

LA TRANSICIÓN EN DIRECTO (Y EN CLAVE *UNDERGROUND*): *SHIRLEY TEMPLE STORY* COMO TESTIMONIO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL

VALERIO CARANDO

Università di Pisa

Resumen: Pocos meses antes de la muerte de Franco, Antoni Padrós (Terrassa, 1937), uno de los artistas más reputados de la escena *underground* catalana, emprende la realización de *Shirley Temple Story*, un largometraje – como es habitual en su autor, completamente autoproducido – en el que el cineasta arremete, entre otras cosas, contra el imaginario iconográfico de un régimen cuyo máximo representante se está lentamente apagando. El rodaje termina en 1976, al comienzo del proceso de Transición. *Shirley Temple Story* – que, una vez montada, alcanzará un metraje de casi cuatro horas – supone una de las películas que mejor reflejan el clima de desorientación colectiva de aquel convulso periodo histórico.

Palabras clave: cine experimental, Antoni Padrós, cultura *underground*, Cataluña, antifranquismo

Abstract: A few months before Franco's death, Antoni Padrós (Terrassa, 1937), one of the most appreciated artists of the Catalan underground scenery, starts filming *Shirley Temple Story*. This feature film (self-produced, as always) is used by Padrós to attack, among other things, the iconographic popular unconscious whose highest exponent is slowly dying. The shooting will end in 1976, at the beginning of the transition process. *Shirley Temple Story* (almost four hours long, in its final edited version) represents one of the films that best reflect the atmosphere of general disorientation of that frantic period in history.

Keywords: experimental filmmaking, Antoni Padrós, underground culture, Catalonia, anti-francoism

“Padrós a un tempérament de cinéaste délirant – je ne parle pas d'un délire à la Ken Russell, fantasmatique et esthétisant, mais d'un rapport *fou* au cinéma, à la pellicule, aux images qu'il prend”
(Carax, 1979:42)

Cuando a finales de 1975 emprende la realización de *Shirley Temple Story*, Antoni Padrós (Terrassa, 1937) es ya un artista muy valorado en la vivaz cantera del *underground* barcelonés. Sus cuadros, que se dieron a conocer en la prestigiosa Sala Gaspar de la calle Consell de Cent – cuna de la nueva figuración catalana –, también habían cruzado el Atlántico, llegando a exponerse en la Bienal de São Paulo (1967) y, poco después, conjuntamente a las obras de otros jóvenes artistas catalanes, en la National Gallery de Ottawa (1967-1968). Incluso como cineasta experimental tiene ya cierto prestigio a mediados de los setenta, puesto que ha realizado siete cortometrajes (dos de los cuales, *Pim, pam, pum, revolución* e *Ice cream*, fueron proyectados en el National Film Theatre de Londres en 1971) y un largometraje (*Lock-out*, que tuvo un estreno de lujo en el Festival de Mannheim de 1973). Todas fueron películas autoproducidas, rodadas clandestinamente y distribuidas gracias al apabullante circuito de los cine-clubs, y por lo tanto totalmente inexistentes para la burocracia del Estado franquista. Padrós rechaza cualquier arreglo con el sistema, reivindicando un estatuto contracultural absoluto y radical: rueda lo que quiere y como lo quiere, sin ceder a las presiones de la censura ni de la industria oficial¹. De las ocho de la mañana a las tres de la tarde trabaja en el Banco de Terrassa (luego relevado por el Deutsche Bank) e invierte todo lo que gana en la elaboración de su peculiar universo audiovisual. Un universo surreal y esperpético, en el que acaba cargándose tanto las instituciones del Estado (Iglesia incluida) como el falso compromiso ideológico de la burguesía *progre* barcelonesa. Padrós era – y es – el más anarquista de los cineastas *underground* ibéricos. Un francotirador sin condicionantes ni referentes, activo al margen de cualquier partido o grupo político. ¿El más *outsider* de los *outsiders*?

¹ El conjunto de su obra, aún a día de hoy, supone una suerte de patrimonio cultural fantasma, pues las instituciones gubernamentales de España nunca lo han reconocido ni autorizado legalmente.

1. *Shirley Temple Story*: “un musical pobre, pirata y cachondo” (Miret, 1975:30)

Shirley Temple Story, rodada entre noviembre de 1975 y la primera mitad de 1976, es el proyecto más ambicioso del cineasta; un recorrido metadiscursivo en la historia, la cultura y la estética del franquismo que habría marcado indeleblemente la cultura cinematográfica de la transición².

En principio, Padrós quería realizar un *pamphlet* sobre la españolada y todo aquel cine falsamente conciliante que el régimen nunca había dejado de sostener y reivindicar de la mano de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. La idea inicial tenía como referente a otra popular niña prodigo: “En principio quería hacer una película sobre Marisol, pero se trataba de un personaje demasiado cercano y hubiera podido tener problemas. Entonces opté por Shirley Temple. Yo no sabía nada de ella, pero un día, de viaje en Italia, vi por televisión *Poor Little Rich Girl*. Luego supe también que se había convertido en embajadora de Estados Unidos. De repente pensé en otro tipo de película. A partir de la idea de Marisol hice una especie de abanderado de USA: un musical terrorista, casposo e incluso desagradable”³.

Los primeros bosquejos del guión de *Shirley Temple Story* – que por aquel entonces llevaba el subtítulo, posteriormente suprimido, *All talking! All singing! All dancing!* – se remontan al mes de mayo de 1970. En aquella época, la más prolífica y brillante de su carrera, Padrós venía de realizar sus primeros cortometrajes en 8mm y 16mm, todos rodados y producidos bajo la tutela de la escuela Aixelà, una escuela de cine no oficial en la que operaban intelectuales tan destacados como Pere Portabella, Román Gubern y Manuel Vázquez Montalbán (Prieto, 2012:157-158; Carando, 2013). Sumergido en tan apasionante *milieu* cultural, el artista terrasense empezó a cultivar un proyecto estético tan ambicioso como fructífero: trasladar a la gran pantalla el ácido y esperpéntico universo de sus pinturas

² El argumento de la película se puede sintetizar en muy pocas líneas. Shirley Temple, interpretada por Rosa Morata – según Leos Carax “un corps enfantin et obsène qui s’articule-se désarticule à volonté, un visage génialement poupin” –, rechazada para el “papelón” de Dorothy en *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), pide audiencia al mismísimo mago, gobernador del país de Esmeralda, para que reconsidera la elección de Judy Garland. Un viaje que conduce Shirley desde Philadelphia hasta las orillas de España (“El país de Esmeralda es España, pero ¿el Mago de Oz quién será?” canta en la película el trovador Jordi Figueras), acompañada en este largo recorrido por las señoras Pit, Pot y Put, hijas de generales del ejército y garantes del orden y la moral, una excéntrica hada del Este, y tres jóvenes revolucionarios “anarco-estructuralistas”. La cinta ofrece un recorrido antológico no autorizado por cuarenta años de dictadura y supone, al mismo tiempo, una crónica – rigurosamente en directo – de un presente indescifrable (“El cambio se está realizando...” son las últimas palabras pronunciadas por Shirley al final de su aventura).

³ Declaraciones al autor (28 de febrero de 2015).

pop, favoreciendo un auténtico y radical acto de transición. *Shirley Temple Story* supone la cumbre de este trayecto, una obra maestra del exceso y la desmesura, el triunfo del cine – y de la creación artística en general – como explosiva necesidad fisiológica, flujo de ideas constante, irregular e indomable. En este sentido, merece la pena constatar las observaciones de Joan Perucho, uno de los primeros intelectuales que apoyaron con convicción al joven Padrós desde las páginas de la revista barcelonesa *Destino*: “Conocí a Antoni Padrós hacia los años sesenta, formando parte de un interesante grupo juvenil de Terrassa nada indiferente a la autoridad tutelar de la querida amiga Paulina Pi de la Serra. Antoni Padrós hacía una pintura ácida y recortada, de una gran mordacidad, que se había expuesto en la Sala Gaspar. Bajo un aparente lirismo romántico que se apoyaba en la iconografía de una época desaparecida (vestidos, sombreros, corbatas, etc.), aparecía un mundo de un sadismo *grinçant*, infinitamente cruel. [...] Ahora he reencontrado a Antoni Padrós y he tenido ocasión de ver su último film *Shirley Temple Story*. Mientras contemplaba sus imágenes me percataba de la coherencia de Padrós, puesto que no había ninguna interrupción entre el Padrós anterior y el universo filmico de ahora. La misma libertad imaginativa, la misma sádica ironía, la misma imagen de las niñas soñadas hace veinte años” (Perucho, 1986:144-145).

Padrós fue uno de aquellos chicos que, acurrucados en las butacas de los cines de barrio – a menudo durante las sesiones matinales del domingo (Padrós, 2014:13) –, incorporaron el imaginario del cine americano impulsado por un gobierno que, tras la caída del Eje Roma-Berlín, estaba intentando integrarse en el tejido político, social y económico de Occidente. Musicales, comedias y melodramas estrenados en copias dobladas y muy a menudo adulteradas por la censura: todo acababa resultando psicológicamente llano, sin matices ni ambigüedades (aunque a veces ese mismo doblaje creara involuntariamente ulteriores ambigüedades, pero esto es ya otro tema). El imaginario del cine estadounidense – ya condicionado en sus raíces por el código Hays – quedaba a su vez manipulado por la censura franquista, que se apoderaba, con el visto bueno de los mismísimos americanos, de su más íntima esencia. De ahí el interés de Padrós para este patrimonio cultural bicéfalo, que había ejercido una gran influencia sobre la sensibilidad del público español en los años de la posguerra.

El tejido narrativo de *Shirley Temple Story* supone un conjunto de referencias, puntualmente deformadas, al cine americano de los años treinta y cuarenta. En los mismos años en los que Peter Bogdanovich homenajea nostálgico el Hollywood de sus padres, Padrós no duda en ridiculizar los iconos más representativos de aquella mismísima fábrica de estrellas. Son muchas, bajo esta óptica, las películas escarneadas, de *Drácula* (*Dracula*, 1931) a *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939); de *La pequeña vigía* (*Capitain January*, 1936) a *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939). Lo que

tradicionalmente pertenece al fuera de plano aquí penetra en el espacio de la representación: la Shirley Temple de Rosa Morata, maliciosa, sexualmente activa (y atractiva), aparece sentada en un inodoro, fuma, se masturba, cuenta historias blasfemias (véase la anunciaciόn de Cristo revisitada en clave *bossa nova*, en la que sobresale la actuaciόn de un arcángel Gabriel desnudo y en plena erección). En la picardía del personaje se refleja el anticonformismo de Padrós. Los buenos sentimientos del prototipo, tan apreciados por los incondicionales de Franco, encuentran aquí una transfiguración violenta y despiadada.

Secundando el magisterio de Roberto Rossellini, el cineasta catalán convierte las múltiples limitaciones técnicas en auténticos elementos de lenguaje. Las estrategias de producción determinan las de representación. Todos los exteriores están rodados con negativo de sonido (el soporte más barato: cinco pesetas al metro), elección que se concreta en un blanco y negro carente de matices, muy contrastado, próximo al de las antiguas películas ortocromáticas. Una imagen que brota de la escasez de recursos técnicos y exalta la independencia desvergonzada de un artista libre y ajeno a los imperativos de la industria cultural. Una imagen fría y sucia, muy acorde con la puesta en escena de una sociedad desenfrenadamente árida y grotesca.

2. Tres instantáneas de la transición: apuntes para un análisis

En *Shirley Temple Story* hay tres secuencias que capturan y restituyen visualmente, de manera muy directa, las atmósferas de un supuesto cambio. La primera de las tres se rodó el domingo 2 de noviembre de 1975⁴. Dieciocho días después, el país hubiera recibido la noticia de la muerte del Generalísimo.

A las orillas de un lago, un hombre amordazado fija la mirada en la superficie del agua. De fondo, el *Adagio in Sol Minore* de Albinoni-Giazotto. Una mujer vestida de blanco emerge de las aguas, se acerca a él, lo mira a los ojos, le quita la mordaza y se lo lleva hacia las profundidades del lago (¿hacia un posible futuro alternativo?). Los dos cuerpos se hunden lentamente, envueltos en una niebla artificial [Imágenes 1 – 4]. Puede que sea ésta la más lírica y abstracta – y también la más optimista – de todas las representaciones filmicas de la inminente transición: la liberación de una mordaza, el franquismo, y el principio de una nueva etapa. Una muerte alegórica en la que subyace, precisamente, la idea misma de transición

⁴ El mismo día en que, en un descampado de Ostia, fue encontrado el cuerpo sin vida de Pier Paolo Pasolini, todo un referente cultural para Padrós.

(¿hacia una nueva existencia?): “La secuencia del lago era un homenaje a aquellos cuadros prerrafaelitas de Dante Gabriel Rossetti, que yo admiraba tanto. Siempre aparece un lago, lleno de niebla, y una ninfa que está saliendo del agua. Quería, por medio de esta imagen, hacer entender que la joven que sale del agua para llevarse al chico de nuevo a las profundidades era la representación de la muerte. Mi sorpresa fue cuando, cierto tiempo después, en una sesión que hice en Estocolmo, me comentaron que esta simbología procedía de una leyenda nórdica, que ellos conocían bien. En el fondo, detrás de todo lo que hacemos, creo que siempre hay una serie de referentes universales que sirven en cualquier lugar del mundo” (García Ferrer y Rom, 2004:53).

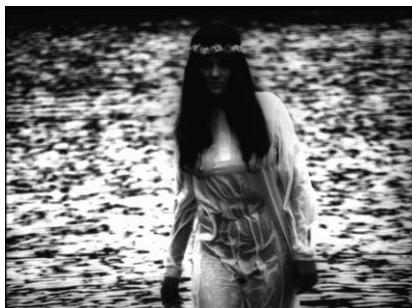


Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

El principio de una “nueva etapa” aparece representado de manera más sardónica y polémica en la secuencia de la llegada de Shirley al país de Esmeralda. En esta escena, los revolucionarios “anarco-estructuralistas”, vestidos de gángsteres, matan a sangre fría – en un tiroteo de sabor grotesco, contrapuntado irónicamente por un pasodoble – a las señoritas Pit, Pot y Put, hijas de generales y, por lo tanto, explícitas representantes del poder vigente [Imagenes 5 – 6]. La transición acaba transfigurada bajo los recursos estilísticos más representativos del cine negro hollywoodiense, con

una desfachatez visual que sobrepasa los modelos arquetípicos (*La matanza del día de San Valentín* [*The St. Valentine's Day Massacre*, 1967]) y culmina en el esperpento. Un acto revolucionario mediado por la cámara, la cual, en manos de Padrós, se convierte en arma contundente: el cineasta, por mediación de sus queridos emisarios “anarco-estructuralistas” (uno de ellos es el también cineasta experimental Jesús Garay), acompaña al patíbulo el agonizante gobierno franquista y reflexiona también alrededor del inminente proceso de transición. Su mirada sobre el tema resulta demoledora. Durante la matanza, Shirley profiere las siguientes palabras: “¡Qué horror! Tal vez se ha iniciado ya el cambio... ¡qué espanto una democracia en el país de Esmeralda! Si al menos fuese una democracia burguesa... ¡Pero no!”. Es evidente que Padrós, también autor del guión, contempla con profundo escepticismo la idea de la transición y su puesta en práctica⁵.



Imagen 5



Imagen 6

Finalmente, Shirley llega al palacio del Mago – o, mejor dicho, del Caudillo – de Oz. Allí, tras la desoladora audiencia con el jefe de Estado (el cual se retira a sus habitaciones escuchando *Cántame un pasodoble español*), se entretiene con el socio de éste, el conde Drácula, que le aconseja regresar a su casa sin rechistar, “junto a la mayoría silenciosa”. Mientras tanto, detrás de ellos, los “anarco-estructuralistas” son rápidamente inmovilizados, amordazados y encarcelados [Imagen 7]. El cambio se está realizando, eso es cierto, pero sin la anhelada intervención de los españoles. Una revolución fallida desde el comienzo, gestionada por un poder que, como de costumbre, lo ha tenido todo “atado y bien atado”. La *silhouette* de Franco se superpone sintomáticamente a la de un vampiro que se alimenta de “la sangre, el sudor y las lágrimas” del pueblo español [Imagen 8]. Una comparación entre dos monstruos – el primero parido por la Historia (un

⁵ Cuarenta años después, su postura no ha cambiado: la transición ha sido una farsa planificada por el antiguo gobierno, que sigue más vivo que nunca (eso sí, tras un escrupuloso cambio de piel).

dictador cuya estrella se está inevitablemente apagando), el segundo por la narrativa gótica decimonónica (un muerto viviente) – que no podría ser más reveladora.



Imagen 7



Imagen 8

La secuencia acaba con un lento *travelling* que se acerca al primer plano de la protagonista. En el espacio de este *long take*, Shirley/Rosa Morata se quita finalmente la máscara arquetípica que ha caracterizado el personaje desde el principio y deja que el objetivo de la cámara capture (y retenga) la profundidad de su mirada. Una mirada emocionalmente tocada, que lo dice todo. Una mirada en la que se refleja y condensa la rabia, largamente reprimida, de toda una generación de españoles [Imagen 10]. Sin embargo, tratándose de un “musical pobre, pirata y cachondo”, la conmoción de Shirley acaba dejando paso a una sonrisa – no podría ser de otra manera – irreverente y liberadora [Imagen 11]. En la parte superior de este encuadre, encima de la protagonista, Padrós incluye una inscripción (la escena está rodada en el Gran Casino de Terrassa) que celebra la entrada de los nacionales en la *ciutat egarenca* al final de la guerra civil: 26 de enero de 1939 [Imagen 9]. La película acaba allí donde todo empezó. “El cambio se está realizando...”, dirá Shirley poco después. En el monólogo que abría la cinta, se preguntaba desconcertada: “¿Será verdad o es solo un sueño?”.



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11

BIBLIOGRAFÍA

CARANDO, Valerio (2013), “Antoni Padrós: l'anarchia al potere”, en Associazione Vi(s)ta Nova (eds.): *Lucca Film Festival 2013. Catalogo*, Lucca, Vi(s)ta Nova, 35-40.

CARAX, Leos (1979), “Festivals: Hyères”, *Cahiers du Cinéma*, 304, Paris, 40-42.

DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA

GARCÍA FERRER, Juan Manuel – ROM, Martí (2004), *Antoni Padrós*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

MIRET, Rafel (1975), “Al otro lado del espejo”, *Dirigido por...*, 26, Barcelona, 26-30.

PADRÓS, Antoni (2014), “To Maurice Tourneur”, *La Furia Umana*, paper#7, Ourense, 13-14.

PERUCHO, Joan (1986), “El món d’Antoni Padrós”, en Joan Perucho: *Els miralls*, Barcelona, Edicions de la Magrana, 144-145.

PRIETO, Xose (2012), “El cambio se está realizando...”, *Archivos de la Filmoteca*, 69, Valencia, 154-167.