinales en particular, habían sido objeto de historización y reflexión. En general, en trabajos realizados por personas que estaban muy próximas a (cuando no formaban parte de) este movimiento. En casos como el de las publicaciones impulsadas por CIDUR (Centro de Información y Documentación Urbana), por ejemplo, el objetivo era el registro de una experiencia, pero, con ello, también se pretendía recoger ideas y herramientas

¹ Felipe HERNÁNDEZ: «Recuerdos apresurados», en EL CUBRI: *Tal como éramos*, Valencia, Edicions de Ponent, 2008, pp. 9-23.

útiles para otras personas y colectivos². Tanto en este tipo de trabajos colectivos, como en los análisis de autores individuales como Manuel Castells, se subrayaba cómo el movimiento ciudadano suponía una propuesta de participación decisiva, entre otras cosas, para la conquista de la democracia política³. Asimismo, es importante destacar que, en muchos casos, han sido las propias asociaciones vecinales quienes han trabajado por mantener la memoria e historiar sus luchas desde entonces y hasta el presente⁴.

El interés por pensar críticamente la historia reciente, cuestionando los relatos heredados (especialmente los que mitificaban una transición «desde arriba») y atendiendo a su conexión con el presente, se encuentra, sin duda, entre las razones que han movido a la realización, en el ámbito académico, de investigaciones con perspectivas críticas y renovadas en las últimas décadas. Entre ellas se encuentran trabajos como los de Pamela Radcliff, que argumenta que las asociaciones vecinales contribuyeron al renacimiento de una sociedad civil en el tardofranquismo, resultando fundamentales durante la Transición⁵. Junto con este, destacan trabajos que se han ocupado de analizar el movimiento vecinal en geografías concretas. Citemos, como muestra, trabajos como los compilados por Pablo Sánchez León y Vicente Pérez Quintana, sobre el movimiento vecinal en Madrid, el de Carme Molinero y Pere Ysàs, en el caso de Cataluña, o, en fechas más cercanas, trabajos como el de Javier Contreras Becerra que aborda la relación entre el movimiento vecinal andaluz y el andalucismo⁶.

² CIDUR *et al.*: *Las asociaciones de vecinos en la encrucijada*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1977, y CIDUR: *Madrid/barrios 1975*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1976.

³ Manuel CASTELLS: *Ciudad, democracia y socialismo*, Madrid, Siglo XXI, 1977. En esta misma línea y orientándose ya explícitamente a las cercanas elecciones se situaban trabajos como los del integrante de CIDUR, Javier ANGULO URIBARRI: *Municipio, elecciones y vecinos*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978, e *id.*: *Por unos ayuntamientos democráticos*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1976.

⁴ Citemos, a modo de ejemplo, la labor del Grupo de Historia Urbana del Barrio de El Pilar (Madrid) o las exposiciones, eventos y encuentros que promueven algunos de los últimos responsables de la desaparecida Asociación de Vecinos del Barrio de Portugaleta (Madrid).

⁵ Pamela RADCLIFF: *Making Democratic Citizens in Spain*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011.

⁶ Javier CONTRERAS: *Cuando Andalucía despertó*, Granada, Almuzara, 2019;

En diálogo con algunas de estas investigaciones, autoras como Inbal Ofer se han interesado por cómo se fueron conformando la vida comunal y la experiencia de lucha por el control y definición del espacio urbano en el caso de Orcasitas. La autora ofrece reflexiones relevantes en tanto en cuanto contemplan un arco cronológico más amplio del habitual, haciéndose cargo del proceso que va de la experiencia de la migración y asentamiento en barrios chabolistas en la década de los cincuenta, a la creación de comunidades y la organización en asociaciones vecinales que integrarían el movimiento ciudadano a mediados de los setenta. Ofer subraya cómo las asociaciones vecinales constituyeron un espacio en el que se produjo un proceso de «articulación» en un sentido gramsciano: un proceso en el que la clase y las prácticas socioculturales fueron dando forma a identificaciones colectivas en el transcurso de una disputa del poder y los recursos⁷.

La relevancia política de las prácticas socioculturales que subraya esta autora nos resulta de especial interés para abordar nuestro caso de estudio: las prácticas artísticas y culturales desarrolladas en el barrio de Portugalete a mediados de los años setenta. En efecto, este enfoque contribuye a visibilizar el modo en que iniciativas como la elaboración de murales que mencionábamos más atrás, trascendían lo meramente artístico, decorativo o propagandístico. Sin excluir estos componentes, pone de relieve cómo estas prácticas se articulaban en un tejido político denso y complejo, conformado por la intersección de múltiples luchas, que teñía (transformándolo) el marco en el cual cobraban sentido. En este caso, se trataba principalmente de las luchas vecinales y de las de los profesionales. Si bien hubo propuestas análogas de colaboración entre artistas y asociaciones vecinales por todo el territorio, como veremos, el caso del barrio de Portugalete presentaba la particularidad de que arte y artistas no arribaban como especialistas ajenos al barrio.

Carme MOLINERO y Pere YSÀS (coords.): *Construint la ciutat democràtica*, Barcelona, Icaria, 2010, y Pablo SÁNCHEZ LEÓN y Vicente PÉREZ QUINTANA: *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid, 1968-2008*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2009.

⁷ Inbal OFER: *Claiming the City and Contesting the State*, Londres-Nueva York, Routledge, 2017, p. 93.

Para la realización de este trabajo, nos apoyamos fundamentalmente en fuentes primarias conservadas por la propia Asociación de Vecinos del Barrio de Portugalete, así como en los testimonios y archivos de algunas personas implicadas en la misma. También hemos contado con documentación conservada por algunos artistas, así como con sus testimonios. Una parte importante de estos materiales de archivo son conocidos, pero han sido considerados en el marco de estudios que se planteaban otras preguntas de investigación. En unos casos, sobre todo en aquellos llevados a cabo por historiadores del arte, estas se encaminaban a reconstruir una historia y sucesión de eventos poniendo el foco en los artistas, así como a establecer relaciones y líneas de continuidad de ciertos movimientos sociales a través de su cultura material; en otros, se trataba de mantener la memoria de la propia asociación y el barrio⁸. Con este trabajo, nuestro objetivo es proponer un análisis de estas prácticas que las considere como prácticas políticas. Con sus problemas, limitaciones y contradicciones, emergieron y cobraron sentido en la referida intersección de luchas (vecinal, profesional) que en esos años inciertos imaginaban y ponían en práctica unas lógicas para la cultura y/de la ciudad que desafiaban lo establecido con el objetivo de ser más justas, democráticas y participativas.

«¡Unidos en todo y para todos!»

El barrio de Portugalete había nacido en los años cuarenta, en el pueblo de Canillas, situado en el noroeste de Madrid. Era uno de los pueblos que se incorporaron a la capital en los años sesenta. Sus habitantes eran, mayoritariamente, trabajadores que habían llegado a la capital procedentes de otros puntos del país, fundamentalmente de Extremadura y Andalucía. Portugalete resultaba directamente afectado por el Plan de Ordenación de la Ciudad Lineal, aprobado el

⁸ A modo de ejemplo, cabe citar artículos como el de Isabel GARCÍA: «Barrios intervenidos artísticamente durante el franquismo», *Arte y ciudad*, 3(I) extraordinario (2013), pp. 611-640; exposiciones como *Madrid activismos (1968-1982)*, comisariada por Alberto Berzosa en La Casa Encendida en 2016, o como las celebradas en el Centro Cultural Carril del Conde conmemorando los cuarenta años de los murales en 2015 o mostrando las fotografías del grupo TAL en *Portugalete 1975 en f/11 a 250* en 2022.

26 de abril de 1972 como parte de la Comisión de Planeamiento y Coordinación del Área Metropolitana de Madrid. Según se informaba en la prensa, se pretendía construir viviendas de lujo organizadas en bloques abiertos de ocho plantas, construyendo sesenta viviendas por hectárea⁹. Esto suponía incrementar dramáticamente la estructura y densidad de un barrio de casas bajas y expulsar a sus habitantes más humildes. La Asociación de Vecinos del Barrio de Portugalete nació en 1973 para luchar contra este plan urbanístico, y la operación especulativa a la que daba lugar, y proponer alternativas. Es decir, como en otras zonas de la capital, fue la amenaza para la comunidad que suponían estos planes urbanísticos lo que detonó la organización y movilización de los vecinos. El hecho de que, pese a las particularidades de cada barrio y asociación, hubiera muchos elementos comunes en su lucha, favoreció el reconocimiento y apoyo mutuo entre las distintas asociaciones de vecinos por todo el país.

Los responsables de la Asociación consideran que la heterogeneidad que caracterizaba la fisionomía del barrio dio lugar a una comunidad que era fuerte, precisamente, porque era diversa. Recuerdan cómo Portugalete se encontraba, prácticamente, dividido en dos, con una zona de chabolas y de casas modestas, junto a una colonia de chalés adosados. La casa religiosa de la parroquia de San Pablo de la Cruz que, por entonces, aún no tenía edificio propio, estaba ubicada en la zona más humilde del barrio, pero daba servicio a ambas, lo que favoreció que se constituyera en punto de encuentro para discutir los problemas compartidos¹⁰. La comunidad cristiana del barrio tuvo como principal impulsor a Manuel Fernández (Manolo), el párroco, que, en consonancia con el impulso político de las comunidades de cristianos de base, desde que llegó en 1972 se interesó por reunirse con los vecinos y tratar sus problemas. Él promovió que los grupos juveniles de la parroquia se integraran en la Asociación. De hecho, según recuerdan algunas personas involucradas, el grupo de jóvenes de la parroquia habría sido el germen de la Asociación¹¹. Manolo fue el secretario de la Asocia-

⁹ Ana DE PRADO: «Vecinos de Portugalete. Quieren formar sus juntas de compensación», *Arriba*, 10 de julio de 1975, p. 22.

¹⁰ Así lo describieron José María Julián y Manuel Fernández en conversación con la autora (junto con Esther Pérez y Santiago Martínez) el 5 de marzo de 2016.

¹¹ Además de a los testimonios de Manuel Fernández y José María Julián, en

ción hasta que le obligaron a dejar el cargo e, inmediatamente después, le relevaron de sus funciones en la parroquia. Aunque siguió siendo sacerdote, dejaron de contar con él y tuvo que buscar trabajo como profesor de religión en un colegio cercano¹². Junto a los locales de la parroquia se encontraba la vivienda de José María Julián que había llegado al barrio en los años sesenta. Él sería el primer presidente de la Asociación y, como otros vecinos, durante la Transición formaría parte de la Junta Democrática que se reuniría en la Casa del Barrio.

En la comunidad de cristianos de base se integró la artista Carmen Perujo cuando se instaló en una de las casas adosadas del barrio junto con su marido, el también artista Arcadio Blasco. Sus hijos acudían a un colegio cercano en donde este último impartía clase¹³. El posicionamiento comprometido y militante de esta comunidad cristiana queda bien ejemplificado en uno de los documentos que conserva Perujo entre los relacionados con la Asociación de Vecinos. Bajo el subtítulo «creemos una Iglesia liberadora y profética en nuestros barrios», uno de ellos reclamaba una «Iglesia militante» que pusiera en práctica en el contexto local el proyecto del Concilio Vaticano II. Para ello se hacía «un llamamiento a todos los creyentes que, encuadrados en la situación, problemática y aspiraciones humanas de sus ambientes» desearan «colaborar en la construcción

conversación con la autora (junto con Esther Pérez y Santiago Martínez) el 5 de marzo de 2016, remitimos al relato de la historia de la Asociación en *Historias matritenses* y a comentarios como los de Pepe, que recuerda el espacio que se destinó a los jóvenes de la parroquia como «el inicio del cambio en el barrio». Al principio se trató de un cobertizo junto a la antigua casa del cura al que luego se sumó un local en los bajos para los más mayores. En ese espacio, popularmente conocido como «la chabola», se recopilaron libros y juegos, se organizaron actividades y se impartieron clases de apoyo. Comentario de Pepe: «Hola soy Pepe...», publicado el 22 de junio de 2014, en «Barrio de Portugalete-Asociación de Vecinos», entrada del blog *Historias matritenses*, publicada el 9 de abril de 2011, <http://historias-matritenses.blogspot.com/2011/04/barrio-de-portugalete-asociacion-de.html> (consultado el 6 de abril de 2023).

¹² Manuel Fernández, en conversación con la autora (junto con José María Julián, Esther Pérez y Santiago Martínez) el 5 de marzo de 2016. Una historia de la parroquia de San Pablo de la Cruz (en la que no se hace mención alguna a Manuel Fernández, aunque hay alusiones veladas a un conflicto) se puede encontrar en su web: *Nuestra historia*, <https://www.parroquiasanpablodelacruz.com/parroquia/nuestra-historia/> (consultado el 6 de abril de 2023).

¹³ Carmen Perujo, en conversación con la autora, el 25 de febrero de 2016.

de una Iglesia liberadora, libre, profética, militante» a que formasen un grupo de trabajo para hacerla realidad en sus zonas¹⁴.

Arcadio Blasco, por su parte, formaba parte de la Promotora de Actividades Plásticas, S. A. (APSA) y también estaba vinculado al PCE. El objetivo de APSA y la Asociación de Artistas Plásticos a la que dio lugar era funcionar como grupo de presión y constituir un frente común para defender sus propuestas para el ámbito artístico¹⁵. Cuestiones relativas a la enseñanza artística, la función del arte en la sociedad o la situación de los artistas como trabajadores eran algunos de los temas sobre los que se quería pensar para darles respuesta. En este sentido, es evidente el paralelismo entre el asociacionismo de los artistas y el de otros colectivos profesionales en esos mismos años¹⁶. En efecto, entonces, un número creciente de profesionales se aproximaron de forma crítica a su práctica y decidieron orientarla en contra de los intereses del poder y la clase dominante, favoreciendo a (e identificándose con) los dominados. Esta identificación, no exenta de problemas y contradicciones¹⁷, originó colaboraciones como las que trataremos aquí.

En sus inicios la Asociación de Vecinos se reunía en los locales de la parroquia que ya ocupaba el Club Juvenil¹⁸. Poco después, en 1975, alquilaron un lugar para la Casa del Barrio que fue puesto a punto por los propios vecinos. Contar con un espacio propio te-

¹⁴ COMUNIDADES CRISTIANAS DE LA RECONCILIACIÓN: *Documento-campaña 1975-1976*, Madrid, s. e., octubre de 1975, p. 8.

¹⁵ Sobre la historia de esta Asociación, véase Isabel GARCÍA: *Tiempo de estrategias. La Asociación de Artistas Plásticos y el arte comprometido español en los setenta*, Madrid, CSIC, 2016. Sobre el origen de APSA en las actividades de la Célula de Pintores del PCE, véase Juan ALBARRÁN: «Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo», *Espacio, Tiempo y Forma*, 3 (2015), pp. 245-271.

¹⁶ Véase, por ejemplo, Tamar GROVES: *Teachers and the Struggle for Democracy in Spain, 1970-1985*, Londres, Palgrave-McMillan, 2014.

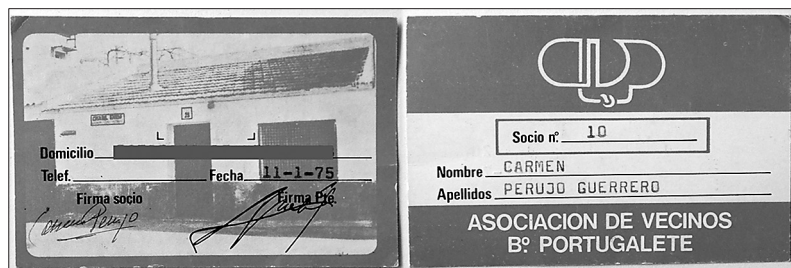
¹⁷ Sobre esta cuestión, véase, por ejemplo, el caso analizado por Juan ALBARRÁN: «Artistas, ¿trabajadores o señoritos?: movimiento obrero y prácticas conceptuales (1973-1978)», *Ayer*, 135 (2024).

¹⁸ José María Julián y Santiago Martínez se refieren a estos primeros locales de la Asociación como la «chabola ardiente», lo que juega con la denominación del espacio del club de jóvenes. José María JULIÁN y Santiago MARTÍNEZ: «Portugalete: ráfaga en la historia de Hortaleza», *Hortaleza. Periódico vecinal*, 9 de enero de 2022, <https://www.periodicohortaleza.org/certamen-juan-carlos-aragoneses-portugalete-rafaga-en-la-historia-de-hortaleza/> (consultado el 6 de abril de 2023).

nía una gran carga simbólica para las asociaciones vecinales¹⁹. En el caso de Portugalete, se organizaron unas fiestas de inauguración que arrancaban con un recorrido por el barrio e incluían, aparte de concursos, proyecciones de películas y comidas compartidas, la puesta en común de la historia de la Asociación y la exposición de planes futuros²⁰. Una muestra del valor que concedían a tener este lugar es que una fotografía de la entrada de la Casa del Barrio, que también aparecía en algunas de sus publicaciones, protagonizaba el fondo del carné de los miembros.

IMAGEN 2

*Anverso y reverso del carné de la Asociación
de Vecinos del Barrio de Portugalete de Carmen Perujo*



Fuente: Archivo Carmen Perujo.

La aspiración de la Asociación de hacer posibles la convivencia, el diálogo y la colaboración de las distintas sensibilidades del barrio quedaba recogida en sus lemas. De un lado, se encontraban el grito «¡unidos en todo y para todos!» y la llamada a la lucha de «un barrio unido, jamás será vencido», que aparecían en sus programas de fiestas²¹. De otro, estaba la invitación a la participación y la es-

¹⁹ Véase, por ejemplo, el caso de la Asociación de Vecinos de Orcasitas, que registró fotográficamente la construcción de su sede y es un evento muy importante en la memoria de sus vecinos. Inbal OFER: *Claiming the City...* pp. 88-90.

²⁰ «Ya tenemos casa», *Fiestas de inauguración de la Casa del Barrio*, programa, s. l., s. e., s. d. [1976].

²¹ «Unidos en todo y para todos», *Fiestas del Barrio de Portugalete*, programa, s. l., s. e., 1975.

cucha que se incluía en muchos de los documentos emitidos por la Asociación: «amigo / esta es tu casa, / pasa, / toma tu silla, / siéntate. / podrás comprobar, / que hablando se entiende la gente»²². La imagen de su logo, que también aparecía en el carné de la Asociación, enlazaba sus iniciales en una cuerda cuyos extremos formaban un nudo, dando lugar a una única estructura fuerte y flexible. Esto reflejaba visualmente el ideal de la fuerza obtenida gracias a la unión y ayuda mutua con el que se identificaban²³; como señalaba un programa de fiestas «algunas cimas no se pueden escalar más que en cordada»²⁴.

En junio de 1974, con ocasión de la celebración de las fiestas de San Pablo de los barrios de Arturo Soria, Portugalete, Ciudad Lineal y el Parque Conde de Orgaz²⁵, se organizó una exposición de pintura y artes plásticas de «artistas profesionales residentes en el barrio». En las fuentes se indica que la exposición se encontraba en los locales del Club Juvenil que, como se ha señalado, también ocupaba la Asociación y eran de la parroquia. Su inauguración, seguida de un coloquio dirigido por los autores de las obras, marcaba el arranque de las fiestas. Unos días después, el programa convocaba un concurso de dibujo infantil que se celebraría también en el Club Juvenil, de modo que los niños pintaron sus obras rodeados por las

²² «Un año de trabajo», *Programa de celebración de un año de trabajo solidario en la Casa del Barrio*, s. l., s. e., s. d. [1977].

²³ Conviene puntualizar que la convivencia en el barrio no estaba exenta de conflicto. Si bien los integrantes de la Asociación no se refirieron a ello en nuestras conversaciones, han quedado algunos rastros de ello en otras fuentes. En un boletín de la Asociación de 1979 se consideraba que era «especialmente grave el caso de los GITANOS con doble problema: malas condiciones de vida para ellos y dificultades de convivencia en el barrio». Algunos de los antiguos vecinos del barrio recordaban, en sus comentarios al blog *Historias matritenses*, el miedo que tenían a los gitanos. Véase «6.ª plaga: marginación de grupos sociales», *Siete plagas y un diluvio. Barrio de Portugalete*, abril de 1979; comentarios publicados por Anónimo y Ricardo Márquez el 17 de noviembre de 2012 en la entrada «Barrio de Portugalete-Asociación de Vecinos» del blog *Historias matritenses*, publicada el 9 de abril de 2011, <http://historias-matritenses.blogspot.com/2011/04/barrio-de-portugalete-asociacion-de.html> (consultado el 6 de abril de 2023).

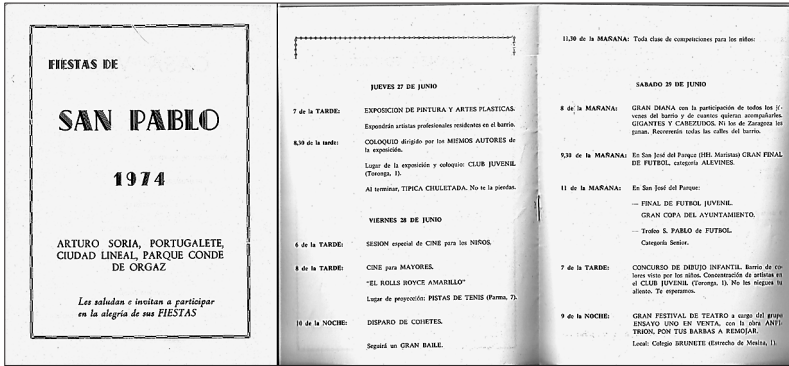
²⁴ «Unidos en todo y para todos», *Fiestas del Barrio de Portugalete*, programa, s. l., s. e., 1975.

²⁵ Si bien esta convocatoria de las fiestas estaba amparada por el patrón de la parroquia, las siguientes ediciones dejarían de lado la advocación religiosa y pondrían el foco exclusivamente en Portugalete.

de sus vecinos «artistas profesionales»²⁶. Esto resulta significativo en tanto que anuncia el papel destacado que para los vecinos tendrían el arte (su disfrute, pero también su producción) y el diálogo con los artistas, a quienes consideraban ejemplo y modelo inspirador.

IMAGEN 3

Cubierta y páginas interiores del programa de las Fiestas de San Pablo, 1974



Fuente: Archivo Asociación de Vecinos Villa Rosa.

Durante esos años la colaboración reivindicativa entre artistas y otros colectivos, entre los cuales las asociaciones vecinales tendrían un lugar destacado, se produciría con frecuencia a lo largo y ancho del país. En consonancia con esto, consideramos que la implicación de los artistas plásticos habría de ser contemplada en un marco análogo a aquel que ha abordado, por ejemplo, del rol de arquitectos o abogados en el movimiento vecinal. No en vano, también se trataba de profesionales comprometidos que traducían y enmarcaban de un modo reconocible y formal los conocimientos, argumentos y reclamas de los vecinos, legitimándolos²⁷.

²⁶ *Fiestas de San Pablo*, programa, s. l., s. e., 1974.

²⁷ A ello hace referencia Ofer cuando estudia el caso de Orcasitas. Inbal OFER: *Claiming the City...*, p. 101.

En el caso que nos ocupa, se daba la particularidad de que había artistas que eran vecinos del barrio de Portugalete y estaban afectados por sus problemas como los demás. Esto situó sus voces en una posición distinta a la del experto que apoya al movimiento «desde fuera» que se producía en otros casos, donde los artistas intervenían en lugares que les eran ajenos²⁸. En efecto, resultó determinante que Perujo y Blasco residieran en Portugalete, se implicaran en la Asociación y que, como otros artistas del momento, articularan su práctica en términos políticos²⁹. Cada uno de ellos declinó esto de un modo particular: trezándolo con su participación en la comunidad de cristianos de base del barrio, con su militancia política y con su integración en el movimiento asociativo de profesionales. Ambos serían vocales de la Asociación. De hecho, Perujo sería la responsable de la comisión de trabajo para el barrio centrada en asuntos culturales que tendría un papel importante en el programa de las fiestas, pero, sobre todo, en las actividades desarrolladas por la Asociación durante todo el año que eran presentadas públicamente en eventos como las fiestas. Sin duda, ellos eran los «artistas profesionales residentes en el barrio» a los que se refería el programa de fiestas de 1974.

«Tenemos derecho al barrio»

Las fiestas de 1975 inauguraron una ambiciosa colaboración de artistas y poetas con el barrio. Su programa hablaba de un «gigantesco mural pictórico-poético» y de cómo la prensa se refería a la «gran pintada» realizada por artistas y vecinos. Esto daba pie a explicar que el arte era «el símbolo de la libertad, el goce por la vida, el lenguaje primario y universal por medio del cual se entienden los pueblos» y a describir a los museos de arte como «un cementerio para información de eruditos» puesto que «si el arte no es comunitario, no es ARTE»³⁰.

²⁸ Henri Lefebvre se refiere a esto cuando explica el fracaso del «advocacy planning» analizado por Robert Goodman. HENRI LEFEBVRE: *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013, pp. 396-397.

²⁹ El artista Lucio Muñoz, que formaba parte de la APSA, vivía en una casa en la colonia Conde de Orgaz, cerca del barrio, pero no tan próximo como Perujo y Blasco. Él también participó en la pintada de murales.

³⁰ «Portugalete. Gigantesco mural pictórico-poético», *Fiestas del Barrio de Portugalete*, programa, s. l., s. e., 1975.

En estas líneas seuxtaponen unos términos que evidenciaban la doble naturaleza de los murales al identificarlos tanto con los mensajes políticos y reivindicativos que aparecían clandestinamente en los muros del tardofranquismo y eran borrados y tachados (las pintadas), como con prácticas artísticas legitimadas (los murales, la pintura, la poesía). Además, se subrayaba el papel del arte como lenguaje universal lo que estaba en consonancia con la importancia del diálogo para la Asociación. La crítica que se hacía al museo de arte en el texto citado coincidía con la formulada por la APSA a la que estaban vinculados los autores de los murales. En efecto, la APSA había criticado la «vulgaridad triunfalista» del recién inaugurado Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) que dejaba al arte «encerrado», afirmando que «museo-cementerio obedece al mismo concepto», mientras que ellos abogaban por que la sociedad se encontrara con el arte «en cada esquina»³¹. En suma, en tan solo unas líneas se reunían ideas que resonaban con diferentes sensibilidades que integraban la Asociación³².

El texto iba acompañado de la reproducción de un dibujo del motivo central del mural de Blasco *Proyecto ornamental de toro cercenador de dedo decisivo vergonzantemente agigantado*. ¿Se trataba de una representación de la fuerza de los vecinos para resistir a la imposición del Plan? Blasco ya llevaba unos años trabajando en «cercenadores de dedos decisivos» cuya carga crítica no había pasado desapercibida. Habían formado parte de una exposición en la galería Skira clausurada en 1974. Las autoridades consideraron que había «indicios racionales y evidentes de criminalidad» contra el artista que fue detenido; en las fiestas de 1975, aún estaba pendiente de ser juzgado³³. La presencia de su mural en las tapias del barrio y en su programa de fiestas suponía, asimismo, un posicionamiento claro frente a este proceso.

³¹ «Documento», s. d., Centro de Documentación y Biblioteca del MNCARS, sig. 867/4, citado por Isabel GARCÍA: *Tiempo de estrategias...*, p. 90.

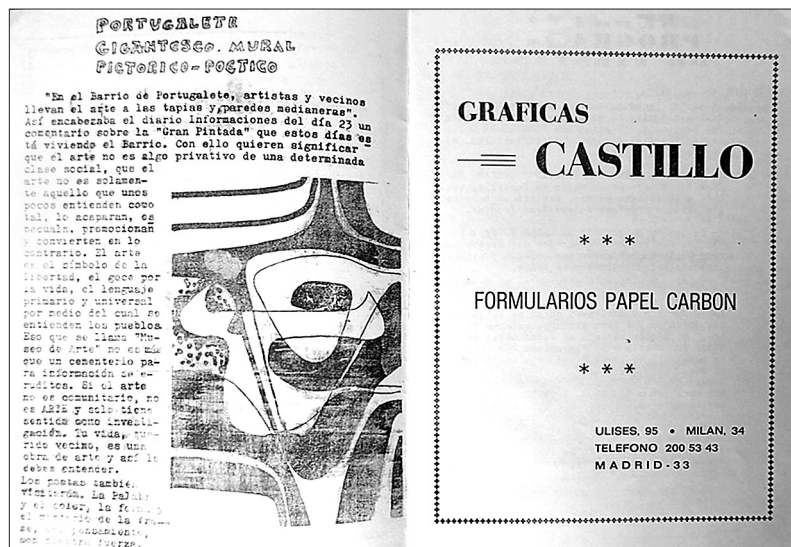
³² En la página adyacente se encuentra uno de los muchos anuncios de negocios del barrio que financiaban el programa de las fiestas. Esto es representativo de la capacidad de la Asociación para reunir todos los apoyos posibles para sus actividades.

³³ El procedimiento contra él se cerró con la Ley de Amnistía en 1976. Román DE LA CALLE: *Diàlegs entre les imatges i les paraules*, Alicante, Universidad de Alicante, 2016, p. 61.

La mayoría de los murales y versos que cubrieron las paredes del barrio eran explícitamente críticos: denunciaban la especulación urbanística, la represión, la manipulación por parte de los medios de comunicación, la situación de los trabajadores o reivindicaban la memoria republicana. Incluso aquellos que tenían un carácter más decorativo revestían un carácter político en tanto en cuanto estaban transformando el espacio y la experiencia del mismo. En algunos casos, como en el «retablo andaluz» de Bey en la Caseta del Canal, para (recurriendo al tópico) evocar, cuando no reivindicar, formas de vida de uno de los lugares de origen de los vecinos. El diálogo que estos entablaban con la práctica artística, cómo la integraban en su cotidianeidad, haciéndola suya, resulta sumamente interesante.

IMAGEN 4

*Páginas interiores del programa
de las Fiestas del Barrio de Portugalete, 1975*



Fuente: Archivo Carmen Perujo.

Los murales contribuían a dar forma al barrio, urbanizaban el espacio respondiendo a las necesidades de sus habitantes y legitimando

los usos que estos le daban. Los descampados donde jugaban los niños, circulaba el ganado y se aparcaban los coches, que se llenaban de barro cuando llovía y de plantas silvestres cuando hacía sol, ya no eran espacios destinados a alojar un edificio, sino plazas que funcionaban como tales, lugares de encuentro y cultura: la «Plaza de exposiciones»³⁴ y la «Plaza de los murales»³⁵. También eran espacios más atractivos para el ocio, el juego, el descanso. El carácter humilde de las viviendas se veía radicalmente transformado visualmente, al tiempo que elevado simbólicamente. Como recogían publicaciones del momento, los vecinos estaban contentos porque sus casas estaban «mejor con esas pinturas» y «gente de otros barrios» iba a verlas³⁶.

Muchos murales estaban firmados conjuntamente por los artistas y por un «Equipo del Barrio». Frecuentemente estos equipos estaban formados por niños y jóvenes que aún recuerdan esas experiencias en las que ellos mismos intervinieron en su barrio a través de la pintura³⁷. A diferencia del MEAC o del Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana que estaba instalando el Ayuntamiento por aquel entonces, las obras de la «Plaza de exposiciones» no estaban en el centro, criticaban al poder establecido y (efímeras, colectivas y difíciles de trasladar) no tenían un fácil encaje en el mercado artístico. Además de diseñar y realizar los murales, los artistas participaron en una tertulia para comentar «sus ideas y sus estilos, puestos al servicio del pueblo» mientras compartían una cena aportada por los vecinos. Así, los artistas ponían en práctica su idea de hacer de forma comunitaria un arte con el que la sociedad se encontrara «en cada esquina»³⁸. Todos eran conscientes de

³⁴ El programa de las fiestas de 1975 ubicaba esta plaza en calle Tantalís, 4.

³⁵ El programa de fiestas de 1976 especificaba que esta plaza estaba en el cruce de las calles Laurín y de la Cuerda y en el programa de 1977 se hablaba del cruce entre las calles Laurín y Puerto de Santa María. «Programa de fiestas», *Fiestas del Barrio de Portugalete*, s. l., s. e., 1976, y «Programa de fiestas», *Fiestas del Barrio de Portugalete*, s. l., s. e., 1977.

³⁶ Gloria OTERO: «Arte caro para un barrio pobre», *El indiscreto*, 37 (9 de julio de 1975), pp. 39-41, esp. p. 40.

³⁷ Véanse, por ejemplo, comentarios como el de Rosim y su arte: «Hola Ricardo. Soy Rosim...», publicado el 26 de noviembre de 2010, en «El barrio de Portugalete. El arte como reivindicación», entrada del blog *Historias matritenses*, publicada el 11 de agosto de 2010, <http://historias-matritenses.blogspot.com/2010/08/el-barrio-de-portugalete-el-arte-como.html> (consultado el 6 de abril de 2023).

³⁸ A partir de 1975 la pintura mural fue el medio de expresión de preferencia

estar participando de algo especial, en el programa de las fiestas se hablaba de un «espectáculo único y primero en la historia de nuestro país», de «arte en la calle y “para la calle”»³⁹.

Resultan evidentes las limitaciones y contradicciones de la propuesta. Artistas y vecinos se situaban en lugares diferentes: unos ideaban el mural y firmaban con su nombre, otros recibían instrucciones y firmaban como equipo, unos explicaban sus ideas, otros preparaban la comida. Ahora bien, aparte de que algunos artistas fueran asimismo vecinos del barrio, quienes estaban en la posición del anfitrión eran los vecinos, lo que implicaba cierta capacidad de agencia⁴⁰. En 1975 una persona se negó a que se hiciera un mural en su casa⁴¹, en el coloquio algunos vecinos manifestaron no entender el trabajo realizado por los artistas y recordaron su deber de hacer un arte para el pueblo⁴². Es lógico pensar que, inevitablemente, se debieron producir más situaciones de negociación de diferencias⁴³.

de los artistas plásticos que colaboraron con el movimiento vecinal al situarse en el espacio público y ser una obra colectiva. Una panorámica sobre los murales en la Transición se encuentra en María Luisa GRAU: «Cuando los muros hablan. Una aproximación a la pintura mural en el espacio urbano durante la Transición», *Arte y Ciudad*, 3 (abril de 2013), pp. 71-90. Consideradas un indicio de que la gente se estaba haciendo con las calles de nuevo, las pinturas murales ocupaban lugares destacados en publicaciones como Alexandre CIRICI y Pau BARCELÓ: *Murals per la llibertat*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1977, y Pedro SEMPERE: *Los muros del posfranquismo*, Madrid, Castellote, 1977. La cubierta de este último la protagonizaba uno de los murales de Portugaleta.

³⁹ «Programa de fiestas», *Fiestas del Barrio de Portugaleta*, s. l., s. e., 1975. Aunque en Portugaleta no lo supieran, solo unas semanas antes, en las fiestas del barrio zaragozano de Torrero, artistas y vecinos habían realizado pinturas murales en las tapias de un antiguo cuartel para popularizar el arte. Esta intervención dio lugar a la creación del Colectivo Plástico de Zaragoza. María Luisa GRAU: «La calle es nuestra: la pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición», *On the w@terfront*, 22 (abril de 2012), pp. 7-24.

⁴⁰ Esto es subrayado por algunos de los vecinos participantes. Esther Pérez, Manuel Fernández, José María Julián y Santiago Martínez en conversación con la autora, el 5 de marzo de 2016.

⁴¹ Gloria OTERO: «Arte caro...», p. 40.

⁴² Que se llegara al consenso afirmando que era necesario «elevar el nivel cultural» del pueblo subraya, no obstante, la idea de que mediaba una distancia entre artistas y vecinos. Como veremos, algunas ideas similares a estas se retomarían en el programa de las fiestas de 1976. «Los artistas en el barrio», *Triunfo*, núm. 667, 12 de julio de 1975, p. 15.

⁴³ Véase, por ejemplo, la expulsión de los artistas de La Familia Lavapiés de las

Por otro lado, aunque no tuvieron la visibilidad ni la publicidad de los murales de los artistas, algunas fotografías muestran que los vecinos intervinieron plásticamente el barrio sin un artista profesional que les «guiase». Un ejemplo de ello sería el subrayado visual que proporcionaba la pintura a algunas de las instalaciones cuya mejora la Asociación reclamaba: el alcantarillado, el asfalto que lo rodeaba (que, como el pavimento, faltaba en las calles) o los postes de electricidad. Otro serían los murales que pintaban los niños junto a los de los artistas, frecuentemente representando las casas y paisajes que querían para sus familias. De hecho, en ediciones posteriores los niños pintaron un gran mural colectivo en papel continuo en la Plaza de los murales. Aunque el programa solo hablaba de que los niños iban a jugar y a «soñar que eran artistas», el cortometraje documental realizado por Humberto Esquivel sobre las fiestas de 1976 muestra la realización de un trabajo colectivo, donde los niños presentaron el barrio que imaginaban y deseaban⁴⁴.

Junto con otras muchas actividades, en el programa de 1975 se anunciaba que en el Club Juvenil se podía ver la exposición *Madrid en sus barrios*. Esta exposición había sido encargada por la primera Junta Democrática del Colegio Oficial de Arquitectos a El Cubri que trabajó con el sociólogo Juan Mayoral (firmando como Equipo C) para hacer, con una cuidada apuesta gráfica, un balance de la situación de ciertas zonas de Madrid que sufrían los abusos especulativos⁴⁵. Se trataba de una muestra que Luis Carandell había calificado como «un impresionante alegato de ese desastre urbanístico que llamamos Madrid» y que se había inaugurado en el Colegio Oficial de Arquitectos en abril de 1975⁴⁶. Quienes visitaran Portugalete y sus murales, así como quienes vivían en el barrio, no tenían que ir muy lejos para encontrar un análisis crítico de una situación que no afectaba solo a Portugalete, sino que era sistémica.

fiestas de 1976. Noemi DE HARO: «Arte y disidencias en España: 1969-1979», *Arte y parte*, 121 (2016), pp. 64-87, esp. pp. 78-80.

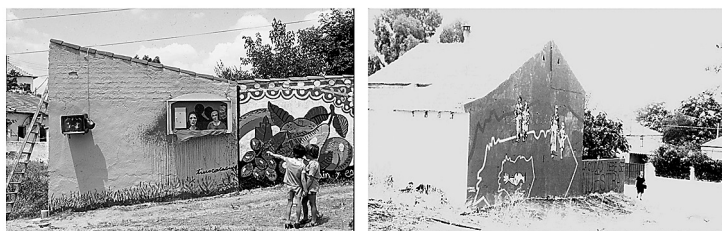
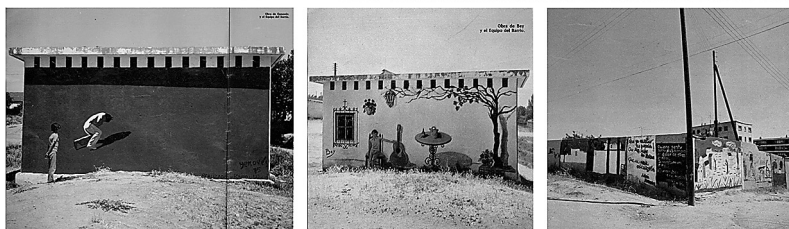
⁴⁴ «Programa de fiestas», *Fiestas del Barrio de Portugalete*, s. l., s. e., 1976, y el documental de Humberto ESQUIVEL: *Por una cultura popular. Barrio de Portugalete en fiestas*, 1976.

⁴⁵ Felipe HERNÁNDEZ: «Recuerdos apresurados...», p. 22.

⁴⁶ Luis CARANDELL: «Madrid en sus barrios», *Triunfo*, núm. 654, 12 de abril de 1975, p. 20.

IMAGEN 5

*Algunas muestras de cómo los vecinos
convivían con los murales*



De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Pepe Duarte hablando ante su mural para la cámara y los vecinos (1975), postal con fotografía de jóvenes del barrio descansando a la sombra bajo el mural pintado por Arcadio Blasco y el Equipo del Barrio (1975), niño posando ante el mural pintado por Juan Genovés y el Equipo del Barrio, y el «retablo andaluz» de Bey y el Equipo del Barrio (1975), vista de tapias con murales pintados por los niños del barrio (1975), fotografía realizada por Tino Calabuig de niños señalando su mural, al lado mural realizado por Alfredo Alcaín y el Equipo del Barrio (1975), vecina caminando junto al mural de La Familia Lavapiés (1976).

Fuente: las dos imágenes en la fila superior son del Archivo Asociación de Vecinos Villa Rosa; las tres imágenes de la fila central son fotografías de Julián Castelló publicadas en el artículo Mintxa Gil: «Arte en la calle para la calle», *Gaceta Ilustrada* (1975), pp. 31 y ss., las dos imágenes de la fila inferior son del Archivo Tino Calabuig y del Archivo Lafuente, respectivamente.

IMAGEN 6

*Algunos ejemplos de intervenciones pictóricas
en el barrio más allá de los murales con los artistas*



De izquierda a derecha y de arriba a abajo: postes de electricidad pintados (con murales al fondo), pinturas en torno a las alcantarillas (1975) y niños pintando su mural junto al de El Cubri (1976). *Fuente:* respectivamente: blog historias matritenses; fotografía de Julián Castelló publicada en el artículo Mintxa Gil: «Arte en la calle para la calle», *Gaceta Ilustrada* (1975), pp. 31 y ss.; María Fortunata PRIETO: «L'art dans la rue à Madrid», *Galerie jardins des arts*, diciembre de 1975, p. 77, y Archivo Lafuente.

En suma, las actividades desarrolladas durante estas primeras ediciones de las fiestas son un buen ejemplo de cómo las iniciativas impulsadas por la colaboración entre la Asociación de Vecinos y APSA⁴⁷ contribuían a que los habitantes de Portugalete ejercieran

⁴⁷ Ambas se apoyaron mutuamente: si las fiestas de la Asociación contaban con la participación de artistas de APSA, los vecinos de Portugalete prestaron la Casa del Barrio para que pudiera celebrarse la Primera Asamblea de Artistas Plásticos

su «derecho al barrio» y pusieran en práctica una de sus más importantes demandas: «participar en su estructuración»⁴⁸. Con iniciativas como estas, los vecinos y los artistas transformaban su barrio y subvertían las lógicas y normas establecidas. Ejercían lo que David Harvey ha denominado, siguiendo a Henri Lefebvre, «derecho a la ciudad». Es decir, estaban ejerciendo su derecho a transformarse a sí mismos empleando el poder colectivo para cambiar la ciudad en la que vivían⁴⁹. En este caso, el arte era la herramienta para dar forma a su entorno según sus propios intereses y criterios: creaban plazas, abrían salas de exposiciones, seleccionaban interlocutores, subrayaban sus reclamos de mejora en las infraestructuras y dibujaban el barrio futuro que imaginaban. Y lo hacían colectivamente, según una lógica distinta a la del individualismo, la especulación y el mercado que dominaban tanto el mundo artístico como la ciudad misma.

«Por una cultura popular»

El lema «por una cultura popular» amparó las fiestas a partir de 1976. La estética de su cartel parecía reclamar la apropiación de técnicas de reproducción de imágenes y texto para hacer frente a los medios de comunicación establecidos, representados por la sección de cultura de un periódico arrugado sobre la que se imponía el lema. En él se enumeraban como parte de esta cultura a la poesía, artes plásticas, música, arquitectura y artesanía popular. En el programa de las fiestas, el texto de presentación lamentaba que la educación y la cultura se hubieran «puesto de moda» y que eso se

en mayo de 1976. La convocatoria indicaba a los asistentes (que probablemente habrían acudido a las fiestas de 1975) que estos locales se encontraban «casi esquina a la plaza de los murales». Octavilla reproducida en Isabel GARCÍA: *Tiempo de estrategias...*, p. 115.

⁴⁸ Estas expresiones y otras similares formaban parte de las declaraciones de los vecinos y eran recogidas por la prensa del momento. Véanse, por ejemplo, Lino VELASCO: «Tenemos derecho al barrio», *Pueblo*, 27 de marzo de 1976, p. 33, y Ana DE PRADO: «Vecinos de Portugalete. Quieren formar sus juntas de compensación», *Arriba*, 10 de julio de 1975, p. 22.

⁴⁹ David HARVEY: *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*, Madrid, Akal, 2012.

tradujera en proponer una cultura «rebajada» para la «gente baja». Tras ello, además de deplorar que el ciudadano medio no participara en el libre juego cultural de la sociedad porque no tenía «acceso a las obras del arte y del espíritu; a la cultura universal», se defendía el desarrollo de «la cultura popular» en la que el pueblo actuara, de forma comunitaria, como «agente creador de su propia cultura y desarrollando sus propios valores». Esto se consideraba un primer paso en el camino a la liberación⁵⁰.

IMAGEN 7

Carteles de las fiestas de 1976 y 1977, este último con una pegatina de la celebración de las fiestas de San Isidro en Hortaleza de 1980



Fotografía: Pepe Morón. Fuente: respectivamente, Archivo Asociación de Vecinos de Villa Rosa y colección particular.

El concepto de la «cultura popular», así como el del «arte popular», eran frecuentemente invocados desde la izquierda antifranquista; pensemos, por ejemplo, en la conocida red formada por los

⁵⁰ LA COMISIÓN DE FIESTAS: «Por una cultura popular», *Fiestas del Barrio de Portugalete*, programa, s. l., s. e., 1976, pp. 2-3.

grupos de Estampa Popular algunos de cuyos integrantes formaban parte de APSA y participaron en murales y coloquios⁵¹. En qué consistían arte y cultura popular y qué los diferenciaba (o no) de la «alta cultura» era objeto de reflexión en esos años y resulta una cuestión sumamente compleja y resbaladiza. Es difícil determinar con precisión qué entendían exactamente por «cultura popular» en Portugalete. Más allá de la enumeración del cartel, a la luz de los programas de sus fiestas y actividades, observamos que bajo este paraguas quedaban amparadas unas prácticas en las que, de un modo u otro, participaban los vecinos que eran reivindicados como agentes e interlocutores culturales legítimos. Entre ellas se contaban algunas relacionadas con una cierta tradición cultural que se daba la mano con el folclore, otras que tenían que ver con actividades asociadas a la «alta cultura» y otras más que reivindicaban lo que, de un modo laxo, se podría asociar con la artesanía.

Dentro del primer grupo se encontraría, por ejemplo, la sesión dedicada a bailes regionales de las fiestas de 1976 donde los vecinos eran invitados a preparar sus trajes regionales para hacer una «demostración cultural de los pueblos de España» acompañada de una pequeña presentación histórica de cada grupo⁵². De esta manera, los vecinos visibilizaban, ponían en valor y comunicaban (a las generaciones más jóvenes, a sus visitantes de otros barrios), reivindicándolas, las identidades culturales de sus lugares de origen.

Aunque con un carácter diferente, a esta forma de entender lo popular pertenecería el pasacalles que inauguraba las fiestas. Este recorría el barrio para llegar a una de sus plazas (la de exposiciones en 1975, la de los murales en los años siguientes) donde el «Pregonero Mayor de Castilla» leía el pregón. Tino Calabuig, uno de los artistas participantes, fotografió el de 1975. Lo encabezaban un joven con boina que se apoyaba en una larga vara y otro con sombrero de paja y chaleco: estos eran los atuendos «a la antigua usanza» que refería el programa. Este último personaje iba a lomos de una mula guiada por su dueño. Dos saxofonistas y dos percusionistas completaban el grupo al que acompañaban un buen número de vecinos, sobre todo jóvenes y niños. Se trataba de la (particular

⁵¹ Sobre Estampa Popular, véase Noemi DE HARO: *Grabadores contra el franquismo*, Madrid, CSIC, 2010.

⁵² «Programa», *Fiestas del Barrio de Portugalete*, s. l., s. e., 1976, p. 10.

y plenamente consciente) invención de la tradición que suponía la reapropiación y reinterpretación de lo festivo y lúdico (pregones, charangas, pliegos de cordel, pasacalles, gigantes y cabezudos, etc.) por parte de músicos, actores y artistas para los repertorios de protesta de la lucha vecinal en esos años⁵³.

IMAGEN 8

Fotografías de Tino Calabuig de dos momentos del recorrido del pasacalles de las fiestas de Portugalete de 1975



Fuente: Archivo Tino Calabuig.

Dentro de las actividades que implicaban la intervención del vecindario en acciones asociadas a la «alta cultura» se encontraba, por supuesto, su colaboración pintando los murales, así como su participación en coloquios y conversaciones con artistas y especialistas. Estos no se circunscribían a las fiestas de verano. El programa de unas jornadas festivas de octubre de 1976 comenzaba con la reivindicación de una cultura popular que fuera «expresión comunitaria» y solidaria, no individualista. Para la primera jornada se anunciaba una charla-coloquio con miembros de la Asociación de Artistas Plásticos dirigido por el historiador del arte Antonio Bonet. El punto de partida era un relato de la historia del arte y la cultura como «motor sensibilizador de la sociedad» y no como algo exclusivo de las «capas sociales más altas». Se trataba, pues, de hacer partícipes a los vecinos de una reapropiación política del re-

⁵³ Algunas de ellas se describen en Felipe HERNÁNDEZ: «Recuerdos apresurados...», p. 23, y Noemi DE HARO: «Arte y disidencias...», pp. 78-80.

lato⁵⁴. Durante las mañanas de las dos jornadas siguientes se convocaba a los vecinos a colaborar en la «restauración» de los murales. Esto último indica hasta qué punto se valoraba estas creaciones y también que se consideraba que los vecinos eran competentes para conservar el patrimonio del barrio. Este programa de fiestas incluía una charla de José Caballero Bonald sobre «el flamenco y las canciones populares» ilustrada por Pepe Menese y «Melchor Marchena (hijo)»⁵⁵. El flamenco era descrito como «protesta sin destinatario» que había empezado «últimamente a buscar esos destinatarios», y exteriorizaba el «drama de un pueblo larga y tenazmente sojuzgado»⁵⁶. Con esta última actividad se reivindicaba el folclore para una genealogía de la protesta, desautorizando su uso por parte del poder y contando con la legitimidad de las interpretaciones de sus raíces genuinamente populares propuestas por artistas y también por intelectuales del ámbito de la «alta cultura»⁵⁷.

En el boletín de la Asociación se reivindicaba el derecho a la educación y la cultura como herramientas de empoderamiento que ayudarían a que los vecinos despertaran, dificultando que fueran objeto «del manejo de intereses minoritarios»⁵⁸. Consideraban que «recuperar y descubrir la cultura» era fundamental para que los vecinos pudieran exigir sus «derechos como ciudadanos libres»⁵⁹.

⁵⁴ Esto se veía reforzado por el hecho de que, tras la charla-coloquio, estuviera programada la proyección de la película de la historia del barrio (la realizada por Humberto Esquivel) que ilustraba así la realización de un arte y una cultura no elitistas.

⁵⁵ Suponemos que se referían a Enrique de Melchor. Según se desprende del programa de estas fiestas, los artistas actuaron en directo, interviniendo en el marco de la charla de Caballero Bonald.

⁵⁶ «Por una cultura popular. Barrio de Portugalete en Fiestas», *Fiestas del Barrio de Portugalete*, programa, s. l., s. e., s. d. [octubre de 1976].

⁵⁷ Los vecinos de Portugalete, muchos de ellos migrantes del sur, participaban de esta iniciativa que suponía pensar y construir su propia identidad. Estaban interesados e informados de la labor de cantaores como Manuel Gerena o el citado Menese, para quien escribía Francisco Moreno Galván (hermano del crítico de arte también políticamente comprometido, José María Moreno Galván); probablemente también valorasen propuestas escénicas coetáneas como las de La Cuadra.

⁵⁸ «La Asociación es tuya y es mía y en la Casa del Barrio te ofrece: cultura para todos», en «¿Hasta cuándo seguiremos dormidos? Ya es hora de despertar», *Boletín de la Asociación de Vecinos del Barrio de Portugalete*, s. d. [1976].

⁵⁹ «Escuela Libre», *Boletín de la Asociación de Vecinos del Barrio Portugalete*, junio de 1978, p. 16.

Para ello, junto con servicios sanitarios, técnicos y jurídicos o el trabajo de la comisión de urbanismo (importantísimos en esta como en otras asociaciones vecinales), las comisiones de la Asociación de Portugalete ofrecían visitas culturales (en donde se proponía ir a museos y monumentos, pero también a fábricas), cineforum, clases de música y discoforum, biblioteca y una Escuela de Arte para el Pueblo⁶⁰. Esta última inició sus actividades en mayo de 1976, con las fiestas en el horizonte. Su folleto anunciador señalaba que su objetivo era que el arte penetrara en el barrio «como una realidad espontánea» para desarrollar la sensibilidad de las personas y que los niños no se convirtieran «en una máquina más». Comenzaron introduciendo a sus participantes en el dibujo, una decisión práctica que, además, respetaba principios académicos canónicos. Para contribuir a «estimular la creación artística» se incluía la convocatoria de un concurso de «trabajos manuales» que se expondrían en la Casa del Barrio durante las fiestas⁶¹.

A la vista de estas prácticas, cabría preguntarse hasta qué punto eran emancipadoras y si su horizonte no acababa siendo el de prácticas y valores burgueses. Uno de los artistas que intervino en los murales de 1976 como parte del colectivo La Familia Lavapiés, Darío Corbeira, recordaba haber observado que quienes participaban en las fiestas reproducían ante los murales la actitud (contemplativa, pasiva) de quien va al museo, lo que neutralizaba la intención crítica de las obras⁶². Ciertamente algunas fotografías muestran este tipo de escena, aunque conviene no perder de vista que la contemplación no implica necesariamente aceptación ni pasividad: no sabemos qué pensaban quienes miraban. Por otra parte, algunas filmaciones evidencian que el lugar y sus habitantes desarrollaron prácticas que nada tenían que ver con las del museo. La película de Humberto Esquivel muestra la preparación de una paella ante el mural de Juan Genovés «realizado por Equipo del Barrio», por ejemplo⁶³. Y re-

⁶⁰ Se trataba de ofrecer al barrio los servicios de los que carecían, como señalaba José María Julián en conversación con la autora, el 21 de noviembre de 2011.

⁶¹ Folleto anunciador de la Escuela de arte para el pueblo y concurso de trabajos manuales, s. d. [1976].

⁶² Darío CORBEIRA: «Arte y militancia en (la) transición», en Juan ALBARRÁN (ed.): *Arte y transición*, Madrid, Brumaria, 2012, pp. 71-103, esp. p. 95.

⁶³ Humberto ESQUIVEL: *Por una cultura popular...*

sulta sumamente elocuente, por su absoluta incompatibilidad con el «ritual el museo»⁶⁴, la escena de una película doméstica de Súper 8 de Antonio San José: para documentar (y celebrar) que ya sabían hacer el pino dos chicas jóvenes elegían como marco y apoyo el mural de Genovés y el Equipo del Barrio y la reproducción del icónico *Guernica* a escala 1:1 pintado por el «Equipo Guernika y gente del barrio» en 1976.

IMAGEN 9

*Haciendo el pino con el apoyo de los murales.
Fotogramas de película de Súper 8 de Antonio San José*



Fuente: digitalización de película de Súper 8 de Antonio San José en colección particular.

La Escuela de Arte para el Pueblo pronto cambió su nombre por el de Escuela Libre cuyo objetivo era que el barrio participara en «recuperar las artes populares» que les habían sido negadas. Para ello se trabajaba en un taller en donde cada día de la semana estaba destinado a trabajar bien el barro, los telares, el dibujo o el grabado⁶⁵. Consideramos sus actividades un buen ejemplo del impulso a la cultura popular entendida en un sentido más próximo al ámbito de la artesanía que se hacía desde la Asociación. Carmen Perujo era una figura central en la Escuela Libre, si bien contaba con la colaboración de otros socios y profesionales que habían «puesto sus enseñanzas al alcance del barrio»⁶⁶. En efecto, según recuerdan algunos vecinos, Perujo les enseñaba a levantar piezas

⁶⁴ Carol DUNCAN: *Rituales de civilización*, Murcia, Nausicaa, 2007.

⁶⁵ *Escuela Libre*, hoja volante, s. d.

⁶⁶ «Escuela Libre», *Boletín de la Asociación de Vecinos del Barrio Portugaleta*, junio de 1978, p. 16.

de barro que luego cocían en el taller de esta y de Blasco, mientras que Agar Blasco les abría las puertas al trabajo en los telares para lo que también les enseñaba a aprovechar las herramientas que tenían a mano como, por ejemplo, un tenedor para hilar la lana⁶⁷. La asociación entre el arte, lo popular, la libertad y la paz con conciencia política quedaba condensada en la paloma diseñada por Carmen Perujo que, con los colores de la bandera republicana, ilustró el cartel de fiestas de 1977 (en este caso se trataba de una serigrafía realizada por los participantes de la Escuela Libre) y varios de sus programas.

Según subrayaba el boletín de la Asociación las clases en el taller de la Escuela se realizaban «de un modo democrático»: entre todos elegían el modelo, su elaboración y acabado y el precio del trabajo final⁶⁸. Esto último estaba relacionado con las fiestas puesto que, a partir de 1976, durante las mismas se instalaba un mercadillo. Los «stands de arte popular» se ubicaban, lógicamente, en el centro neurálgico de las fiestas, la Plaza de los murales. Los protegía una estructura diseñada por el arquitecto José Miguel de Prada Poole. Si bien el título que le dio el arquitecto era descriptivo (*Montaje de hábitats de emergencia para fiesta de arte popular*), los vecinos las llamaban «las jaimas» en honor a las tiendas saharauis. Se trataba de un homenaje que evidenciaba cómo la Asociación se movía en unos horizontes que trascendían el barrio, estableciendo lazos de solidaridad con otros territorios y situaciones toda vez que, cuando las jaimas se instalaron por primera vez, en junio de 1976, solo habían pasado unos meses desde la Marcha verde. Los vecinos participaban en el cosido y la instalación de las jaimas y las desmontaban y guardaban cada año para volver a montarlas en la siguiente edición de fiestas. En 1976 el programa anunciaba la venta de objetos de madera, barro y alambre que constituían «el lenguaje por el que se en-

⁶⁷ Véanse el texto escrito por Santiago Martínez y uno de los comentarios anónimos: Santiago MARTÍNEZ: «En el barrio me conocen por Santi...» y «Buenas, yo asistía...», comentario publicado el 4 de abril de 2012, ambos en la entrada «Barrio de Portugalete-Asociación de Vecinos» del blog *Historias matritenses*, publicada el 9 de abril de 2011, <http://historias-matritenses.blogspot.com/2011/04/barrio-de-portugalete-asociacion-de.html> (consultado el 6 de abril de 2023).

⁶⁸ «Escuela Libre», *Boletín de la Asociación de Vecinos del Barrio Portugalete*, junio de 1978, p. 16.

tienden los pueblos sencillos, capaces de unión y convivencia»⁶⁹. En 1978 la Escuela Libre ya era capaz de cubrir sus propios gastos con lo que vendía⁷⁰ lo que constituye un indicio de la capacidad de convocatoria que alcanzaron las fiestas del barrio.

IMAGEN 10

Fotografías de los stands de arte popular

De izquierda a derecha y de arriba abajo: dos fotografías del puesto atendido por Arcadio Blasco y Carmen Perujo (1976), vista general del mercadillo y puesto atendido por niños y jóvenes del barrio. *Fuente:* respectivamente, Archivo Carmen Perujo y Archivo Asociación de Vecinos de Villa Rosa.

⁶⁹ «Programa de Fiestas», *Fiestas del Barrio de Portugalete*, s. l., s. e., 1976, p. 8.

⁷⁰ «Escuela Libre», *Boletín de la Asociación de Vecinos del Barrio Portugalete*, junio de 1978, p. 16.

Conclusiones

En 1977 Castells señalaba que el movimiento ciudadano en Madrid había logrado éxitos, en parte, gracias a que se había articulado con dos elementos clave de legitimación social: los técnicos y profesionales y los medios de opinión pública⁷¹. En el caso de Portugaleta, esto se vio potenciado por la singularidad de que en el barrio vivían artistas que estaban concienciados y organizados políticamente. Esta circunstancia hizo posible una intersección eficaz y duradera de la lucha de los artistas plásticos y la lucha vecinal.

Ello incrementó la visibilidad y reconocimiento mediático de las reclamas de ambos. Así, la cuestión de la accesibilidad del arte aparecía en secciones distintas a las destinadas a arte y cultura en periódicos y revistas como *Arriba*, *Pueblo*, *Ya*, *Blanco y Negro* o *Triunfo*, mientras que las reivindicaciones del barrio llegaban a las páginas de publicaciones de arte como la *Gazeta del arte* o la francesa *Galerie jardins des arts*⁷². Se pudieron ver igualmente en la pequeña pantalla: el programa cultural *Encuentros con las artes y las letras* emitió un reportaje sobre los murales pintados en el barrio en donde se entrevistaba a los artistas Arcadio Blasco, Ricardo Barahona y José Ramón Poblador, así como al reputado crítico de arte José María Moreno Galván⁷³. Por su parte, los miembros de la Real Sociedad Fotográfica documentaron las intervenciones y las mostraron en una exposición en 1976. El artículo que daba cuenta de la muestra destacaba de la iniciativa que, a diferencia de otras, «aquí, en el barrio, todo es distinto: copla, discurso y gritos gráficos se ven de inmediato auténticos»⁷⁴. A inicios de 1976 se conce-

⁷¹ Manuel CASTELLS: *Ciudad, democracia...*, pp. 94-95.

⁷² Juan Antonio MELERO: «Arte en la calle», *Gazeta del arte*, núm. 48, septiembre de 1975, p. 16. Este mismo artículo se publicaba también en *Noticias Médicas*, septiembre de 1975, p. 24. Una fotografía de la realización de uno de los murales ilustraba el artículo L.R.O: «Un estado para el arte», *Gazeta del arte*, núm. 48, noviembre de 1975, p. 3, y María Fortunata PRIETO: «L'art dans la rue à Madrid», *Galerie jardins des arts*, diciembre de 1975, pp. 76-77.

⁷³ *Encuentros con las artes y las letras*, emitido el 24 de septiembre de 1976 en la 2.ª cadena de RTVE.

⁷⁴ G. VIELBA: «El barrio de Portugaleta», *Boletín informativo de la Real Sociedad Fotográfica*, diciembre de 1976, p. 17.

día uno de los premios de la revista cultural *Reseña* a las realizaciones plásticas llevadas a cabo en Portugalete por vecinos, artistas y poetas. Concretamente se trataba del galardón que premiaba «a la obra que en su originalidad expresiva refleje la realidad española», entre sus finalistas habían estado una obra de Luis de Pablo y otra de Forges⁷⁵.

Como hemos visto en estas páginas, a través de las prácticas que desarrollaron conjuntamente, artistas y vecinos se apropiaron y conformaron el espacio participativo y democrático que imaginaban. Los vecinos afirmaban y ejercían su derecho a la ciudad, al tiempo que se constituían como interlocutores y agentes culturales válidos y legítimos. No en vano, la cultura y el arte constituían, a juicio de la Asociación, herramientas esenciales para ser ciudadanos libres. Los integrantes del ámbito artístico, por su parte, hacían realidad el campo artístico que imaginaban: uno que respondía a lógicas diferentes a las establecidas, que no era autónomo, sino que estaba imbricado con la vida y la política, con la construcción del futuro inmediato. Nociones como las del arte y la cultura popular, en su ambivalencia y capacidad evocadora, fungieron como herramientas políticas que ampararon, legitimaron y aunaron la multiplicidad de prácticas resultantes de esta intersección.

La movilización logró que no se implementara el temido Plan, pero la zona fue revalorizándose y, con ello, fue cambiando. Hoy subsisten algunas de las casas bajas, pero predominan las viviendas de lujo con jardín. Las más afortunadas tienen su acceso por un paseo peatonal, próximo a las ubicaciones de las desaparecidas plazas de exposiciones y de los murales. La Asociación de Vecinos del barrio de Portugalete se disolvió en 2008 pero su identidad y memoria han quedado firmemente ligadas al arte y la cultura. Quienes fueron jóvenes integrantes de la misma, impulsan hoy exposiciones y los conciertos de jazz de los Encuentros Culturales Portugalete en el Centro Cultural Carril del Conde. El logo de estos últimos es la paloma que Perujo dibujó para las fiestas de 1977 y, desde 2015 cuando se conmemoraron los cuarenta años de la realización de los primeros murales, su telón de fondo es una reproducción del mural de Blasco realizada por los vecinos.

⁷⁵ «Entrega de los premios *Reseña* 1975», *Reseña*, núm. 93, marzo de 1976, pp. 2-3.