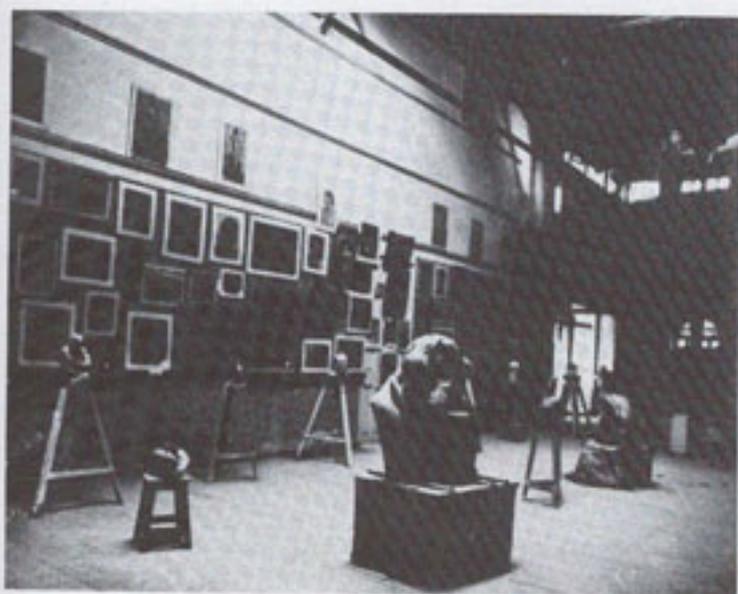


CABRE

POR

CABRE



La Academia en los primeros tiempos de Cabré

Sobre su padre, el escultor Cabré y Magriña

Mi padre fue una gran persona, llena de bondad; muy pobre, ganaba un poco más de cien bolívares como profesor de Escultura en la Academia¹. Vivía fuera de la realidad. Hay trabajos de él que la gente ignora. La sobrepuerta de la Casa Natal del Libertador, en mármol gris, fue realizada y donada por él a la nación. Hizo tallas en cedro para las iglesias de Caracas. Recuerdo un Cristo muerto, en cedro, que mostró al público antes de que lo policromaran. Su hermano, Cándido, que llegó a Caracas unos años después de él, era tallista y dorador; más tarde se separaron. Cuando se remodelaba el edificio de la Academia, a principios de siglo, se suspendieron las clases y mi padre, en vez de hacer como los demás, que interrumpieron la enseñanza, se llevó a todos sus alumnos a nuestra casa para continuar su curso. No quería perder tiempo. Nunca recibí clases de él, pero sí la influencia del medio artístico que él estimuló.

La huelga de 1909

La huelga de 1909 fue injusta. No teníamos razón, porque Herrera Toro era muy receptivo y abrigaba el propósito de hacer todo lo que estaba de su parte. Yo era muy joven y no me opuse sino que más bien me mantuve neutral. La huelga la encabezó Carlos Otero. Otero era un hombre fuerte que tenía condiciones de líder. Pero la huelga fue su asunto personal, y tuvo su origen en una antipatía injusta hacia Herrera Toro. Nosotros lo seguimos y después yo comprendí que era un error. Consideré que Herrera Toro había hecho una concesión aceptando dirigir la Academia y era una gran cosa tener de maestro a un pintor que, como él, era además un expositor extraordinario. Nuestro profesor anterior era Emilio Mauri. Las clases que éste daba eran desgraciadamente pueriles. Cuando llegaba uno se ponía de pie y él se sentaba y procedía a corregir los dibujos que le presentábamos. Eso era un absurdo. En cambio, Herrera Toro hablaba de los problemas de la pintura; cosa inusual en Venezuela para aquella época la forma como Herrera Toro comentaba la pintura. Ese conato

de huelga fue ridículo.

Herrera Toro ganaba 400 bolívares mensuales, un sueldo miserable; se acercó a nosotros y él no podía hacer más nada. Herrera Toro hablaba de los problemas fundamentales de la pintura. Se vió obligado a aceptar la dirección de la Academia porque estaba en la miseria.

La ayuda oficial en las décadas heroicas

Fui director del Museo de Bellas Artes en 1941. Mi sueldo era de 700 bolívares y la partida para gastos generales alcanzaba sólo a Bs. 500. En el Museo se había dispuesto una sala, la primera a la derecha, para los nuevos artistas. Siendo todavía ministro, Rómulo Gallegos me dijo que daría todas las becas que pudiera conseguir y dio 13 de un golpe. Entre los becados estaba Manaure y Poleo. Luego le consiguieron un aumento a éste último para que pudiera ir a México. Los gobiernos no se ocupaban de nada del arte.

Cuando Medina Angarita era Presidente, se presentó en mi oficina un día muy de mañana (venía de jugar golf en el Country Club). Preguntó por las necesidades del Museo, pero al fin no hizo nada. Cuando López Contreras, recuerdo que un grupo encabezado por Arturo Uslar Pietri fue a hablarle. El oyó todo lo que se le dijo sobre falta de recursos. Hizo muchas promesas, pero todo quedó en nada.

La época del Círculo

En la época del Círculo teníamos la vista puesta en Europa. Nos manteníamos al tanto de todo lo que sucedía en Europa y, por supuesto, conocíamos la obra de Cézanne. Criticábamos la esterilidad de Caracas. Recibíamos información a través de revistas como "El arte y los artistas", a cuya redacción escribió Monsanto para explicar las condiciones en que nos hallábamos los estudiantes de Arte en Caracas. Nos mandaron suscripción gratis por un año². También recibíamos "Studio". La generación anterior a la nuestra fue muy pobre. Para la clase media, tener un hijo artista era una



Retrato de Antonio Edmundo Monsanto, 1906 acquarela sobre papel. Col. Sr. Luis Alfredo López Méndez.



Una alianza inexcrutable: Juan Vicente Gómez y Cipriano Castro, contra quienes no tardarán en rebelarse los estudiantes venezolanos.

vergüenza, y por eso los pintores surgían de las clases pobres. Recuerdo a J.J. Izquierdo, un hombre de color pintaba flores. Se ganaba la vida decorando zaguanes; tenía talento pero también una ignorancia total. Francisco Valdés era extraordinario y trágico, lleno de condiciones con gran facilidad, pero se frustró. Vivía de pintar letreros en el cine del Circo Metropolitano. La decepción en Caracas era permanente. Me acuerdo de Francisco Sánchez, también de grandes condiciones, pero fracasado, lo que pone de manifiesto las condiciones de nuestro medio para aquella época. Sufría manía persecutoria y se fue a Costa Rica, donde murió pobre y desconocido. Nosotros fuimos una generación distinta; éramos gente culta y organizada; muchachos que provenían de colegios, con ideas claras y surgidos de la clase media, punto de partida de las generaciones siguientes.

El primer cuadro vendido

Leo³ era nuestro compañero y seguía la causa nuestra como periodista. No estudió pintura en serio, pero nos ayudó desde el periódico. Escribió varias veces y el resultado estuvo a la vista con el Círculo de Bellas Artes, fundarse éste. Nos proponíamos atraer el interés del público y de los coleccionistas. Se hicieron muchas cosas conseguimos el Teatro Calcaño y presentamos varias exposiciones que recibían el apoyo de la campaña periodística. Esta dio resultado: "Un señor preguntó con timidez ¿Cuánto vale ese cuadro?". Y se lo vendimos en bolívares: era mío. Esto para nosotros fue una gran alegría.

Emilio Boggio era muy generoso

En 1920 me había propuesto ir a Francia. Tuve la suerte de poder reunir cuadros prestados para una exposición, cuando en esto llegó Emilio Boggio a Venezuela. Aunque extranjero, Boggio era de gran generosidad y me ayudó mucho. Habló muy bien de mi obra en la sociedad que él frecuentaba y preparó el terreno para mi exposición. Yo vendía, aunque muy barato. Boggio se sorprendió de

encontrar en Venezuela un grupo como el nuestro. Vino en plan de negocios y se encontró con que nosotros estábamos enterados de lo que ocurría en Francia y de lo que él mismo hacía. Era modesto con su obra y como tenía medios económicos propios pudo dedicarse a pintar sin tener que trabajar, pero ésto fue también causa de que no le conocieran más en Francia. Estaba representado en el Luxemburgo con dos cuadros. Gracias a su influencia, vendí toda mi exposición (las obras que no eran prestadas). Demostró por mí gran simpatía e interés y murió un día antes de que yo llegara a París⁴. Me había hecho grandes ofrecimientos de presentarme gente en Francia.

Los pintores del siglo XIX

Ninguno de los pintores del pasado fue, en propiedad, atacado por nosotros, puesto que los admirábamos. Atacábamos otras cosas. Hay prueba de lo que hicimos en favor (de la comprensión) de Rojas, Michelena, Tovar y Tovar y Herrera Toro. Naturalmente, tuvimos predilección por Rojas y Michelena, quizás a causa de que estaban más cerca de nosotros. En los dos hay rasgos modernos que nos llamaban la atención. Pero admirábamos también la obra de Tovar y Tovar, por considerarla respetable. En las galerías de Versalles hay gran cantidad de cuadros de historia. Sin embargo, es raro encontrar alguno de la calidad de ciertas obras de Tovar y Tovar. Es indudable que "La Firma del Acta de Independencia" es un cuadro histórico de primer orden. En Venezuela no ha habido, como en otras partes, profusión pero sí ha habido calidad artística. Hemos tenido pocos buenos pintores, todos con personalidad. Y cito el caso de Juan Lovera.

Origen de las colecciones de arte venezolano

Vender un cuadro era cosa insólita en Venezuela. Uno encontraba en la calle un personaje que, por el hecho de haber sido amigo de Michelena, se suponía podía tener interés en la pintura. . . pero era mentira. La pintura se tenía para hacer favores. Me ocurrió varias veces encontrarme



Últimos días de Cipriano Castro, cuya caída fue celebrada por los estudiantes de la Academia de Bellas Artes.



"Muchacho pintando a Cipriano Castro en la pared", cuadro de Federico Brandt.



De izquierda a derecha en el mismo orden: Leoncio Martínez, A. E. Monsanto, Próspero Martínez, Rosa Amelia (la modelo), Abdón Pinto, Manuel Cabré y "Carnicero" Delgado.

con ese tipo de personas: "Mira, Cabrecito, he visto que estás haciendo cosas nuevas; acuérdate de mí". Y lo que quería era un cuadro regalado, con lo cual creía me estaba haciendo un honor. Pero nosotros resolvimos que la pintura había que venderla, no regalarla. Poner precio a la obra. Fue así como decidimos hacer nuestro primer Salón⁵. Y ese fue el punto de partida del coleccionismo artístico en Venezuela.

La barba amarilla de Boggio

El único acto social que hizo Boggio en Caracas fue ofrecernos a nosotros una comida en el Club Venezuela. Una cosa cómica: El maestro Boggio con aquella barba blanca rodeado de una partida de muchachos. Gran personaje y buen pintor. Siempre tuvo una vida holgada; poseía dinero. Justamente vino a Caracas a liquidar un asunto de su herencia. Cuando llegó, le fuimos a visitar Antonio Edmundo y yo. Estaba alojado en una pensión muy buena⁶ que había en la esquina de Balconcito. Cuando llegamos, él se encontraba pintando. Se extrañó mucho de que dos muchachos fueran a visitarlo. Nos dijo: "Espérense un momento". Delante de nosotros, en un lavabo que había allí, se lavó las manos y la barba. Pero como estaba pintando, el amarillo, que es un color muy impertinente, se le había regado por las manos; salió con la barba amarilla. Monsanto y yo estábamos llenos de respeto y no nos atrevíamos a decirle. Hasta que lo hice yo: "Mire, Sr. Boggio, tiene la barba amarilla". Se vió en el espejo y dijo: "Y queda bien". Cuando salimos a la calle, llevaba la barba amarilla.

La permanencia en Francia⁷

A mi llegada a Francia, no me ocupé más que de ver. Y fue por largo tiempo un estado semejante al que produce la embriaguez; extrema exaltación que aguza la sensibilidad y la inteligencia; vislumbre de rutas nuevas y deslumbradoras y también de una comprensión más cabal de lo conocido hasta ese momento a través de reproducciones y de lecturas. Todos estos ímpetus, como

en la embriaguez, refrenados y neutralizados por esa especie de vaho que sube del espíritu y embota el entendimiento, incapacitándonos para definir nuestras ideas y ordenarlas. Total: la confusión, una fusión por exceso de elementos heterogéneos.

Mucho se hablaba en ese momento de orden, de disciplina, de economía. . . Ecos de la reacción cubista, cuyo balance comenzaba a demostrar que el verdadero alcance de ese movimiento era una llamada a las olvidadas normas inmutables de la pintura (forma construcción, composición) y al método, y no una finalidad artística, como lo habían pretendido Metzinger, Gleizes y otros de sus principales apologistas.

Comenzaba la época en que, quizás por primera vez en la historia, los revolucionarios e innovadores iban a ser poseedores del éxito (fama y riqueza). El triunfo de éstos, que constituían el grupo llamado Escuela de París, —indiscutible iniciador de una modalidad nueva—, trajo, entre otras consecuencias, el que la innumerable masa de artistas sin talento, dócil hasta entonces a los dictados de un maestro, abriera tienda por su cuenta. Cada uno de ellos se creyó un original, un elegido; uno de los que estaba en el "secreto". La extravagancia fue el resultado de esta carrera a la originalidad a toda costa. Y la confusión invadió al gran público que, incapaz de distinguir la pirueta del gesto trascendental, lo llamó todo arte moderno. Y fue así como la muchedumbre tuvo la ilusión de adjudicarse por bajo precio el divino rasgo de la genialidad.

Mi carácter se reveló ante esta petulante docilidad, por lo que de inmediato me negué a practicar el cubismo ni ninguna otra de las "nuevas orientaciones" que cada vez con más abundancia se producían. Mi labor se concretó a frecuentar las escuelas libres (La Grande Chaumiére, La Colarosi); a visitar de continuo El Louvre, el Luxemburgo, y cuanta exposición tuviera lugar en París. Con esto trataba de ir viendo claro en aquel maremágnum. Y ¡cuántas veces el goce del hallazgo, de la revelación premió mi largo peregrinar!

Era la época en que la crítica, en poder, al fin, de sólidos conocimientos del oficio, de la técnica plástica, había



Mercado de San Jacinto.



Manuel Cabré (1909) visto por el fotógrafo de la revista "El Cojo Ilustrado".

logrado identificarse con el movimiento del "Arte vivo" e ir a la par con él. Y, la mano con la mano, ambos avanzaban en un esfuerzo paralelo de conquista. Los escritores y poetas, Apollinaire, André Salmon, Maurice Raynal y otros, imponían con su verbo flamante y condimentado de humorismo, su comentario estético, sabio y gozoso como la propia obra de arte.

Camilo Mauclair, representante típico del crítico adocenado de la pre-guerra, superficial y "literario", siempre lejos del nervio del asunto, como el arte que ponderaba, se debatía como un energúmeno, resistiéndose a quedar sumergido por aquella sorprendente avalancha.

Como entré al Salón de Otoño

Yo no fui a Francia con la idea de ganar premios ni de ir a escuela alguna. Sino con la idea de ver. El que va a París ve todo lo que pasa en el mundo en materia de pintura. Eso sigue siendo así. En mi época había continuo intercambio entre los museos, de modo que, estando en París, uno veía lo más importante de todos los museos de Europa. Estar en París era vivir en el mejor lugar de información del mundo, y era esto lo que a mí me interesaba. La prueba es que yo no envié cuadro alguno a ningún salón. En primer lugar, el salón que en esa época daba la tónica desde el punto de vista patriótico, era el Salón de Artistas Franceses. Un salón cursi, de altura, donde se repartían medallas. Era indeseable.

Más tarde me propuse exponer en el Salón de otoño, que sí era una buena exposición. Y lo logré, voy a decir cómo. Yo frecuentaba mucho Montparnasse, donde tenía un grupo de amigos mexicanos. Uno de éstos tenía por amiga una muchacha muy simpática. Era modelo y le posaba a uno de los pintores del Salón de Otoño. Un día ella me dijo: "¿Cabré, tú quieres exponer en el Salón de Otoño?". Y le dije: "Como no". Ella me dio la fórmula: "Manda los cuadros y me das los números de las planillas" (En todas partes es igual). Así lo hice. Le llevé los números, y entonces un viejo del jurado a quien le gustaba la

muchacha la complació aceptando mis dos cuadros, y de este modo entré al Salón de Otoño. Una vez que los dos primeros fueron aceptados, me siguieron admitiendo mis cuadros.

El regreso de París

La vida, cuando uno tiene interés en ella, ofrece satisfacciones en cualquier parte; la lleva uno dentro, en Caracas como en cualquier parte del mundo. Caracas era mi ciudad, aquí tenía grandes amigos. Volví a ella cuando me sentí golpeado por una experiencia dolorosa: La muerte repentina de mi compañera, en París. Después la vida va corriendo.

Una anécdota sobre A. E. Monsanto

Antonio Edmundo Monsanto y yo éramos amigos desde muchachos. El tenía grandes condiciones de pintor. Se ocupó mucho del arte, pero no dejó obra suya. Por eso, cuando Inocente Palacios, siguiendo instrucciones de Rómulo Gallegos, quiso nombrarme Director de la Academia, yo le contesté: "Dile a Rómulo que será Antonio Edmundo Monsanto". Y Rómulo, sorprendido, contestó: "¿Ese borracho?" Y yo dije: será bohemio pero está preparado.

Armando Lira y su contribución a la reforma de la Academia

La idea de los talleres de artes aplicadas coincidió con la reforma de la Academia. Era Ministro de Educación Rómulo Gallegos y, por esa época, llegó a Caracas la Misión Chilena. En este grupo vino el pintor Armando Lira. Fui a visitarle y me pareció que era el hombre que necesitábamos. Cuando vi a Inocente Palacios, nuestro primer Director de Cultura⁸, le dije lo mismo. Lira traía un plan de estudios sobre el cual nosotros hicimos una serie de cambios. Todo el grupo de profesores de la nueva escuela siguió en cierto modo las clases de Lira. Era un hombre de gran facilidad, y quizás esto lo perjudicó. Salía



Autoretrato, óleo sobre tela. Col.: Carlos Enrique Monsanto.



"La madre" y "Bodas de oro". Estatuillas de yeso, copias de ejemplares franceses del siglo XIX que decoraba Cabré en el taller de Eusebio Chellini. Colección Eusebio Chellini h.

con una gran tela preparada y volvía con un cuadro hecho. Lo curioso es que él tenía conceptos claros de su pintura; había realizado estudios serios. Sufrió, sin embargo, una gran influencia en nuestro medio. Quizás en la luz y en la atmósfera, distintos a las nociones que él traía.

Sobre Reverón⁹

Reverón, no era, como nosotros, un curioso permanente de la pintura contemporánea; de pasada, conocía lo que había visto en El Prado cuando estudiaba en Madrid y a veces hablaba de Velásquez, de Goya principalmente. Pero con igual admiración hablaba de sus maestros de la Academia de San Fernando, que eran todos muy mediocres, así es que uno se preguntaba dónde tenía el discernimiento artístico Reverón. Era capaz de enamorarse de una imagen cualquiera, de encontrarle excelencias a un simple cromo. . . ¿Cómo se explica que con ese desconocimiento haya creado una obra con la precisión, la sutileza y la calidad de la suya?

Otro misterio: cuando Reverón estaba haciendo una pintura casi monocroma mantenía frente a su caballete una paleta tradicional, con todos los colores usuales de un pintor. ¿Por qué tenía esa paleta llena de colores cuando pintaba sin ellos? No lo sé, nunca se lo pregunté. Fijese que Reverón resolvió de la manera más radical imaginable uno de los mayores problemas que se le presentaban a un artista de la época, vivir y pintar al mismo tiempo; simplificó su vida al máximo. Armando era un joven como todos los otros, le gustaba vestir bien, era bien parecido, y de un día a otro renunció a todo eso, sin la más mínima vacilación, sin jamás hablar de ello, como de algo importante sin perder su alegría. . . pues era de carácter muy alegre.

Sobre Federico Brandt

Federico Brandt era un personaje interesante. Pertenecía a la buena sociedad de Caracas y tuvo la desgracia de ser pintor. Se hizo pintor en una época en que las familias consideraban una tragedia que alguno de sus miembros



El joven cuentista Rómulo Gallegos (1884-1969)

forma la idea de una región uniforme. Y resulta que el paisaje andino es extraordinariamente variado! Pinté en varios lugares, en Bailadores y en Capacho. Este pueblo, por cierto, tenía fama de ser peligroso. Se decía que la gente de Capacho era alevosa. Un día planté mi caballete puse mi caballete y entonces se corrió la voz de que alguien estaba pintando. Vino un grupo de capacheros admirados de que alguien estuviera pintando su pueblo. Se hicieron admiradores míos. Con gran respeto se mantenían parados frente al caballete. Y de golpe me doy cuenta que allí delante estaba un hombre rubio y enorme, con un machete. Aquel individuo me estaba cuidando de quien pudiera meterse conmigo. Nunca me he sentido más seguro que en Capacho, eso es histórico. El día que terminé, estando a punto de irme, les dije: "¿Ustedes me quieren acompañar a tomarse un trago conmigo?" Y nos fuimos a una taguara. La gente perdió el mutismo con la caña y todos estaban muy contentos de que yo estuviera allí. Me sentí un hombre sumamente importante.

Las reproducciones de obras de arte en la Escuela de Artes Plásticas

En la Escuela de Artes Plásticas¹⁰ se hicieron muchas cosas importantes de una forma poco académica. Y la prueba, aunque muchos no lo quieran reconocer, es que gran parte de lo que sucedió después partió de ese momento. Voy a referirme a una de esas cosas importantes. En la Escuela había gran cantidad de reproducciones de las mejores pinturas del mundo, clásicas y modernas, reproducciones extraordinarias, impresas en Alemania. De manera que el alumno que entraba a la Escuela sin traer noción de todo eso, quedaba asombrado. Este fue el caso de Jesús Soto. Soto venía del fin del mundo, llegó de Upata con una beca y encontró un ambiente excepcional¹¹, del que los estudiantes de otras épocas no tuvieron noticia. Y esto debió haber causado en él una gran impresión, en Soto: un provinciano que acababa de llegar a Caracas.

IncurSIONES EN LA MÚSICA Y LA POESÍA¹²

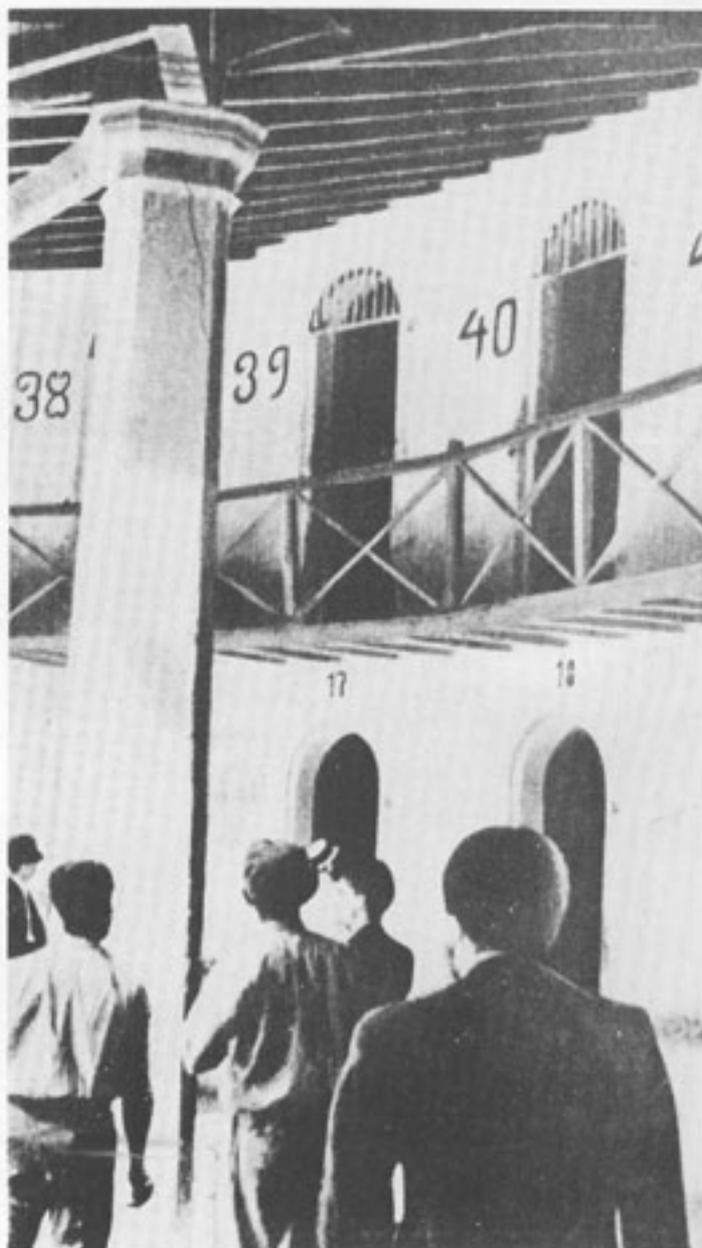
Mis incursiones no fueron sino manifestaciones de la misma curiosidad insaciable que yo tenía por conocer todo cuanto fuera un fenómeno artístico. Entre las actividades del Círculo de Bellas Artes había sesiones musicales que las daba un cuarteto del cual formaban parte dos hermanos de apellido De Los Ríos. Habían estudiado en Europa, uno de ellos tocaba el violín y el otro el violoncello. Yo quise aprender teoría musical y tomé clases de violín para ponerla en práctica. La música es para mí un misterio y fue una aventura extraordinaria aprender a leerla, a descifrar la riqueza métrica que puede haber en un simple compás.

Con la poesía me sucedió algo similar, encontré un día por casualidad un manual de Métrica Elemental y aquello me interesó muchísimo. Yo he dicho que soy de carácter activo, inmediatamente puse manos a la obra y escribí sonetos, silvas, toda clase de poemas. Leoncio Martínez vio un soneto una vez, titulado "Fuentes eternas", en el que yo me refería al arte y lo publicó; no quiero, no quiero ni acordarme de la vergüenza que pasé cuando lo vi impreso, pues aquello era caer en lo que siempre criticábamos, en la improvisación, en el facilismo de quien hace una cosa por vez primera y piensa haber logrado algo de valor.

Yo los escribí no porque me sintiera poeta, sino porque era una manera de comprender la mecánica interna de la poesía¹²

La iluminación del cuadro lograda durante el proceso de pintarlo¹³

En vez de "manchar" debería decirse "ensuciar" la tela¹⁴, porque en eso consiste precisamente: en huirle al blanco —y por lo tanto a la dificultad—, estableciendo un tono medio general. Eso es un truco. ¿Por qué? Porque sobre ese tono medio inmediatamente se ven brillar las luces y el que está pintando cree haber logrado un cuadro luminoso cuando lo que ha hecho es oscurecerlo todo. Yo jamás hice eso, dónde usted ve una luz en mis cuadros, debajo



La cárcel de La Rotunda.



De izq. a derecha en el mismo orden: Maquel Segundo Sánchez, Santiago Key Ayala, Julio Planchart, Antonio Edmundo Monsanto, Samys Mützner, Manuel Cabré, Federico Brandt y Enrique Planchart.



Grupo de la generación del 28.



Los profesores de la Escuela de Artes Plásticas con la primera promoción de egresados del curso de Formación Docente, de pie: Germán Cabrera, R.R. González, Carlos Lugo Escobar, Bernardo Monsanto, L. A. López Méndez, Víctor García Méndez, Ventura Gómez, Amando Lira, J. A. Hedderich, A. E. Monsanto, Reyes, Freddy Reina. Sentados: Pedro León Castro y entre las damas: Carlota Musso Correa, Manuela Delgado de Sanz, Luisa Helena Vegas y Carlota Maldonado.

está el blanco de la tela. Si bajo un tono claro se coloca uno más oscuro, inevitablemente con el tiempo el tono claro se verá afectado, oscurecido y el cuadro perderá luminosidad; vea usted, en cambio, cómo se conservan mis obras; aún las más antiguas no han perdido nada de su brillo inicial. Cuando uno persigue la luz, y a mí la luz me interesa enormemente, debe prever desde un principio en qué zonas de la tela habrá luces para reservarlas blancas. Eso implica saber muy bien adónde se va, saber lo que uno quiere, y tener la suficiente experiencia como para predecir todos los efectos. La luz surge de la justa valoración del tono. Es un equilibrio sutilísimo el que tiene que darse entre todos los valores de los distintos tonos que conforman el cuadro para que surja como resultado el efecto luminoso. Basta que haya algún valor en disonancia con el resto, que sea más claro o más oscuro de lo que le corresponde ser, por el lugar en que está colocado, por los valores que tienen alrededor, etc., para que el efecto se pierda, para que, en vez de ser un paisaje envuelto en atmósfera, el cuadro no sea sino un agregado de nubes, árboles y montañas aislados entre sí. La luz va apareciendo en el cuadro, no por trucos, sino por lógica.

Sobre las exposiciones individuales

Yo he hecho pocas exposiciones y las he presentado con la intención de hacer un balance ante el público de mi trabajo actual, y sólo con este fin porque en todas las exposiciones que he realizado la mayoría de los cuadros eran prestados, y míos había apenas tres, cuatro o cinco. Lo que quiere decir que no las hacía por negocio. Pienso que es un deber del artista presentar cada cierto tiempo su trabajo ante el público. Un público que quizás no existe, pero es un deber del artista y yo lo he cumplido.

El esfuerzo importa más que el estímulo

Me importa poco si mi esfuerzo se toma en cuenta o no. Lo hago aunque no me sea reconocido. Hice labor de estímulo, siempre que pude, como acoger a los jóvenes en el Museo de Bellas Artes. En mi familia éramos muy

pobres. Salí de la Escuela cuando aún no contaba 12 años y me hice en la calle. Si trabajé en el Museo y en la Escuela de Artes Plásticas fue para ayudar a los demás, no por el sueldo miserable.

Un observador de la naturaleza

Con el asunto del Avila pasa algo que, además, es muy lógico. Antes de yo empezar a pintar era un enamorado de la naturaleza. De niño, me veo sentado durante horas en el quicio de la casa donde vivíamos, en Quinta Crespo. Yo me recuerdo contemplando los árboles, el cielo. Es lógico que, tomando en cuenta lo que estoy diciendo, yo tratara de seguir el camino de mi padre, que era artista. Y lo primero que yo debía hacer era pintar el paisaje que admiré antes sin saber por qué. No hubo en esto ningún propósito literario ni ninguna clase de influencia. Así que fue una cosa natural lo que sucedió en mi obra en cuanto al Avila: Es una montaña plásticamente hermosa, geológicamente nueva y su forma es piramidal en su conjunto. Por cualquier ramal que uno tome al pintar, siempre termina formando la pirámide. El Avila tiene una gran armonía de formas. Pero, para mi pintura, siempre ha sido un arma de dos filos. Por un lado me han elogiado y, por otro, han dicho que mi obra es un fastidio.

¿Hasta cuándo El Avila?

Muchas veces me han criticado: ¿Hasta cuándo pinta ese señor El Avila? Y el que lo ha dicho es un soberano ignorante, porque todos los paisajistas del mundo han pintado el paisaje del lugar donde vivieron y lo han pintado indefinidamente. Vlaminck, corredor de bicicleta, artista turbulento, pintó el arrabal donde vivió y amó. Utrillo hizo la misma cosa. Yo puedo ser un mal pintor, y es justo que puede criticárseme por ésto, pero nunca porque pinté el lugar donde pasé toda mi vida.

Los jóvenes pintores y El Avila

Es cosa de los jóvenes acercarse de nuevo al Avila para



El profesorado de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas con egresados en el curso de 1942, en tiempos en que Cabré era Director del Museo de Bellas Artes.



Cabré declara al periodista Jaime Pérez al recibir el Premio Nacional de Pintura, en 1951.



En los tiempos en que Cabré dirige el Museo de Bellas Artes se celebró en este instituto la más completa exposición del paisaje venezolano realizada hasta hoy.

pintarlo. Pero por el hecho de que lo pinten El Avila no deja de ser lo que es, y una montaña es un gran elemento plástico. Los malos poetas hablan siempre del color y la puesta del sol (aunque tengan la intención de escribir buena poesía). Lo importante del Avila es la forma que no varía, y siendo hermosa, es como una mujer bien formada a la que todos los trajes que se pone le caen bien. Lo mismo pasa con El Avila. Cuando está seco es bonito, cuando está mojado sigue siendo hermoso, porque es hermosa la forma (subyacente).

La enseñanza y las influencias sobre otros

Yo nunca tuve afición a enseñar. Por mi experiencia, por mi observación y en gran parte por conocer el carácter criollo, venezolano, evité ser maestro. Me veía yo mismo hablando con jóvenes que en el fondo se estaban riendo de lo que yo les decía. Así es que jamás me presté a dar una clase. No pretendo yo que haya enseñado a nadie, pero si ha habido alguna influencia mía sobre otros, no es necesario que haya sido a través de una cátedra. No solamente se pueden enseñar cosas con un sistema. Sino que también influye la comunicación de los hechos mismos.

Cada cuadro es la frustración de un amor

Mi satisfacción consiste en realizar el cuadro que tengo en mente. Medito mucho lo que voy a hacer, el hecho de poner en la tela justamente lo que quiero hacer. Pienso mucho antes de comenzar, pero a partir de este momento mi interés está puesto en lo que va resultando. Placer y amargura de pintar el cuadro. Porque jamás uno logra, ni de lejos, lo que se propone. Y en ello hay sufrimiento, junto a la satisfacción de poder comenzar de nuevo otra obra. Cada cuadro es la frustración de un amor, de lo que resulta un enamoramiento perenne, una ilusión latente. La frustración consiste en no lograr lo que se quiere, y esto es, por una parte, un acicate para decir: "en el próximo sí lo voy a lograr". Todo lo demás deja de interesarme. Realizado el cuadro, ya no me interesa. De allí que mantengo una ilusión constante en lo que estoy haciendo.

Dedicación a la obra

Yo he tenido la satisfacción de dedicar toda mi vida a la pintura, con todos los inconvenientes que en otra época esto me acarreó, pues de la pintura no podía vivir y tenía, por lo tanto, que ganarme la vida realizando otro trabajo. Siempre acomodé las circunstancias para hacer de la pintura el motivo central de mi vida. Lo demás, en cierto modo me fue indiferente. Yo no soy un hombre presuntuoso, no tengo idea desmedida de lo que pueda valer como pintor. Soy de espíritu muy crítico y, naturalmente, cuando critico, empiezo por mí mismo. No voy a cometer la necesidad de actuar como un pedante cuando nosotros es sabido que no hicimos otra cosa que criticar la pedantería.

Si batallara en el ala extrema, mi voz sonaría falsa. . .¹⁵

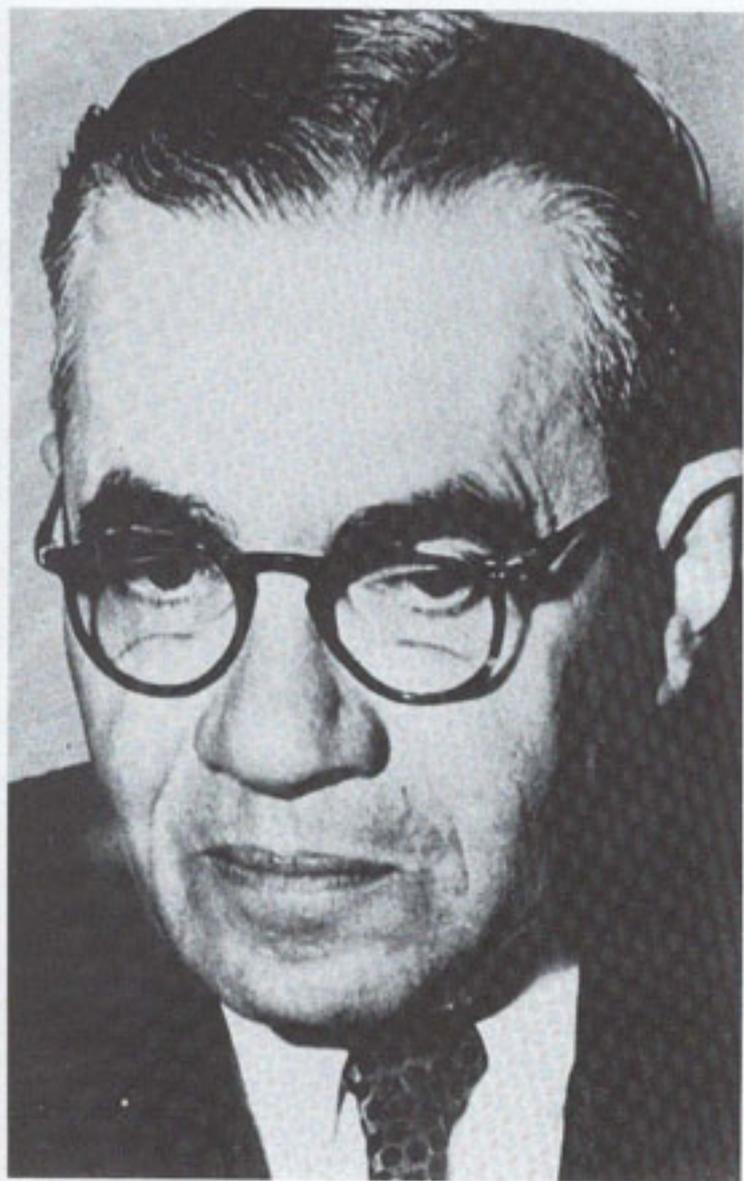
Mi pintura representa dos grandes aspectos. Esto se debe a que unas veces he trabajado directamente del natural y otras con documentos sacados de él. En este último aspecto, la visión realista, la sensación, está atemperada por un mayor control del intelecto.

Pero mi producción artística, en cuanto a producción misma, tiende al equilibrio. Se ha dicho que el esfuerzo humano oscila constantemente en dos grandes alternativas: inquietud investigadora y afán realizador. Es como un explorador que tras un largo y provechoso viaje se siente de pronto sobrecogido por el cansancio y el desaliento, y vuelto a la paz y tranquilidad de su hogar, se dedica allí con nuevo ahinco a un trabajo de ordenación y de utilización de lo adquirido en sus pesquisas, hasta que cansado y desalentado de nuevo por la insuficiencia del material que posee, siente otra vez el ansia de recomenzar el trajín de la búsqueda.

Creo que mi temperamento, en su aspecto productivo, se inclina espontáneamente a la primera de estas fases. Por ello, en esta época de transición en que vivimos, de extrema inquietud experimental, en que cada paso parece que fuera a revelárenos un mundo nuevo, aparezca yo quizás un poco anacrónico. Pero no importa. Sé que si



Antonio Edmundo Monsanto, artífice de la reforma de la Academia de Bellas Artes, en 1936.



Cabré hacia 1940.

batallara en el ala extrema, mi voz sonaría falsa. Sé también que pasado el tiempo, lo bueno queda, como desaparece lo exterior, cualesquiera sean sus tendencias. La historia es vivo testimonio de esta afirmación. No me imagino, por lo demás, que tenga algo extraordinario por decir, o que esté cumpliendo una misión de excepcional importancia. Sólo trato de practicar a mi manera y honestamente un arte del que siempre he sido un enamorado.

Esto no significa que esté en desacuerdo con mi época, lo que sería absurdo; vivo, en lo general, su drama y sigo con ansiedad sus espasmos; en lo particular, lo estético; atisbo con interés el ensayo que intenta la aventura, la impresión exquisita y angustiosa de haber entrevisto un paraje inédito y fabuloso, pero que, como en un sueño, casi se nos escapa por completo cuando tratamos de definirlo y de limitarlo.

Un arte para las masas¹⁶

Se han llamado egoístas a los que practican el arte puro; se les ha instado a sumar su actividad a las filas que luchan por la redención de las masas. Y en ésto, a mi ver, hay un grave equívoco que con toda evidencia es producto de la impremeditación y que radica en el hecho de no distinguir el auténtico artista del falso, o sea, a lo generoso y honesto de lo interesado. El arte es autónomo y pierde sus cualidades específicas al someterlo a alguna influencia extraña. El verdadero arte puro, en su libre desarrollo, sirve cabalmente los intereses más nobles de la humanidad. El pseudo-artista, en cambio, no hará más que entorpecer esos intereses por el hecho mismo de que su acción será siempre mixtificadora. Así, pues, hacer un arte especial para que alcance la sensibilidad de un pueblo de íntima cultura, sería absurdo, puesto que lo que alcanzaría al pueblo no tendría ya las cualidades bienhechoras del arte. Amplificar la capacidad que hay en cada hombre para gustar lo bello auténtico, me parece lo acertado.

Los que opinan sobre su pintura

No encuentro reprochable que cada quien opine lo que quiera sobre mi pintura. Nunca he protestado porque se me critique como pintor. Es natural, puesto que yo me expongo al juicio de los demás cuando presento mis obras en museos y galerías.

En una oportunidad en que fui atacado desde un periódico, me encontraba en un lugar al que, de improviso, llegó el personaje autor del ataque. Me había tratado de mal pintor. Como le saludé cuando entró, se mostró muy extrañado: "¿Cómo es posible que Ud. me saludé si yo le he atacado?". A lo que le contesté: "No fue a mí a quien Ud. atacó, fue a mi pintura"

La estructura interna de la obra y el azar

Inicio mi trabajo sobre la tela dibujando con carboncillo. Una vez que se sabe lo que se va a hacer, se dibuja lentamente, hasta lograr el efecto buscado.



Cabré en 1979, foto de Ricardo Armas.

El trazo de carboncillo desaparece luego, porque para delimitar la composición utilizo un tono neutro, el sepia, que no estorba a los colores que emplearé después. Los tonos marrones son favorables para demarcar el dibujo. Trato de no dudar en el momento en que estoy pintando a fin de evitar tener que corregir lo hecho y que ya estaba resuelto con el carboncillo y luego con el tono neutro.

El dibujo inicial es la base que permite moverme con libertad en la elaboración de la obra definitiva.

Porque a lo largo del trabajo pueden aparecer y desaparecer elementos que no estaban sugeridos en el dibujo.

Lo imprevisto tiene importancia. Una vez que se tiene la estructura interna del dibujo, uno se hace mentalmente una imagen coloreada de la composición.

Pero lo imprevisto comienza cuando se empieza a colocar los colores; lo imprevisto toma entonces más fuerza.

Los colores

Los colores que utilizo son los primarios; dentro de éstos busco la riqueza de matices: por ejemplo, azul cobalto, azul ultramar, etc. Colores enriquecidos en sus distintas gamas.

Manchar un cuadro es vencer el miedo que le tenemos a la blandura de la tela.

Colorear todo el conjunto a la vez, no por partes ni fracciones.

No empleo colores negros, el negro ensucia a los otros colores.

La luz

Colocar colores claros en donde se quiere que haya luz.

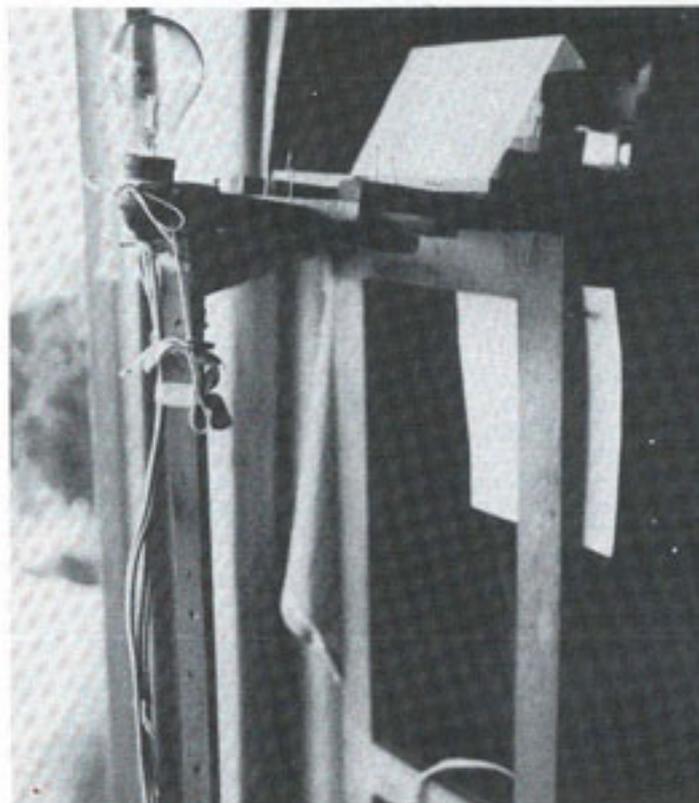
Fundamentalmente, la primera capa de colores es importante cuando se empieza a elaborar un cuadro.

La iluminación del paisaje es básica tenerla en cuenta cuando se empieza a colorear un cuadro.

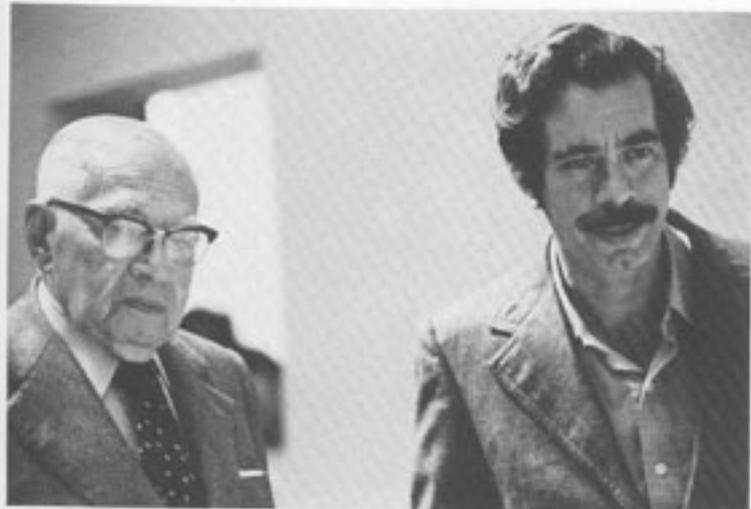
La luz: los colores claros están debajo, sirviendo de base.

Donde hay luz, jamás habrá un color oscuro de fondo.

En la medida en que se resuelve el cuadro valorizando con



El estereoscopio de Cabré, la máquina de la visión memoriosa.



Manuel Cabré y Juan Calzadilla. Foto de Humberto Febres.



De izquierda a derecha: Fernando Piaz Castillo, Giorgio Gori y Manuel Cabré, en la exposición de este último en la Galería de Arte Nacional, en 1980. Fotografía de Douglas Monroy.



De izquierda a derecha: Dr. José Luis Alvarenga, Presidente del Consejo Nacional de la Cultura, Manuel Cabré, Jesús Soto y Manuel Espinoza, Director de la Galería de Arte Nacional, con motivo de la inauguración de la exposición "Cabré, el otro", en la GAN, 1980. Foto de Humberto Febres.

- 7 Dicho a Armando Lira. Revista Nacional de Cultura, M.E. Caracas, Nº 7, mayo 1939.
- 8 La Dirección de Cultura estaba adscrita al Ministerio de Educación y de ella dependían los museos nacionales. Desapareció en 1965 para dar paso al INCIBA.
- 9 Dicho a Gloria Carnevali. Entrevista a Manuel Cabré, en el catálogo de la retrospectiva del Museo de Arte Contemporáneo, mayo 1980.
- 10 Cabré se refiere a los años comprendidos entre la reforma de la Academia en 1936 y la muerte de A. E. Monsanto, en 1947.

11 A propósito del ambiente que se vivía en la Escuela de Artes Plásticas, el testimonio de Alejandro Otero no puede ser más elocuente: "Durante mucho tiempo, mientras fui alumno de la E.A.P. me dediqué a recorrer a través de los libros, la historia de la pintura, de la escultura y la arquitectura. No de los textos, sino de las imágenes, parcialmente hacía comprobaciones pintando y modelando figuras, paisajes y naturaleza muertas". Este testimonio vale igualmente para el grupo de artistas avanzado del momento: Navarro, Manauere, Guevara Moreno, González Bogen y, naturalmente, para Jesús Soto C.A., Alejandro Otero y José Balza: Alejandro Otero, su obra. Edición de Olivetti c.a., Milano, 1978.

12 Gloria Carnevali, entrevista citada.

13 Gloria Carnevali, entrevista citada.

14 Preparación de los materiales

La precaria situación económica por la que atraviesan los jóvenes en Caracas los lleva a valerse de sus propios medios para reparar soportes y bastidores. Reverón, por ejemplo, comenzó a utilizar el colto o yute empleado en el embalaje de mercancías secas desde 1920. Cabré y el resto de sus compañeros preferían un lino económico que solía usarse como forro de los trajes y que se conocía en Caracas con el nombre de "amigo del sastre". Se le apreciaba por su resistencia y porque era poco absorbente y muy duradero.

Los pintores de la época preparaban ellos mismos sus telas y utilizaban para la imprimación varios tipos de cola, en especial la cola de pescado y la cola de conejo. Los bastidores eran construidos por ellos, y Cabré tuvo la suerte de poder utilizar el gran taller donde su padre había instalado un horno cerámico.

15 Armando Lira, artículo citado.

16 Armando Lira, artículo citado.

- 1 Leoncio Martínez, "Manuel Cabré. El Nuevo Diario", 21 de septiembre de 1913.
- 2 Jesús Semprúm, "La Academia", artículo en la revista, El Cojo Ilustrado, Caracas 1907.
- 3 Leoncio Martínez, artículo citado.
- 4 Pierre Humbourg, presentación en el Catálogo de la Expedición individual de Manuel Cabré, en la Galería Giscard, 10/15/27.
- 5 La Pintura en Venezuela, Imprenta López. Caracas, Buenos Aires, 1956. pp. 56-61.
- 6 "Armando Lira, Artistas Venezolanos: Manuel Cabré". Revista Nacional de Cultura, Caracas, mayo 1939, año 1, pp. 11-17.