

## Hacia una síntesis (1931-1937)

La producción pictórica que va de 1931 a 1936 no parece ser muy abundante y presumimos que Cabré haya pintado muy poco durante los primeros años que siguieron a su retorno a Caracas.

Puede ser que esta época haya coincidido con un etapa de decaimiento general de la actividad cultural en Caracas, como se desprende de otros testimonios, y ello a causa del letargo y la apatía que generaba la dictadura de Gómez.

Lo cierto es que hemos localizado pocas obras durante este breve período que llega hasta 1936 ó 1937 aproximadamente.

Las exposiciones de 1941, 1965 y 1971 tampoco son muy elocuentes en tal sentido: pocas están fechadas en este período.

A su llegada a Caracas, Cabré había dado comienzo a una interesante serie sobre Boleíta y La Urbina, en el valle del Avila, tomando como tema una antigua laguna. Estas primeras obras permiten observar la transición de la manera que traía de Francia al estilo atmosférico que iba a adoptar en adelante. Los paisajes avileños pintados en París, el último de los cuales está fechado en 1928, constituyen el puente lógico. Pero se aprecia que el cambio indispuso a Cabré para acometer ambiciosamente su trabajo, y se inicia tímidamente, sin poder renunciar del todo a la formación que traía, dado que se trataba más bien de adaptar su pupila a una circunstancia espacial nueva. Y esto implicaba también un cambio general en su vida.







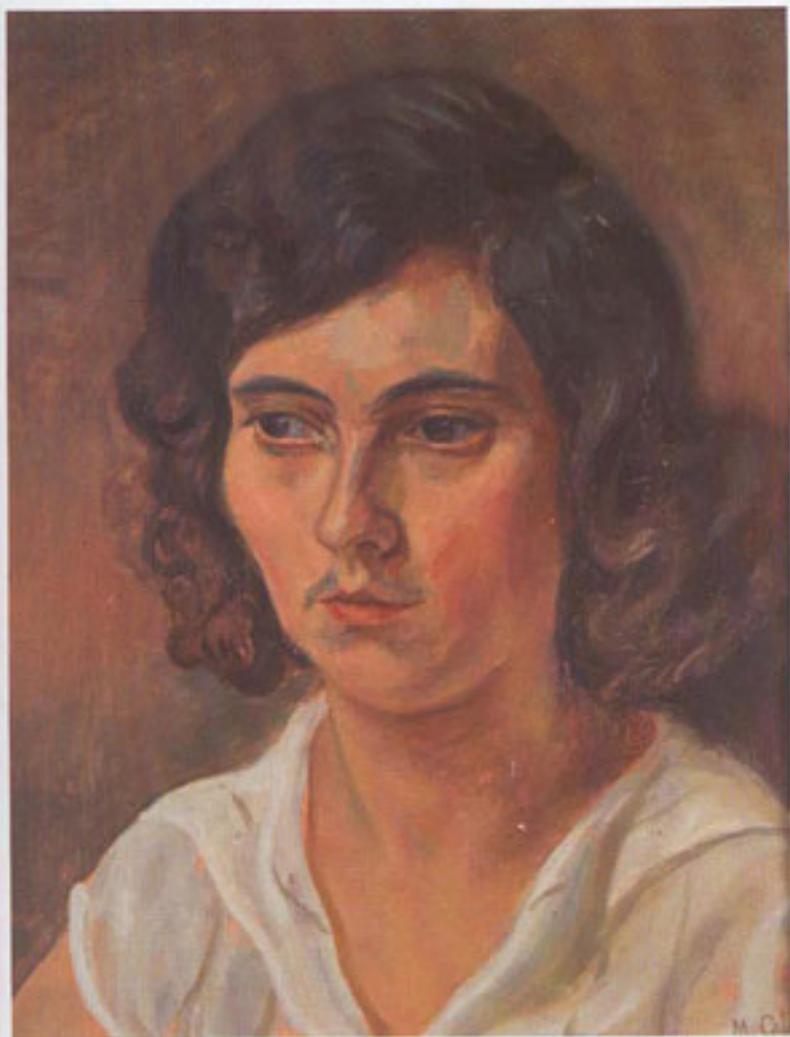
La serie de paisajes de Boleíta, al este de Caracas, frondoso escenario natural hace unos 20 años, corresponde a una época en que Cabré se desplazó activamente a lo largo del valle para pintar del natural frente a la mole del pico Naiguatá. El estudio de reflejos de agua había dejado de preocuparle, atraído por los efectos arquitectónicos; motivos de lagunas y ríos escasean a partir de su regreso de París. Desde 1931, la laguna de Boleíta le brindó un pretexto para cuadros donde lograba efectos luminosos en el agua quieta, que le recordaban los que había conseguido exitosamente en paisajes del Guaire antes de 1920 y, sobre todo, en sus vistas de Cassis y Martigues, en Europa.

Al centrar su interés en la proyección de la imagen del paisaje en el agua, Cabré elige un formato vertical, poco usual en él, ampliando considerablemente el primer plano y determinando con ello un doble juego de la perspectiva: focalmente precisa en la parte superior; borrosa y conmovida por el celaje que en la banda inferior simula aproximarse inversamente al ojo del espectador.

La factura de esta serie es extremadamente colórica; la construcción acusa fuertemente el ritmo piramidal; las formas ponen al descubierto un dibujo nervioso que le comunica mayor barroquismo a la composición.

En contadas ocasiones Cabré volvió al retrato, que había abandonado en los tiempos del Círculo de Bellas artes, y lo retoma es también del todo circunstancial, como cuando por encargo de Enrique Planchart hizo el retrato de la esposa de éste, María Luisa Rotundo de Planchart. Esta extraordinaria mujer se ocupaba de animar el movimiento cultural y estuvo involucrada en la actividad del Salón Planchart, al que prácticamente dio inicio Cabré con una importante exposición de su obra en el local de la firma que iba a patrocinar este certamen. Es obvio el cambio operado entre los retratos de 1913 y los que pintara 20 años después: aquí la factura acusa los rasgos sueltos y seguros de su estilo francés, tal como tenía que ser. Los primeros eran retratos psicológicos, condición a la que, por una excepción, no escapa el retrato de Raúl Carrasquel y Valverde, de 1931, y el cual refleja el carácter extravagante de este personaje caraqueño, famoso en el medio intelectual.

68/Retrato de María Luisa de Planchart  
□ Sr. Enrique Planchart h. y Sra.



66/Retrato de Raúl Carrasquel y Valverde  
□ Ofelia Agüero de Ventura



Este bodegón constituye excepción en la obra de un artista que casi no supo ocuparse de otro género que no fuera el paisaje.

Se ofrece aquí como ejemplo de lo que pudo significar, para Cabré mismo, una suerte de experimento. Fue pintado en Caracas, seguramente cuando el pintor acababa de llegar de Francia, pues se observan los rasgos del estilo moderno que empleó durante su permanencia en aquel país para pintar arquitecturas en medio de paisajes. En ningún género Cabré es más cerebral que aquí. No hay efusión sentimental, la mano opera como un ojo, y construye para conseguir lo que es característico en nuestro artista: el orden, la geometría y la continuidad volumétrica de los objetos. La luz está distribuida uniformemente y la composición apunta hacia la descripción analítica, razonada.

En el aspecto formal, hay una clara referencia a Cézanne por la manera de construir las frutas, por el ordenamiento cromático de esta sólida parte de la composición, pero, por otro lado, se observa que Cabré continuó apegado a la perspectiva lógica, según la cual el espacio de la obra guarda correspondencia con nuestra idea del proceso de percibir las cosas en la realidad.

Cézanne deformaba voluntariamente los objetos, vistos simultáneamente desde varios puntos de vista, lo que determinaba varias líneas de horizonte en la relación ojo-objeto. Contra la perspectiva naturalista, propuso la perspectiva psicológica: de acuerdo con ésta, el ojo no percibe la realidad en términos matemáticos. La percibe dinámicamente y a menudo deforma las líneas con arreglo a una visión de lo global. La perspectiva naturalista era para Cézanne una abstracción.



Sentir la naturaleza es poder expresar en la pintura un sentimiento equivalente a la belleza de ella; pero un sentimiento que no la sustituye sino que la revela en su esencia.

