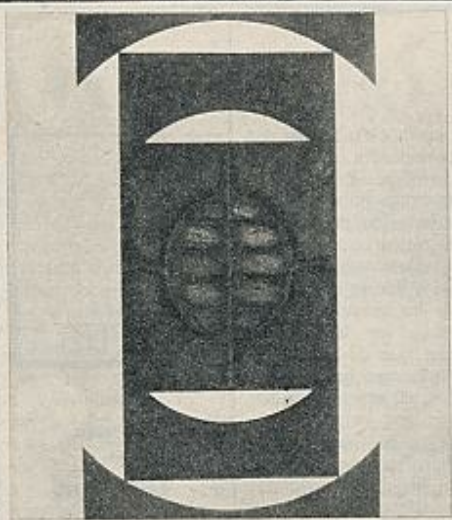


ARTE

Senén Ubiña, que tiene ahora, aproximadamente, mi edad —medio siglo—, es un santanderino que vive desde hace casi veinte años en Nueva York. Y a pesar de que allí tiene su casa y su familia, y de que allí tiene su relación y su vida de pintor ya solidificada, de vez en cuando aparece por aquí a rendir una cuenta mínima de su trabajo y su situación. Ahora tiene abierta una exposición en la Inguanzo, de Madrid.

Senén Ubiña

En las obras de Ubiña que conocíamos hace años se le advertía fácilmente una adhesión, de base informal, a la investigación casi permanente de las rugosidades casi táctiles de la materia, pero se advertía en ella si no un recuerdo elegiaco, sí, al menos, una supervivencia inevitable de pasadas experiencias en el campo investigador de las estructuras, o, por lo menos una cierta lejana tendencia hacia ellas. En la exposición anterior —la penúltima exposición de Ubiña entre nosotros—, esa tendencia señoreaba absolutamente en su obra. Podía haber abandonado su lenguaje aformal, pero conservaba, sin embargo, su confortable residencia en materias sólidas y enriquecidas que, por sí mismas, ya significaban un lenguaje. En la exposición última, la que hoy tiene abierta entre nosotros, Senén parece haber vuelto por aquella facultad suya que pareció haberse dejado en las breñas del camino —la rugosidad informal de sus materias—, y parece haberlas incorporado de nuevo a sus



adquisiciones últimas en el campo de la investigación.

O sea, que la última faceta de la obra de Senén Ubiña, la que nos enseña la exposición que aún está abierta entre nosotros, conserva la estructuración formal que probablemente abandonó y luego recuperó, pero conserva también el enriquecimiento de rugosidades aformales en sus materias que, por lo menos en su exposición penúltima, parecía estar ya en el camino de su repudio definitivo. Es muy difícil que un artista acabe abandonando de manera definitiva lo que una vez constituyó la razón fundamental de su pintura. De alguna manera, los hábitos que ya están inoculados en la vida del pintor, vuelven a él inopinadamente en los momentos más imprevisibles. Yo recuerdo, en la última exposición que yo pude ver de Picasso —la penúltima de Aviñón—, cómo descubrí, emocionadamente, el retorno fugaz hacia esa obra de ciertas cristalizaciones que, sin duda, procedían de cincuenta años atrás, de la época del cubismo. Es muy difícil que un hombre mate en sí mismo lo que ha constituido su propia vida.

Pero, volviendo a Senén Ubiña, que es lo que ahora nos ocupa, ¿qué es lo que nos pueden enseñar, a la luz de su última exposición, esas tres posiciones que yo me empecé aquí en

diferenciarle: su actitud francamente aformal y «materista», pero con cierto poso estructural; la expresión adversa y de casi repudio del aformalismo, y, finalmente, esta actitud de hoy, en la que ambas posiciones parecen conjugarse? Nos pueden enseñar, sencillamente, una tesis, una antítesis y una síntesis. En la primera actitud, la aformal, Ubiña está proponiendo directamente el aformalismo. Lo propone porque piensa en aformalista, ¿pero era un aformalista? Miguel Tapié, introductor del catálogo de Ubiña, advierte agudamente ese dilema y propone la diferencia —metafísica dice él— entre un estar y un existir. Hay que agradecerle al gran maestro francés de la estética moderna esa torsión intelectual a que se ve forzado, pero que no elude, pues ese problema no lo plantea «metafísicamente» su propio idioma. En el francés, como se sabe, no hay una diferencia de formas verbales para el verbo ser y para el verbo estar. En el nuestro, sí, acaso porque en nuestra vida es más agónica, más dramática, la condición existencial de nuestro infinitivo ser.

Y bien, quedamos en que, por la primera de las actitudes reseñadas aquí, Senén Ubiña expresaba lo que pensaba desde lo que era: una tendencia aformalista desde una condicionante estructurada. Por la

segunda actitud, la de su penúltima exposición, Senén Ubiña nos expresaba lo que era desde lo que pensaba: una posición formal desde muchas inevitables adherencias del «materismo» aformal. Y por la tercera, y, hasta ahora, última actitud, Senén Ubiña nos expresa la síntesis de la dialéctica anterior. Ahora, Ubiña somete su vivencia instintiva de las materias al dictado de una estructura. Y somete su irrefrenable impulso aformal a la estratificación que impone la materia misma...

No: no se trata de la materialización plástica de la «libertad dentro de un orden», esa frase equívoca tan del gusto de la derecha, frase que, a pesar de su equívoco, es de lo más agudo a que ha podido llegar ese pensamiento después de doscientos años... no. Se trata, al contrario, de la materialización plástica del orden que puede llegar por el camino de la libertad. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

TEATRO

Ruzante, en el TEI

Cada época suele tener sus formas específicas de teatro «antiguo», empobrecido por su reiteración y por la solemnidad de cuanto sacralizan la crítica y la costumbre. Cada tiempo suele proponer, también, las formas concretas de un teatro de ruptura, de irreverencia respecto de esos modelos sancionados por la preceptiva.

Angelo Beolco, llamado Ruzante, es un representante de esta segunda vertiente en tiempos del Renacimiento italiano. Pertenece al grupo de escritores que, en el XVI, se opusieron

a los modelos de la «comedia antigua» a través de una serie de farsas libres y desvergonzadas en sus temas y en su lenguaje. Obras que, aun sin tener la crítica social como objetivo inmediato, resultan hoy documentos fundamentales para entender la vida popular y el nuevo pensamiento de la época.

De Ruzante, nombre del personaje de varias farsas de Beolco —que acabó quedándose con el nombre quizá porque él mismo, excelente actor según cuentan, solía interpretarlo— han dicho algunos que era un precedente de Arlequín, aun habida cuenta de la condición campesina que le diferencia del famoso tipo de la Comedia del Arte, revolución que está a punto de llegar. Otros, al referirse a Beolco, lo han considerado un antecedente de Molière. Otros, en cambio, lo han desdénado. Viniendo, en suma, a ponerse de manifiesto una vez más cómo la crítica teatral parte siempre de una ideología general, pudiendo considerar algunos zafio y procaz lo que para otros es libertad saludable. Recordemos, de pasada, el caso de nuestra genial «La lozana andaluza», que algún que otro historiador, sobre todo en las últimas y graves décadas de vida española, ha liquidado con un par de líneas en sus manuales de literatura.

«La Moscheta», que acaba de estrenarse en el TEI, es una de las obras más conocidas de Ruzante. Personajes, situaciones y lenguaje responden a la libertad, humor y exaltación vital a que antes nos referíamos. El sexo —como en la mayoría de todo este teatro renacentista— es el tema dominante, tratado siempre sin solemnidad ni prejuicio moral alguno. Se trata de vivir lo más placenteramente posible, y mesa y cama constituyen los dos pilares fundamentales. La acción de la farsa se limita a los enredos de cuatro personajes —un cornudo bravucón, su mujer, un amigo y un

soldado fardón— movidos por esta moral. Un lenguaje «desitalianizado» y «puesto en castizo» por Biel Moll se acomoda a la recreación de esta visión irónica y vital de la realidad de una época.

Esto dicho, y subrayado el buen trabajo del director Ventura Pons, así como el ritmo y la fresca comunicabilidad de los actores Maite Brik, Joaquín Cardona, Ramón Pons y el divertido Biel Moll (en el soldado), sobre el espacio imaginado por Fabiá Puigcerver —que sustituye la plaza clásica por una pasarela, con cada una de las dos con sabidas casas en los extremos— conviene, sin embargo, hacer un par de consideraciones.

Una sería la inevitable y perjudicial lejanía de unos tipos engendrados en otras circunstancias, y aproximados ahora a nosotros a través de un lenguaje que, al faltar esa proximidad real, corre siempre el riesgo de convertirse en chiste o simple juego verbal. Otra, que quizá refuerza la contradictoria condición de esta «La Moscheta», sería el hecho de verla en el TEI. Ningún reproche en ello a los rectores de la pequeña y cjemplar sala madrileña. Ni tampoco a Ventura Pons por aceptar su cobijo. Es un hecho impuesto por las circunstancias. Pero es obvio que el carácter ligero y saludablemente descaído de la obra se amana cuando hoy es contemplada por una audiencia de gente cultivada en lugar de someterse a un público abierto y popular. Se crea, por decirlo con otras palabras, una ingenuidad «cultas», que redimensiona, incómodamente, la farsa de Ruzante. Además, claro está, de empobrecer su valor teatral y su posible agresividad en el marco de nuestro teatro de cada día.

Y es que el teatro, como todos sabemos muy bien, no lo hacen los autores. Ni tampoco los actores. Sino los autores, los actores y el público. ■ JOSE MONLEON.