

Antoni Padrós

Antoni Padrós podría ser uno de esos Bartleby de la creación contemporánea que Enrique Vila-Matas ha reivindicado en su obra. Un Bartleby singular y original. No suele hablarse demasiado de los Bartleby del arte, de aquellos creadores del mundo visual que, en un momento de su singladura, deciden abandonar una posición preeminente en el campo institucional de lo artístico. Padrós es uno de ellos. A los treinta años, su carrera como pintor parecía dibujarse con un futuro de los que los cursis llaman “prometedor”: ligado a la prestigiosa Sala Gaspar de Barcelona, en 1966 participa en una exposición colectiva, “Nuevas expresiones”, junto a artistas hoy de larga trayectoria, como Eduardo Arranz-Bravo, Bartolozzi, Sílvia Gubern, Àngel Jové o Robert Llimós, entre otros; con un padrino en la crítica de no poca enjundia, como era el gran escritor Joan Perucho, que publicaba en la no menos influyente revista *Destino*; invitado a la IX Bienal de Sao Paulo (1967)... Pero Padrós lo abandonó todo, o hizo el gesto de abandonarlo todo, como a menudo hacen algunos Bartleby, quiero decir que renunció a aquel “prometedor” futuro como artista de telas pictóricas, molesto con el facineroso mundo del mercado del arte, pero no dejó de querer intervenir en la cosa pública de la creación, aunque en unos dispositivos distintos, como señalaré de inmediato. Antes, sin embargo, no puedo dejar de mencionar otro aspecto, si se quiere anecdótico, de su condición de Bartleby: Padrós siempre estuvo vinculado a su ciudad natal, Terrassa, y trabajaba en un banco. ¡Qué Bartleby más idóneo, un empleado de banca, como aquel Bartleby que creó Herman Melville, empleado en un despacho de abogados! Podemos imaginarnos a Padrós, en el banco, soltando a sus superiores o a los clientes aquello de “I would prefer not to” mientras en su cabeza imaginaba sus creaciones, primero pictóricas y, al abandonar éstas, cinematográficas.

Efectivamente, Padrós, prometedor artista y empleado de banca acabó dedicándose al cine. Es más: para una generación de escritores, de activistas políticos más o menos situados en el anarquismo o, mejor, en el antifranquismo, de un sector indeterminado de público en general, buena parte reunido alrededor de las plataformas del cineclubismo catalán de los años setenta, Antoni Padrós significó una ventisca de inconformismo y de libertad. Porque el cineasta continuó siendo artista, pero sin dejar de tener un aire bartlebiano. Sus películas se exhibían, sí, pero en circuitos alternativos, no ocupó las pantallas para grandes estrenos comerciales, no sé si lo intentó. Quizás en algún momento le surgió la posibilidad y él, desde el banco, profirió aquello de “preferiría no hacerlo”. Tampoco sus films estaban concebidos para el gran público de las salas al uso; necesitaban del público dispuesto a enzarzarse en una disputa estética e intelectual. Aquel público, no poco numeroso, por otra parte, en aquellos circuitos políticos y culturales de finales del franquismo y primeros años de la mal llamada transición, existía y, al menos, una parte significativa de esa audiencia señaló con énfasis el cine de Padrós como un referente. Claro que éramos menos que los que aplaudían o aplaudíamos los estrenos de Bergman, de Pasolini, de Antonioni... en los llamados cines de arte y ensayo. Padrós, no lo olvidemos, seguía trabajando en el banco, seguía siendo un venerable Bartleby, trabajaba con formatos subestándar (sobre todo 16mm.) y a veces con material caducado, sus películas se veían por medio de circuitos marginales, alternativos, subterráneos o, en muchas ocasiones, en sesiones directamente clandestinas o, por lo menos, algunas de las proyecciones de sus films se hacían de forma clandestina puesto que sus copias también procedían de circuitos marginales o algo así como semiclandestinos.

Recuerdo que, en una sesión cineclubística en el antiguo Cinturón Rojo de Barcelona, la proyección de *Dafnis y Cloe* (1969) supuso un embarullado debate, cercano a la violencia verbal. El motivo eran unas imágenes de la película en las que los dos actores se mueven en una habitación en la que se ven, colgados de la pared, sendos retratos del Che Guevara y de Marilyn Monroe y, en medios de las cuales, la protagonista, interpretada cómo no por Rosa Morata, cuelga un crucifijo del que pende un letrero con la máxima “Do not disturb”, un crucifijo que previamente ha sido manoseado y pasado por los genitales del personaje masculino. En un ambiente político antifranquista, los maoístas, los trotskistas, los comunistas en genérico

entendían aquellas imágenes como una bestialidad, si no como un insulto reaccionario. ¿Cómo podía asimilarse la imagen de un insigne revolucionario con un icono religioso o con una de las máximas representantes del *star system* hollywoodiano? Me parece muy significativo que José Maria Nunes, un año antes, en su espléndida *Sexperiencias* mostrase el mismo emparejamiento, la Marilyn y el Che, en otra habitación. Podemos comprender la excitación de los que estaban combatiendo o habían combatido un régimen totalitario y sus desinencias, pero ahora mismo esa asimilación entre un líder revolucionario y una figura emblemática del *star system* de Hollywood no nos parece nada anatemizadora. Ahora sabemos que la lectura era acertada: el sistema capitalista es capaz de engullir, de fagocitar toda la imaginería que produce, incluso la que proviene de su más rebelde oposición. Por más que, en aquellos momentos tal reflexión sonaba discordante, la crítica subyacente al consumo parecía acercar a Nunes y a Padrós. Y al propio Padrós con su alejamiento del mundo del arte pictórico ante sus desvelos por complacer al mercado. No sé si es necesario decir que, a partir de aquella sesión, empezamos a programar más películas de Padrós, no porque estuviéramos de acuerdo con él en lo ideológico, no creo que en aquellos tiempos convulsos los jóvenes llegásemos a tener conciencia de lo táctico y de lo estratégico en la lucha política y en el presunto servilismo que la cultura y el arte debía prestar a esas estrategias. Programábamos películas de Padrós porque significaban un reto estético. Y de los retos nunca es bueno huir. [...]

Aquí es donde entra de pleno la utilidad del (re)descubrimiento del cine de Padrós. En estos momentos, en qué la narrativa audiovisual contemporánea se muestra tan dócil, cuando los jóvenes solamente conocen la mansedumbre, la rutina de los planos preconcebidos y del montaje repetitivo, esas películas del cineasta catalán no dejan de suponer la reivindicación de un cine que tiene cualquier voluntad menos la de hacerse cómodo a la mirada de los espectadores, la de los que lo vimos en su tiempo y, lo que resulta mucho más trascendente, la de los que lo ven de forma virginal hoy día. Las películas de Padrós continúan violentando al espectador, por su voluntad airada de no someterse a las reglas canónicas del lenguaje, hoy más canonizado que en los años sesenta y setenta, por cierto.

Quien compre esa colección de películas podrá hacer una revisión de tipo sincrónico sobre la época en la que fueron realizadas, y fueron consumidas por primera vez, pero también es muy útil su visión en una dimensión de presente. Primero, por los temas sociales, políticos y religiosos que tocan sus películas. *Lock out*, por ejemplo, me parece que tiene una vigencia extraordinaria de cuestionamiento de nuestro sistema de vida, de la propia democracia española; y el hecho de que la película estuviese rodada en una dictadura debiera hacernos pensar a todos. Pero, inmediatamente, también por esa concepción disruptiva de su cine; por esa solidez de una obra a pesar de la pobreza, o sirviéndose de ella. Una vez más, Nunes se me antoja una asociación diáfana, con todas las distinciones estilísticas, temáticas y de formación de ambos cineastas: pero tanto el portugués como el catalán no pertenecen a esa burguesía adinerada que hace cine en Barcelona (a veces, buen cine, y vanguardista) desde la opulencia, sino que lo hacen desde las posibilidades de rodaje que tienen, ni más ni menos. Ahí, por ejemplo, adquieren valor esas desincronizaciones que, viniendo quizás de imposibilidades técnicas, se convierten en marca estilística y violentadora de la observación de su cine.

Una referencia específica para el recobramiento de *Shirley Temple Story*, esa película de más de tres horas de duración que sigue teniendo una vigencia extraordinaria. Sus rasgos de identidad se mantienen a flor de piel. La insistencia en escuchar la canción “Early brid”, en su versión original, cantada por Shirley Temple en el film *Captain January* (1937), de David Butler, mientras Rosa Morata articula mal que bien en los labios las letras de la canción me persiguen desde que vi el film de Padrós por primera vez. Entre otras cosas porque con el paso del tiempo he descubierto que, en esa atención intelectual (sardónica, histérica, irreverente...) hacia la pequeña actriz de Hollywood, Padrós no está solo. Antes que él, Salvador Dalí ya convirtió a la niña en un horrible monstruo en 1939 en un cuadro conocido popularmente como *La esfinge de Barcelona*. Y mucho más hacia acá, Gabriel García Márquez en su libro *Memoria de mis putas*

tristes hace hablar al personaje sobre su poca afición al cine, la cual, concluye, tuvo un punto de inflexión: “El culto obscuro de Shirley Temple fue la gota que desbordó el vaso.”

Joan M. Minguet, “Antoni Padrós Story”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 37, 2013