



EN LA EXPOSICIÓN, 1964

**Textos:**  
*Jonathan Allen*

## LA PINTURA DE ANTONIO PADRON O EL PASADO QUE YA NO NOS SIRVE.

Jonathan Allen

El título de esta ponencia es irónico. Y lo es porque en las culturas avanzadas, la memoria del pasado, cuando no sagrada, es reverencial. En el año 2001, iniciado el nuevo milenio, los canarios nos hemos embarcado en un destino que desconocemos, cuya única pauta comprensible y cuyo único fin aparente es el crecimiento y el progreso. Un crecimiento y un progreso sostenible, eso sí, controlado, atento al medioambiente, sensible hacia naturaleza que casi ya no existe, y si existe, es en las últimas cumbres inaccesibles, en reservas y relictos. En cincuenta años modelos y pautas tradicionales han desaparecido. Canarias era todavía en 1950, una región donde las formas de vida ligadas al mundo agrario convivían con la actividad comercial de capitales y puertos. El tiempo en Canarias no había llegado al febril ritmo de la gran ciudad europea, el tiempo era relativo.

Falso es imaginar que este modelo de sociedad y de convivencia era bueno y positivo ya que la prosperidad y la riqueza se basaba en la miseria de cientos de miles. Falso también es imaginar que la existencia del campesino era apacible y bucólica, dulce y gratificante. Era dura y ardua, y sus bondadosos tópicos siempre han sido imágenes orquestadas por aquellos que desean que las cosas y las relaciones sociales no cambien, que las jerarquías imperen eternamente.

El pintor galdense Antonio Padrón ha sido considerado por la crítica contemporánea de diversas maneras. Hubo un momento en que se le puso la etiqueta de "indigenista", uno más o un continuador más del

Nuevo Realismo que regeneró el panorama artístico de las islas en 1930, cuando la Escuela Luján Pérez hizo suyas una serie de ideas acerca de la nueva objetividad que postulaba un crítico alemán, Franz Roh, en un libro apasionado y decisivo de 1925, *Realismo Mágico*. Padrón no es indigenista, adjetivo cuya validez en el ámbito canario ha sido rechazada. Tampoco es expresionista en un sentido puro, aunque en su pintura podamos encontrar ciertos rasgos neoexpresionistas. Por supuesto Padrón no es realista, ni en las formas, ni en la finalidad concreta de su arte, aunque éste está profundamente ligado a la realidad y a su representación. La relación de Padrón con la realidad es simbólica y metafórica, alegórica y abstracta.

Es, no obstante, una relación intensa y determinante. Quien no entienda la función determinante de la realidad en su obra no va a poder aproximarse correctamente al fenómeno de su arte. Antonio Padrón, de una manera distante y moderna, es también un pintor costumbrista, y esta dimensión la comparte con otros contemporáneos, como el pintor tinerfeño Manolo Ramos, quien, como Padrón optó por dedicar su vida a la observación y representación dramática de la vida popular de Canarias. El costumbrismo de Padrón, no es sentimental ni pintoresquista. Aunque en algunas de sus imágenes más ideales de animales en la naturaleza y de niños jugando en el campo o haciendo volar sus cometas, el pintor parece indicarnos un estado bucólico de las cosas, nunca se complace en presentar tópicos como lo sí lo siguieron haciendo una larga lista de acuarelistas. Padrón no vende imágenes idealizadas fáciles del agro grancañario, en primer lugar, porque ni siquiera vendía su pintura y más importante, porque su búsqueda estética es la concreción de una visión dramática de la vida cotidiana, y lo dramático no sirva para el molde del icono feliz. Todos estos matices a

definiciones estilísticas que se pueden hacer a la pintura de Antonio Padrón, nos permiten aquilatar mejor la trascendencia de su arte.

En los últimos veinte años la iconografía local del pintor ha envejecido más de lo normal. La inserción histórica de su pintura se ha acelerado de manera anormal. Esta historicidad anómala es el reflejo de la morfología social y tecnológica que actualmente padecemos y que nos está conduciendo hacia ninguna parte. Los usos y costumbres, los roles y modelos, la libertad y la naturalidad que nos proponen los lienzos de Antonio Padrón poco le dicen al escolar de 2002. Todo su universo les debe sonar a fábula, a cosas muy remota. El hecho de que sea así nos indica lo mal que va nuestro destino colectivo.

Tras esta introducción, antes de abordar una clasificación temática de la obra, cuyo catálogo razonado sigue aún pendiente, repasemos las etapas de su vida y el proceso de su formación artística. Una infancia marcada por la pérdida súbita de sus padres. Unos años poco felices de internado en el Colegio de La Salle en Arucas. Otra etapa más fructífera en el Viera y Clavijo de Las Palmas. La Guerra Civil y su alistamiento en el Bando Nacional, el lustro en Madrid en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el regreso definitivo a Gran Canaria en 1950.

Etapas precisas y concretas que, como bien resaltó Lázaro Santana en su monografía dedicada al artista, están marcadas por un esquema psicológico característico: la introversión, la reserva y el gusto de la soledad. La obra de Padrón no es plenamente comprensible sin asimilar estas tendencias caracteriológicas.

Siendo estudiante de Bachillerato en Las Palmas de Gran Canaria, Padrón recibe sus primeras indicaciones formales del pintor

posimpresionista Nicolás Massieu y Matos. No obstante, el legado de Massieu y Matos es poco cuantificable, y la influencia ejercida es escasa. La formación de Padrón se concentra en cinco intensos años pasados en el Madrid de la Pos-Guerra. Dos de sus profesores le marcarán. Julio Moisés, un afamado retratista que fue amigo de Néstor, y el influjo a mi juicio más contundente, Daniel Vázquez Díaz.

Aunque Padrón no lo precisa, parco a la hora de concretar los detalles de su formación, ambos maestros deben haber orientado al joven grancanario por la senda del estudio artístico de la personalidad y de los caracteres. Moisés y Vázquez Díaz crearon galerías de retratos cuyo estilo y estética abarcó desde el simbolismo y el modernismo, hasta el poscubismo en el caso de Díaz. Antonio Padrón es sobretodo un pintor poscubista tendente a la abstracción geométrica y al expresionismo a partir de una deconstrucción cubista del plano. Este dato lo separa inmediatamente de sus coetáneos de la Lujan Pérez, que son todos pintores Nuevo Realistas y Muralistas, una sensibilidad pictórica más ligada a los valores conservadores en arte que a las posturas de la vanguardia.

Padrón se lleva a Canarias una manera poscubista más un estímulo a la observación del personaje y al entorno natural que comparte con algunos de los pintores de la llamada Escuela de Madrid. Vuelve a Gran Canaria sin arraigo artístico en grupos locales o tendencias generacionales. Esto va a propiciar su aislamiento como creador, aunque no va afectar el curso de su pintura que en ningún momento involuciona. Padrón rechaza el furor neonestoriano y el folclorismo del franquismo en que cayeron tantos buenos pintores como José Arencibia Gil, maneras que a él le parecen claramente arcaicas.

Durante los últimos dieciocho años de su vida Padrón sintetizará modernidad y tradición en un análisis de la vida rural canaria, en que lo ideal y lo desgarrador se combinarán. Por una parte, conservará la memoria de los oficios tradicionales, representando al personaje unido a los instrumentos de la profesión como en su Quesera, la Turroneira o la Alfarera. Transcribirá una parte del paisaje animado y biológico de la isla al describir la integración del hombre y de los animales en el paisaje. Captará las alegrías sencillas de la infancia en sus escenas de niños con cabras, palomas, pájaros y cometas, niños que se inventan la infancia a partir de lo que existe naturalmente y cuyo disfrute de la vida no está ligado a la compra sistemática de objetos. Abordará, quizás inspirado por el ejemplo de Jesús Arencibia, una iconografía religiosa en clave contemporánea. Hará alegorías de la tierra y de las flores, como su Paisaje con aulaga. Llegará a la abstracción semi-geométrica e informalista en sus pinturas numeradas. Creará imágenes de animales en barro de corte realista-mágico.

Su legado más trascendente, aparentemente menos optimista y brillante será aquel que grabe las dolencias y las creencias ocultas de un pueblo, que actualmente se han transformado en un inmenso negocio mediático. Entonces, la predicción del futuro era un asunto discreto que sólo generaba algunas monedas y algún animal regalado. Las Echadoras de Cartas, Las Cenas de Brujas y Las Santiguadoras. El universo de la infertilidad, visto siempre como tragedia femenina, en la serie de Mujer infecunda, la bendición de la lluvia o la temible estampa, la condena implícita en sus Niños enfermos. Cada uno de estos oficios, cada uno de estos extremos, cada una de estas categorías existenciales han cambiado.

Nosotros, caminando ya en el futuro, no sabemos aún que hacer con el pasado.

En la exposición.

1964

Oleo sobre tela

75 x 90cm

El estudioso desprevenido o el espectador curioso podrían pensar, si se topase primero con algunas de las obras más melancólicas y ocultistas de Padrón que el artista había sucumbido a la tentación más negra del costumbrismo español, una tentación por otra parte grandiosa, ya que a ella sucumbieron pintores como Goya, Alienza, Lucas Velázquez o más recientemente Carlos Saura, un enamorado como Padrón de la tosca geometría colorista de los habitantes prehispánicos de Canarias.

Un cuadro como el que hoy consideramos, En la exposición de 1964, nos impide hacer juicios apresurados acerca del costumbrismo tremendista de Padrón. En la exposición, pintado cuatro años antes de la muerte del artista, es un testimonio jubiloso de lucidez crítica, un alarde conciencia social, y una ocasión de fino humor insular, la socarronería, que ojalá nunca perdamos.

Tres señoras del campo acuden a una exposición y se quedan inmóviles ante un lienzo abstracto de grandes dimensiones que ocupa toda una pared. Dos de ellas están viradas hacia la obra, absortas en su contemplación, presas de la sorpresa y no sabemos de que otras

incertidumbres. La otra, no se fija en el cuadro abstracto sino que mira al espectador, entre atónita y muda. Imposible saber cual es la reacción de esta tercera dama, salida de un mundo para visitar los adelantos y la cultura de otro. ¿Está rechazando lo que ve? ¿Se niega a verlo porque su sensibilidad ha sido dañada? ¿Nos dice que esta pintura que sus amigas se empeñan en observar es simplemente horrible y que ella no quiere saber nada ni participar?

La finura de Padrón radica en abrir esta ristra de interrogantes, proceso dialéctico que se repite miles de veces en todo recinto de arte contemporáneo, donde el producto final suscita reacciones de rechazo, de desconcierto y de ira. Al virar a esta tercera figura hacia nosotros Padrón, de un modo harto clásico, establece un vínculo entre el cuadro y el espectador, ya que la mirada inclasificable de la mujer se dirige exclusivamente al exterior.

El recorrido y el itinerario de la mirada se hacen así más complejo. La señora que nos observa implica nuestra participación en la acción que el cuadro narra. Seguidamente consideramos otras dos miradas que están absortas en el cuadro. Finalmente, para completar esta conjugación conceptual del orden de la mirada, Padrón nos propone otro guiño clásico, el cuadro dentro del cuadro, una obra artística que se construye a partir de la experiencia y de la existencia de otra obra artística.

Las tres mujeres están insertas en una especie de línea o perímetro fijo. De la obra artística contemplada las separa una respetuosa distancia. La distancia es doblemente respetuosa, primero porque los canarios, hasta fechas recientes, hemos sido comedidos y distantes ante lo nuevo y en segundo lugar porque la manifestación de la cultura elevada y avanzada



inhibe e inquieta a aquellos ciudadanos carentes de los elementos necesarios para saber interpretarla en su justa medida.

En la exposición es un icono que ritualiza la dimensión social de una exposición de arte contemporáneo. Las distancias que apunta Padrón en la obra pertenecen a esta dinámica de la confrontación. Lo que subyace como valor universal en esta obra es precisamente la idea de confrontación. La cultura urbana versus la cultura rural. La vanguardia versus la tradición. Lo nuevo versus lo arcaico. Padrón, consciente de lo que es nuestra realidad, proyecta esta dialéctica de la confrontación, una dialéctica que él, como hombre lúcido y solitario que fue, sabe irresoluble.

Desde los tiempos espléndidos de la Roma Imperial, la oposición cultural entre el campo y la ciudad jalona la historia occidental y el cuento del palurdo llegado a la gran urbe nutre la literatura. Padrón no sólo alude a esta tensión fundamental que opone la cronología del reloj mecánico y de la electricidad a la cronología del tiempo estacional y a la vela. Alude también al aislamiento cultural que supone la condición insular del hombre campesino, a unas distancias jerárquicas que lastran nuestra historia.

Y lo hace con humor y con elegancia, sin aspaviento, en silencio, mostrando a quien tenga ojos para entenderlo la trágica separación entre destinos sociales irreconciliables. Quizás, en nuestros días, las tres mismas señoras sigan contemplando en el CAAM el cuadro abstracto que Padrón describe. La diferencia es que ahora pretendemos entenderlo porque alguien nos lo ha explicado, o podría al menos hacerlo.

Jonathan Allen