

nica en la ejecución, con todo ello su universo de formas no tiene el perfil de la pasión ni del delirio, sino la traza de una nueva Alicia que explorara un insólito país de maravillas por ella misma creado.

#### EL ESTRUCTURALISMO LÍRICO DE SENÉN UBIÑA

Alguien ha escrito que existen otros mundos, pero que todos están en éste; quizá sea aquí donde reside la principal característica pictórica de Senén Ubiña, creador e inventor, no de un mundo, sino de dos, que silenciosamente se enfrentan y se integran. En su anterior aparición, en la galería madrileña Biosca, hace ya casi once años, la pintura de Ubiña descubriría un universo de encuentros y desencuentros, un repertorio de misteriosas claves, válidas quizá para desentrañar otros grandes derroteros de enigmas y desconocimientos; en aquellas pinturas sorprendía el tratamiento lírico de unas formas rotundas, definidas, en las que alentaba un impulso de orden, una vocación estructuralista. El lirismo exterior y la decisión ordenadora interna se conjugaban en la oferta de una serie de colores, en el despliegue experimental de formas en las que campeaban armónicamente ensambladas la tentación poética y la voluntad de búsqueda en torno a un estilo.

Posteriormente, la obra de Ubiña ha desembocado en un estructuralismo esencial, en un tratamiento riguroso de la forma y en una búsqueda de su posibilidad de armonías, mediante la integración de diversos materiales y su contraste con diferentes tratamientos de color. En esta manera de hacer, los elementos líricos no han desaparecido totalmente; por el contrario, siguiendo una constante, que se viene dando en los grandes maestros del constructivismo español, la poesía ha buscado un camino diferente para vivir y para afirmarse, en el asiento que le proporcionaba la obra, el contraste, la yuxtaposición de planos y elementos, la armoniosa insistencia en torno al tratamiento de la simetría, daba por resultado que la obra tenía un insospechado acento poético, un perfil de humanidad, sólo descubrible por la observación cuidadosa y que, como todas las buenas cualidades de la pintura, escapaba a la mirada superficial.

En un tercer acto de esta serena aventura plástica, Ubiña nos ofrece, junto a sus creaciones, nacidas de la canalización humanizada de un impulso fundamentalmente estructural y constructivo, una, por hoy la última, etapa de su arte, que es al mismo tiempo frontera y promesa de nuevas creaciones y de nuevos afortunados hallazgos. En esta fase que ahora se despliega ante nuestros ojos asistimos a un nacimiento temático; en el fondo de unas construcciones de exigente

formalismo, que son en sí mismo sorprendentes exploraciones en el mundo de la armonía simétrica, las incorporaciones de otros materiales que templaban su frialdad, que prestaban al conjunto peculiar dimensión de sentido (han sido sustituidas por imágenes que comportan referencias inmediatas a una realidad más viva).

La primera sensación que transmiten estas nuevas pinturas del artista santanderino es la de algo que nos excluye, una insinuación que evade cualquier intento de penetración, un mundo de imágenes veladas y fugitivas, al que no podemos acceder por el camino de la interpretación, y solamente por el del sentimiento. Frente a estos cuadros experimentamos la convicción de hallarnos ante un lejano y dominado incendio, en la evidencia de una presencia que lejos de nosotros mueve y conmueve, que duele y conduele, encuadra en el rigor formalista de unas estructuras que ni siquiera intenta borrarlas. Si todo lo que sucede es sólo un símbolo, nos hallamos ante un mundo rico en acaecimientos, deliberadamente negado a la manifestación, la estridencia y el aspaviento, porque, hoy como ayer, lo que domina y afirma el hacer de este artista es la sobriedad, la serena, escueta y sosegada sobriedad con que transmite un reencuentro total con el hombre, no como tema, sino como expresión lírica.

Sólo al pintor de nuestros días le es dado, y esto aun en ocasiones, recorrer al revés el mundo de la experiencia histórica, como un lector impaciente que empezara en la última página la lectura de la novela del hombre. Esto ocurre en la pintura de Ubiña, en la que el romanticismo de las formas fue anterior en el tiempo a la exigencia de la fórmula clásica, y ambas etapas, en lugar de perderse en el tiempo, vuelven hacia nuestra época, en un inesperado movimiento de vaivén, incorporando una pedagogía de la sensación y del sentimiento, volviendo a demostrar que por cualquier camino la pintura descubre siempre que todo arte es humanidad.

Sólo aparentemente Ubiña participa del lenguaje erótico, propio de un amplio sector de nuestra convivencia. Si analizamos con detenimiento la introducción entre las imágenes veladas de sus cuadros, de la figura humana, y concretamente del desnudo, tomamos conciencia de que no hay, en ningún momento de su concepción pictórica, la decisión efectista que acompaña y define la pintura erótica de nuestros días; son símbolos antiguos de esencias y presencias, y no motivaciones surgidas de la sociedad de consumo, las que presiden y determinan la posición de estas figuras anecdóticas en una pintura de categorías. La obra de Ubiña es nuestra contemporánea, pero no nuestra cronista, no entra ni entiende en el modo inmediato en que ocurren las cosas, sino en su desarrollo esencial.

Juntas unas a otras, las obras son testigos de un paso, de una manera de afirmar decididas voluntades de estilo; desde un estructuralismo esencial, el artista ha pasado a un estructuralismo lírico; en uno y otro caso la exposición, más allá de lo ornamental, de lo decorativo, de lo que hay en ella de armonioso despliegue, se constituye en la evidencia de una doble afirmación: por un lado, dirigida a destacar el valor de la reflexión y del pensamiento en un mundo de confusión y perplejidad como el nuestro; por otro, orientada a reconocer la dimensión y la importancia de los sentimientos humanos en una época tecnológica y desnaturalizada.

Por ello estas pinturas de Senén Ubiña son afirmaciones en las que encontramos cómo a partir de una utilización exacta y técnica de la materia, el artista afirma estructuralmente su fe en la reflexión y su confianza en el destino del hombre, por ello las posibilidades de interiorizar la experiencia de los sentidos abonan una amplia gama de certidumbres, la primera de ellas, la indispensable que el espectador corroborará ante cada obra, es la de que en esta ocasión nos encontramos ante un pintor total, ante uno de los grandes artistas que convierten en sinónimo el nombre de España con el de un gran despliegue universal de la pintura contemporánea.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

## A PROPOSITO DE «APPROACHES TO THE NOVEL»: UNA ACLARACION HISTORICO-LITERARIA

Quisiera referirme, en esta breve nota, a una antología de ensayos teóricos (1) cuyo propósito principal es, aparentemente, esclarecer las múltiples facetas y modalidades narrativas del fecundo género de la novela realista. Específicamente me interesa el capítulo de Ian Watt (2), antiguo Fellow of St. John's College, Cambridge, y actualmente distinguido profesor de literatura inglesa en Standford University. Las conclusiones a que llega el crítico pueden sintetizarse de este modo: la novela realista moderna (ya veremos, en el curso de este ensayo, más precisamente a lo que se refiere y en qué sentidos se emplean estos términos) tiene sus orígenes en las creaciones de Fielding, Defoe

---

(1) *Approaches to the Novel, Materials for a Poetics*, collected and edited by Robert Scholes (San Francisco, Chandler Publishing Co., 1966).

(2) «Realism and the Novel Form», pp. 73-99.

y Richardson (siendo *Tom Jones*, *Moll Flanders* y *Pamela*, respectivamente, las novelas en que se centra el estudio). Por orígenes hemos de entender la introducción de determinados elementos y recursos nuevos o la depuración y refinamiento de otros ya presentes en la tradición del género. El tratamiento de esta cuestión de orígenes e innovaciones va con múltiples aclaraciones, salvedades y limitaciones, según lo requiere la amplitud y complejidad de la materia, todo ello expuesto de manera muy lógica y sistemática, a lo cual no hay nada que objetar. Ahora bien, es posible estar o no estar de acuerdo con esta tesis, parcialmente o en su conjunto. Yo, por mi parte, no estoy de acuerdo con ella, pero esto es lo de menos, ni es lo que me ha instado a ofrecer estas observaciones. Lo que me interesa proponer aquí es que no tanto en la tesis como tal, sino en la manera de plantearla y en las consecuencias implícitas en dicho planteamiento, hay una grave e incomprensible omisión.

La sección de la antología titulada *The Representation of Reality* (3) se reduce a un resumen histórico del desarrollo del realismo (lo demás trata asuntos retórico-estilísticos y no me concierne aquí) en que hallamos referencias detalladas a influencias remotas (greco-latinas, bíblicas, medievales) y recientes (italianas, inglesas y, sobre todo, francesas). La materia está muy bien organizada y dispuesta y relativamente bien documentada. Lo sorprendente es que, tratándose nada menos que de realismo, no asoma, ni siquiera en las notas marginales, una sola referencia a la literatura española. Me pareció tal la magnitud de la omisión, que releí este texto y los otros representados en la antología, pero la laguna persistió y no logré dar con el modo de sacarla de enfrente.

Como suele ocurrir al manejar antologías compuestas de capítulos sacados de su lugar de origen, fue esencial consultar la fuente (4) para cerciorarme de que estas objeciones se justificasen en el contexto de la obra completa. La lectura de *The Rise of the Novel*, que es por lo demás un libro excelente, no produjo la esperada y deseada solución del problema. Al contrario, al profundizar en el análisis, al proliferar las citas y alusiones más o menos extensas a infinitos escritores anteriores, novelistas y filósofos, de primer orden y de tercero, y al aumentar, por consiguiente, el número de las oportunidades en que bien se habría podido mencionar la influencia de la novela española de los siglos XVI y XVII, sucedió todo lo contrario: se fue ensanchando cada vez más la grieta.

---

(3) *Approaches to the Novel*, II, pp. 43-136.

(4) «Realism and the Novel Form» es el primer capítulo de *The Rise of the Novel* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1971), pp. 9-34.