

evitar que la casa del dictador se convierta en destino turístico, aunque en realidad el lugar es un negocio absolutamente legal cuya clientela está formada por morbosos y nostálgicos del nazismo.

Llegando ya a propuestas de corte marcadamente experimental, *Das magische Band* (Ferdinand Khittl, 1959), era una profunda y rabiosamente dinámica indagación en la naturaleza del sonido. La obra de Khittl funciona como un ensayo científico al analizar el comportamiento de las ondas sonoras y su registro en dispositivos de grabación, apoyándose para ello en elementos de diversa naturaleza como imágenes de archivo y animaciones. *Trab Trab* (Detten Schleiermacher, 1959) toma un hipódromo como centro de operaciones y el movimiento de los caballos como principal objeto de estudio para construir una enérgica disertación sobre el ritmo y el espacio fílmico. *Schatten* (Hansjürgen Pohland, 1960) es un resplandeciente ensayo de la sombra. Contagiándose de la vitalidad y del carácter improvisado del jazz, Pohland se concentra en edificios de todo tipo (evidenciando la convivencia de la arquitectura vanguardista con edificios todavía ruinosos de la postguerra) y sobre todo en el choque entre luz y oscuridad.

Aislado exponente del género de animación, *Das Unkraut* (Wolfgang Urchs, 1962) arremetía contra la maquinaria impersonal en la que se había convertido la Alemania Occidental con la simbólica historia de una maleza salvaje que, pese a los esfuerzos de las fuerzas de seguridad por reducirla, se reproducía rápidamente hasta invadir toda una ciudad. *Marionetten* (Boris von Borresholm, 1964) era una película de marionetas que indagaba en la manipulación de las masas a manos de figuras de extremo carácter demagógico.

Aunque estéticamente sea una obra menos ambiciosa, «... *Geist und ein wenig Glück*» (Ulrich Schamoni, 1965) puede verse como una contundente declaración de intenciones y como valioso termómetro del impacto que la nueva generación de cineastas había provocado a mediados de los 60. El cortometraje comenzaba con una

serie de entrevistas a un público no especializado al que se le preguntaba por el Nuevo Cine Alemán y por el Manifiesto de Oberhausen para después enfocar a diferentes personalidades de la industria que criticaban sin piedad el cine comercial por su incapacidad para interesar a una audiencia internacional. En su conclusión, se escuchaban unas palabras que podrían resumir el espíritu de aquellos tiempos: «El viejo cine ha muerto, nosotros creemos en el nuevo».

Salvo excepciones ilustres como las de Kluge, Reitz o Khittl, los signatarios del manifiesto quedaron relegados al olvido. Sin embargo, es innegable que los logros de su lucha fueron un factor fundamental para el surgimiento del «Nuevo Cine Alemán» a finales de los años 60. Los inicios de Syberberg, Fassbinder, Herzog o Wenders no pueden entenderse sin la soberbia agitación que aquellos 26 jóvenes creadores generaron en Oberhausen.

Javier H. Estrada

ANTONI PADRÓS. EL CINEMA I ELS SEUS MARGES / EL CINE Y SUS MÁRGENES / CINEMA MARGINS

Título: *Antoni Padrós. El cinema i els seus marges / El cine y sus márgenes / Cinema Margins*

Distribuidora: Cameo / Filmoteca de Catalunya

Zona: 0



Contenido: 4 discos y el libro *La rebelión del entusiasta* de Xose Prieto Souto
DVD 1: *Alice has Discovered the Nal palm Bomb* (1968); *Dafnis y Cloe* (1969); *Pim, pam, pum, revolución* (1970); *Ice cream* (1971); *¿Qué hay para cenar, querida?* (1972); *Els porcs* (1972); *Swedenborg* (1972)
DVD 2: *Lock-out* (1973)
DVD 3: *Shirley Temple Story* (1973)
DVD 4: *Ascensió, caiguda i repòs de Maria von Herzig* (1986); *L'home precís* (2012)
Extras: *Free-Ombres de foc-Entrevista*
Formato de imagen: copias remasterizadas, 1:33:1 compatible con 4:3
Audio: Mono (castellano y catalán)
Subtítulos: castellano e inglés
Precio: 30,70 €

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 singlatura, 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 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 estas, 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 70, Antoni Padrós significó una ventisca de inconformismo y de libertad. Porque el cineasta continuó siendo artista, pero sin dejar de tener un aire bartlebian. 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 16 mm) 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 embarrullado 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 los 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 María Nunes, un año antes, en su espléndida *Sexperiencias* (1968) 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.

Quien haya leído hasta aquí podrá pensar que mal favor le hago a la difusión de un pack de DVDs con la obra completa de Antoni Padrós si solamente recorro a la memoria, como si ya fuese un viejecito contando sus recuerdos más espurios. Y, sin embargo, recopilaciones como la que ha realizado la Filmoteca de Catalunya con la empresa Cameo, emulando aquella otra espléndida acción de ambas entidades de recuperar algunos films de Segundo de Chomón, creo que tienen, como mínimo, una doble función. Por una parte, la recuperación histórica en sí misma; una filmoteca es como un museo y, al igual que ocurre con los museos de arte en la actualidad, que han querido dejar de ser almacenes cerrados al público, su misión es divulgar las películas que atesora. No solamente en sus proyecciones diarias; los archivos de las filmotecas deben ser la mayor prioridad de estas instituciones: preservar y divulgar por varios medios esos tesoros, en proyecciones en sus salas, claro está, pero sobre todo en sistemas de reproducción domésticos y, a la larga, en la red. Creo que, además de esa función, en la que entraría de forma clara la recopilación dedicada al cine de Chomón, hay otra que puede complementarse cuando esa mostración del cine

de otros tiempos permite observar concepciones cinematográficas hoy en desuso, aunque tampoco tan alejadas en el tiempo como algunos pueden pensar, y que demuestran una gran inteligencia respecto a lo que dicta el *mainstream* actual.

Aquí es donde entra de pleno la utilidad del (re)descubrimiento del cine de Padrós. En estos momentos, en que 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 60 y 70, 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* (1973), 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* (1973), 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* (*La pequeña vigía*, David Butler, 1936), mientras Rosa Morata articula mal que bien en los labios las letras de la canción me persigue 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, en 2004, 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 obsceno de Shirley Temple fue la gota que desbordó el vaso»

En fin, *El cinema i els seus marges* es un lote de películas para estudiar, para analizar, pero también para disfrutar otra concepción del cine que nunca debió haberse aletargado como lo está. El pack, trilingüe (en catalán, español e inglés), viene acompañado con un librito con un texto de Xose Prieto Souto que introduce al espectador novel en los mínimos datos que hay que conocer antes de pasar a ver el cine de Antoni Padrós por primera vez. O de volverlo a ver una vez y una vez más y comprobar, algo extasiado, que de joven no te equivocaste al defender a pie y a caballo la riqueza de esas películas.

Joan M. Minguet