

MANUEL CABRE: Visión plástica y visión natural.

El cuadro que todo caraqueño tiene frente a sus ojos, mirando desde la ventana o paseando por la calle, en cualquier momento, no es otro que el que le brinda la majestuosa imagen del Avila. Es un cuadro permanente y, sin embargo, cambiante en matices, colorido y luces, conforme pasan las horas del día. Basta un poco de sensibilidad e imaginación para que cada uno de nosotros pueda transformar esta imagen natural en la más bella y cautivante figura artística. Variaciones y pasajes de luz, sombras y reflejos hacen del Avila un espectáculo maravilloso.

Así también las obras de Manuel Cabré inspiradas en El Avila toman de éste su incesante variedad, presentándose a nuestros ojos bajo aspectos siempre renovados. Cada pintura de Cabré es una interpretación distinta, relativa y sustractiva del original que a diario topamos simplemente levantando nuestra mirada en dirección a la Cordillera.

Y del modo como Cabré divulga en sus lienzos la transfigurada belleza del Avila, así nuestra editorial ha querido hacer lo propio con respecto a la obra de nuestro gran paisajista: Un libro que proporcione al lector una impresión multiplicada, enriquecida y diversa de esta monumental obra pictórica.

No hemos escatimado esfuerzo para que técnicamente el libro que se entrega aquí al lector alcance una fidelidad óptima, la más alta que está en condiciones de proporcionar nuestra pujante industria editorial.

El personal técnico que labora en nuestra empresa ha conjugado sus mejores esfuerzos a fin de brindar una calidad profesional que nos honra haber materializado en un libro que es también un homenaje a la pintura venezolana.

Ernesto Armitano, Editor

más temprana juventud del artista y se remonta a 1906, fecha en que realizó el retrato de Antonio Edmundo Monsanto, (Lám. 3), curiosamente la personalidad de su generación que estuvo más ligada al destino de Cabré. En el presente ensayo nos hemos apartado del plan seguido por nosotros al estudiar la obra de otros contemporáneos de Cabré, notoriamente Federico Brandt y Armando Reverón. Prescindimos del trazado biográfico que nos servía para fijar el marco cronológico en que se desenvolvían las etapas del artista, para pasar directamente, en la parte central de nuestro texto, al análisis de las obras reproducidas, y tratadas en un sentido si se quiere fragmentario, con prescindencia de detalles biográficos que desvíen al lector de la comprensión de las obras y de las secuencias en las que se articulan.

La obra de Cabré ha sido estudiada superficialmente por los que nos han precedido. Ante todo, han visto en ella un símil naturalista del paisaje observado en la realidad. Para la mayoría Cabré no ha dejado de ser el pintor del Avila. Esto implica una intención peyorativa que consiste en negar el carácter más profundo de su visión. Importa subrayar el equívoco surgido de esta falsa interpretación. Cabré es un naturalista no en relación con la realidad sino con el sentimiento objetivo de su experiencia visual de la realidad. Para él la naturaleza es un móvil más que un objeto tomado al pie de la letra como tema. En sus paisajes él trata de configurar un orden paralelo al de la naturaleza, y en esta medida obliga al espectador no a reconocer en su obra un fragmento recortado del paisaje natural, tal como podría verse a través de una ventana, sino a enfrentarse a su capacidad inventiva del espacio. En el texto que acompaña a las ilustraciones, y que el lector encontrará más adelante, tratamos de explicar mediante ejemplos este rasgo de su obra.

En otras palabras, Cabré interpreta en su obra el principio general del arte moderno según el cual la realización es más importante que la representación. No puede vérselo, como se ha pretendido, desde el ángulo del cronista amante de la naturaleza o del foliógrafo puntual que ha encontrado en ésta una ordenación parecida a la que

busca en su espíritu. En cuanto a la crónica posible, Cabré se ha ocupado de desvirtuar esta función pintando los motivos que le agradaban no por su carga sentimental o por su aspecto pintoresco, sino por el grado de organización estructural de sus formas y por la monumentalidad de un espacio que ha ensayado referir a un enfoque global y panorámico del paisaje. El es el biógrafo del Avila tanto como puede serlo de su propia pintura. No dice de la naturaleza más que lo que intenta decir acerca de su propia concepción de la pintura. En gran parte, para la interpretación que aquí ensayamos hacer, nos confiamos en el relato del propio Cabré, a través de testimonios dichos por éste que vamos transcribiendo de acuerdo al orden cronológico seguido en la secuencia de obras reproducidas a color. De esta forma, el libro se enriquece con una lectura paralela que se hace coherente con el orden atribuido a los materiales. También ensayamos aquí una periodización de la obra de Cabré, cuestión importante para acceder a un enfoque múltiple. En este sentido, debe combatirse el criterio simplista, manejado por algunos críticos, de ver la obra general de un artista como un resultado afortunado en el que se borran los trazos, las búsquedas, los tanteos y experiencias formativas anteriores al trabajo de la edad adulta. De acuerdo con esto, Cabré existiría como pintor a partir del momento en que su temática se focaliza en el tipo de imagen más conocido de su producción, o sea, el valle de Caracas: desde 1940 aproximadamente. La retrospectiva "Cabré/Obras Maestras", en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, adoleció a nuestro juicio de una restricción como la descrita: en ella no estaban suficientemente marcadas las diferentes etapas que desembocan en el estilo maduro del artista, al que se limita a ilustrar en última instancia la gran mayoría de obras expuestas, como en un remanso de la madurez creadora. Importan también los caminos que llevan a producir una maestría como la alcanzada por Cabré en su época de los grandes paisajes avileños. Nuestra periodización se aproxima al siguiente desarrollo:

1. Los primeros tiempos de Cabré se sitúan en la encrucijada que une los estilos del siglo XIX con nuestro

arte moderno de influencia impresionista. En un período que va de 1906 a 1912 y en él ubicamos una serie de retratos y sus primeros paisajes pintados en la Academia bajo la influencia del realismo decimonónico. Hay que decir, sin embargo, que Cabré, al igual que sus compañeros de generación, no recibió una formación académica, formalmente hablando, y sus estudios fueron más bien irregulares. En gran medida es un autodidacta. Pero las primeras lecciones las recibió en la clase de Antonio Herrera Toro y bajo los consejos de éste, lo cual fue en alto grado provechoso para el artista adolescente. Desde 1906 trataba de liberarse de la rigidez de la enseñanza académica, y empezó a pintar por su cuenta, dibujando y manchando del natural. Hacia 1908 continuaba asistiendo a la Academia y pintaba en un estilo sombrío propio de la paleta del taller, dominado por tierras y ocre; el gran *Paisaje de Sabana del Blanco, Lám. 1* (Colección Concejo Municipal D.F.) con el que obtiene el Premio del Concurso anual de fin de curso de la Academia, este mismo año, es su obra más significativa del período inicial.

Los retratos, pintados casi todos antes de 1913, y sobre todo en 1912, parecen resumir su experiencia dentro del aprendizaje de este difícil género que parecía ya superado por su generación. Cabré lo entiende en el mejor sentido de la tradición académica: la expresión fisonómica en tanto que caracterización del personaje implica la búsqueda del parecido pero también el manejo de una técnica clásica cuya práctica le exige poner en juego un estudio riguroso. Estas obras se encuentran en la esfera de influencia de Herrera Toro, último gran representante del género retratístico del siglo XIX. A despecho de su anacronismo, los retratos de Cabré anuncian ya algunas de las características de su obra personal: rotundidad de los volúmenes, coherencia de la forma en relación al propósito de exponer con la mayor claridad un pensamiento plástico. Los retratos de Cabré de esta época son los mejores realizados por artista alguno de su generación. No estaba lejos de esta obra la intuición de un pintor que perseguirá en adelante, a partir de 1913 y de manera obsesiva, la objetivación precisa de la forma definida en un espacio. La

amplitud de la caracterización fisonómica, concentrada en la expresión de los ojos, la mirada dilatada y profunda de estos personajes son la primera manifestación categórica de esa voluntad formal que dominará en toda su obra.

2. Hacia 1913 Cabré era, de la generación del Círculo de Bellas Artes, el pintor que había avanzado más en el camino que conducía a la comprensión del impresionismo. Sus paisajes de 1913 y 1914, teniendo como tema una vista del Avila desde El Paraíso o un fragmento de la gran montaña, constituyen un punto de partida que debe tenerse en cuenta al escribir la historia del paisaje de la Escuela de Caracas. Aquellos fueron años de actividad muy comunicativa, durante los cuales Cabré se sintió arrastrado fervorosamente por el entusiasmo del Círculo de Bellas Artes, que él había contribuido a fundar. Fundar implica aquí creación de una poética de la visión, de una nueva manera de interpretar la realidad, tal como se deduce de los paisajes mencionados. Podemos extender este período hasta el año 1920 para concluir diciendo que fue uno de los más fértiles en la obra de Cabré, quien a la edad de 30 años presenta su primera exposición, en la que reúne 119 obras. Pintadas entre 1915 y 1920, éstas ofrecen un rasgo común: la entonación azul y la carga subjetiva del color que permite hablar, en este caso, de un expresionismo incipiente. Pero el período azul de Cabré, si así puede llamarse, difiere del de Reverón, no sólo por anticiparse a éste, sino porque en él, si exceptuamos algunas obras pintadas entre 1919 y 1920, no parece haber influencias visibles de otros pintores. Importa destacar que este lapso, hasta 1920, es el más significativo desde el punto de vista formativo en la trayectoria de Cabré, por cuanto corona un esfuerzo de investigación personal basado en el trabajo del natural teniendo como tema, casi de modo obsesivo ya en aquella época, la imagen del Avila. Es cierto que algunas de las mejores obras de este período se basan en otros motivos, como el Guaire y sus alrededores. Pero haber podido estudiar profundamente todas las incidencias naturales planteadas por una visión distanciada entre los primeros planos y el horizonte montañoso para expresar una relación atmosférica constante y viva en la representación del

paisaje amplio y majestuoso, puede tenerse no sólo como el logro más decisivo que Cabré alcanza por estos años, sino también uno de los grandes logros del paisajismo venezolano.

3. La etapa francesa ocupa 11 años de la producción de Cabré, entre 1920 y 1931 y es la menos conocida. Hemos podido reunir de ella un conjunto de obras representativas. Cabré no ha dado importancia a esta etapa, tal vez porque él mismo la consideró como un período en el cual su interés se centró en adaptarse a las circunstancias físicas y espirituales que prevalecían en el país en el que pensó vivir para el resto de su vida. Esto impuso también adaptarse a la óptica imperante en el nuevo paisajismo francés luego de la revolución del arte abstracto.

Por tanto, fue un período de estudio y, sobre todo, de cambio con respecto a la obra que traía de Caracas. Este momento marca así una ruptura de la solución de continuidad que encontramos entre la producción inicial y el estilo definitivo, en el que desemboca después del retorno a Venezuela en 1931. Una concepción técnica más libre corresponde aquí a una voluntad interpretativa de la forma que parece adaptarse al consejo de Boggio: "Libérese de la naturaleza. Ya Ud. tiene fuerzas para hacerlo".

Boggio había sido, por cierto, el inspirador de esta incursión ultramarina, tan extraña al carácter sedentario de Cabré. Este esperaba encontrar en su nuevo destino al maestro que le había aconsejado irse a Francia, bajo promesa de ayudarlo. Sin embargo, Boggio murió en 1920, justamente en el instante en que Cabré desembarcaba en El Havre. El cambio de nuestro pintor era, de todos modos, inminente. Boggio hubiera tenido muy poco que enseñarle en un París estremecido por los movimientos de posguerra.

4. El período que va de 1931 a 1938 fue tan crucial para Cabré como el que acababa de vivir en Francia. Ya en Caracas, se le dificultó recobrar el ritmo de trabajo de épocas pasadas, cuando pintaba con el entusiasmo de la primera juventud. Tenía 40 años de edad y el camino que se presentaba a la vista era rehacer los pasos. Dadas las dificultades de readaptarse, la producción de este momento fue muy escasa. Hemos logrado establecer una

laguna de aguas reposadas le recordaba sus trabajos de canal de Martigues, en Francia. Podemos considerarlo como un período de reajuste de la visión a la luz del paisaje del Trópico; Cabré pasaba por un momento de inseguridad.

En su estilo europeo se puede observar que la forma, compacta y sólidamente construida, prevalece sobre la atmósfera, y la luz pasa a ser una consecuencia del planteamiento arquitectónico de la composición. Ya en Venezuela, Cabré comienza a observar que la atmósfera su cualidad netamente transparente, prima sobre la forma definiéndola, al tiempo que la luz pasa a ser un agente activo para la definición de los volúmenes en el espacio; a la estructura construida, se opone el concepto de espacio percibido sensorialmente. Durante este período de transición, Cabré va al encuentro de esa solución monumental que caracteriza a la etapa siguiente.

5. La fecha de iniciación de ésta podría ser aproximadamente el año de 1938. Por entonces Cabré goza de mucha estimación como pintor y su obra empieza a difundirse en un pequeño grupo de coleccionistas, entre los que cabe destacar a Alfredo Vollmer, urbanista de los terrenos de San Bernardino, al norte de Caracas. Este adquirirá gran parte de la obra producida por Cabré en los dos años siguientes. No tiene necesidad de exponer individualmente para colocar su obra y está en posesión de una seguridad cada vez mayor. Realizar una obra le llevará ahora mayor tiempo. Este período puede representar para Cabré lo que la época blanca para Reverón. Momento de plenitud creadora en el sentido de una cabal adecuación del sentimiento poético de la realidad a la posibilidad de los medios elegidos para expresarlo. Cabré hace aquí casi todos los hallazgos que caracterizan su manera de tratar monumentalmente el tema del valle de Caracas partiendo de un punto de vista distanciado que permite un enfoque panorámico del paisaje. La monumentalidad de éste coincide con un agrandamiento del formato del soporte. Es evidente que hay un anuncio de esta concepción majestuosa en sus dos períodos caraqueños anteriormente descritos, pero es sólo hacia la serie de cuadros realizada en Boleíta, en donde una

paisaje amplio y majestuoso, puede tenerse no sólo como el logro más decisivo que Cabré alcanza por estos años, sino también uno de los grandes logros del paisajismo venezolano.

3. La etapa francesa ocupa 11 años de la producción de Cabré, entre 1920 y 1931 y es la menos conocida. Hemos podido reunir de ella un conjunto de obras representativas. Cabré no ha dado importancia a esta etapa, tal vez porque él mismo la consideró como un período en el cual su interés se centró en adaptarse a las circunstancias físicas y espirituales que prevalecían en el país en el que pensó vivir para el resto de su vida. Esto impuso también adaptarse a la óptica imperante en el nuevo paisajismo francés luego de la revolución del arte abstracto.

Por tanto, fue un período de estudio y, sobre todo, de cambio con respecto a la obra que traía de Caracas. Este momento marca así una ruptura de la solución de continuidad que encontramos entre la producción inicial y el estilo definitivo, en el que desemboca después del retorno a Venezuela en 1931. Una concepción técnica más libre corresponde aquí a una voluntad interpretativa de la forma que parece adaptarse al consejo de Boggio: "Libérese de la naturaleza. Ya Ud. tiene fuerzas para hacerlo".

Boggio había sido, por cierto, el inspirador de esta incursión ultramarina, tan extraña al carácter sedentario de Cabré. Este esperaba encontrar en su nuevo destino al maestro que le había aconsejado irse a Francia, bajo promesa de ayudarlo. Sin embargo, Boggio murió en 1920, justamente en el instante en que Cabré desembarcaba en El Havre. El cambio de nuestro pintor era, de todos modos, inminente. Boggio hubiera tenido muy poco que enseñarle en un París estremecido por los movimientos de posguerra.

4. El período que va de 1931 a 1938 fue tan crucial para Cabré como el que acababa de vivir en Francia. Ya en Caracas, se le dificultó recobrar el ritmo de trabajo de épocas pasadas, cuando pintaba con el entusiasmo de la primera juventud. Tenía 40 años de edad y el camino que se presentaba a la vista era rehacer los pasos. Dadas las dificultades de readaptarse, la producción de este momento fue muy escasa. Hemos logrado establecer una

laguna de aguas reposadas le recordaba sus trabajos del canal de Martigues, en Francia. Podemos considerarlo como un período de reajuste de la visión a la luz del paisaje del Trópico; Cabré pasaba por un momento de inseguridad.

En su estilo europeo se puede observar que la forma, compacta y sólidamente construida, prevalece sobre la atmósfera, y la luz pasa a ser una consecuencia del planteamiento arquitectónico de la composición. Ya en Venezuela, Cabré comienza a observar que la atmósfera y su cualidad netamente transparente, prima sobre la forma, definiéndola, al tiempo que la luz pasa a ser un agente activo para la definición de los volúmenes en el espacio; a la estructura construida, se opone el concepto de espacio percibido sensorialmente. Durante este período de transición, Cabré va al encuentro de esa solución monumental que caracteriza a la etapa siguiente.

5. La fecha de iniciación de ésta podría ser aproximadamente el año de 1938. Por entonces Cabré goza de mucha estimación como pintor y su obra empieza a difundirse en un pequeño grupo de coleccionistas, entre los que cabe destacar a Alfredo Vollmer, urbanista de los terrenos de San Bernardino, al norte de Caracas. Este adquirirá gran parte de la obra producida por Cabré en los dos años siguientes. No tiene necesidad de exponer individualmente para colocar su obra y está en posesión de una seguridad cada vez mayor. Realizar una obra le lleva ahora mayor tiempo. Este período puede representar para Cabré lo que la época blanca para Reverón. Momento de plenitud creadora en el sentido de una cabal adecuación del sentimiento poético de la realidad a la posibilidad de los medios elegidos para expresarlo. Cabré hace aquí casi todos los hallazgos que caracterizan su manera de tratar monumentalmente el tema del valle de Caracas partiendo de un punto de vista distanciado que permite un enfoque panorámico del paisaje. La monumentalidad de éste coincide con un agrandamiento del formato del soporte. Es evidente que hay un anuncio de esta concepción majestuosa en sus dos períodos caraqueños anteriormente descritos, pero es sólo hacia los serie de cuadros realizada en Boleíta, en donde una

años 40 cuando ella alcanza una justa y precisa formulación técnica.

El medio social en que se desarrolló este artista, de suyo solitario, fue favorable para alcanzar su realización plena. Su vínculo con la Escuela de Artes Plásticas, en la que venía actuando al lado de Antonio Edmundo Monsanto para llevar a cabo la reforma del pénsum de estudios, estimuló positivamente su trabajo, por la vía de una confrontación constante con la obra de sus compañeros de generación que enseñaban en aquella Escuela. Por otro lado, en 1940 se había fundado el Salón Oficial de Arte Venezolano, con sede en el Museo de Bellas Artes y para cuya dirección fue llamado Cabré en 1942. Este mismo año, emprende una fructífera gira a los Andes venezolanos donde pinta un grupo de paisajes. Los años 40 son los más productivos de su carrera, incluso en orden a calidad artística. Se observará que el horizonte técnico, al atacar el paisaje desde los más diversos ángulos panorámicos, se enriquece notablemente por la observación del natural; la diversidad temática es también un signo elocuente. Cabré llega a ser en este momento el mejor paisajista venezolano. 6. El período anteriormente descrito puede fijarse en un lapso aproximado que llega hasta el fin de la década de los 50. A partir de entonces la temática se restringe casi exclusivamente al paisaje de los picos Avila y Naiguatá, en la banda norte del valle, entre el Country Club y La Urbina. La amplitud de los primeros planos sembrados de césped ofrecía un campo de observación extraordinariamente amplio y matizado, donde se suceden movidas bandas horizontales. Los árboles en movimiento pasan a ser los elementos naturales de una escala monumental que rebota contra la imponente cordillera iluminada uniformemente. Ya desde 1944 Cabré pintaba en los campos de Golf, en el Country Club de Caracas, este escenario idílico que parece resistir a la furia urbanística y donde la naturaleza no había cambiado mucho en los años 60. Haber hallado en la fotografía coloreada un sustituto del paisaje real traducido a emoción poética representó a partir de entonces un progreso técnico asombroso para un artista que arribaba a los setenta años de edad. Cabré utilizó la fotografía en paisajes del Avila pintados en París entre

1926 y 1928 por encargo de coleccionistas venezolanos que residían en Francia. Más tarde, de regreso en Caracas, la desechó o la combinó con el procedimiento natural, en el que había educado su pupila. Pasado un tiempo volvió a ella, utilizando transparencias de un motivo fotografiado que él había pintado antes y que, tanto, podía memorizar ayudado por el estímulo de la imagen mecánica.

Los métodos de una visión comparada del paisaje

Desde comienzos de la década del 50 Cabré adoptó de modo sistemático, el método de trabajar algunas veces siguiendo una dispositiva de color. En 1939, había confesado a Armando Lira: "Mi pintura representa ciertos grandes aspectos. Esto se debe a que a veces he trabajado del natural y otras con documentos sacados de él. En este último aspecto, la visión realista, la sensación están atemperadas por un mayor control del intelecto. Cuando hablaba de "documentos del natural", Cabré hacía referencia a su costumbre de pintar valiéndose de fotografías a color; este procedimiento lo adoptó por primera vez en París, en su taller de la calle Duty. En este modo, Cabré respondía a las exigencias del encargo que le hacían algunos coleccionistas venezolanos radicados en París o a su paso por esta ciudad, y por otra parte a una nostalgia de Venezuela. Se trataba, en todo caso, de fotografías panorámicas del valle de Caracas. Cabré conserva fresca en su memoria la visión monumental del Avila y nunca le abandonará. Las fotos le eran enviadas desde Caracas por su amigo Domingo Lucca. Un paisaje de **El Avila desde El Portachuelo**, en la colección de la Sra. Graciela de Méndez, (Lám. 56) resulta muy elocuente para ilustrar la manera cómo Cabré procede a asociar estilos, dos tratamientos que corresponden a dos períodos distintos en su producción y que obras como la mencionada intentan conciliar y sintetizar. Para los paisajes alejados, que domina la masa de la montaña, Cabré retoma su peculiar tratamiento arquitectónico y pormenorizado del volumen resuelto de acuerdo con la iluminación propia del valle de Caracas. Los primeros

términos y el plano intermedio caracterizan a su manera francesa, más imaginativa y librada del natural, de fino modelado y formas fileteadas que dejan ver el grafismo de la pincelada. En toda la obra de Cabré se hace evidente que El Avila es un punto de referencia central. Su aprendizaje estuvo muy marcado, después de 1912, por la presencia obsesiva de este tema. En un comienzo su obra se adecuó a una observación metódica y sostenida de los efectos de forma, volumen, pesantez, perspectiva e iluminación de los volúmenes, teniendo como base el gran perfil del Avila. Pero una vez en posesión de un conocimiento de esos valores llevados a una maestría, la imagen del tema y la técnica para representarla pasaron al dominio de una memoria que es capaz de prescindir de la observación del natural para acceder a la invención que recrea no al tema mismo, sino a la representación de éste. La obra de Cabré no es, como se ha creído, "un esfuerzo tenaz para alcanzar una reproducción fidedigna de la naturaleza venezolana". El aspecto "fotográfico" a que induce una lectura superficial de su obra deriva de su técnica precisa y minuciosa y de la apertura focal de su visión monumental, en la que se comprueba el intento de aprehender una totalidad de la naturaleza en tanto que pintura.

El pintor, tal como lo hemos señalado más arriba, ha tratado de diferenciar su obra basada en el natural de aquella otra en que el afán perfeccionista mediante la precisión focal, responde más a su intención de descubrir las leyes de la representación a distancia que a la de representar la realidad tal como es: "En este último aspecto, la visión realista, la sensación, está atemperada por un mayor control del intelecto", dijo el propio Cabré. El apoyo en elementos documentales, como la fotografía y el apunte del natural corresponden al esfuerzo de entender el espacio como una organización de formas equivalente a la naturaleza, en la que tiene su modelo estructural, y no su imagen. La obra francesa de Cabré implica una liberación de la naturaleza, por una vía introspectiva que no le exigía situarse frente al objeto para seguirlo. El artista ha trabajado normalmente de apuntes y dibujos hechos del natural y aunque haya realizado la mayoría de su obra

pintando directamente frente al motivo, se aprecia que la naturaleza le sirve de referencia para realizar el cuadro, en un sentido cezanniano. De hecho que la influencia de Cézanne determinó la evolución posterior de Cabré, de tal manera que el empleo de fotografías corresponde a un momento de su evolución en que consideró que la pintura no podrá ser puesta al servicio de la naturaleza más que para descubrir en ésta las leyes de la realización. Sin embargo, a su regreso a Venezuela en 1931, Cabré retomó el procedimiento de pintar del natural, lo que implicó también un gran cambio con respecto a su etapa sintética cumplida en Francia, y por tanto este cambio condujo a una reformulación de su obra en el punto en que la había dejado 10 años atrás. Fue un poco más tarde cuando comprendió que podía elaborar el paisaje con una técnica de gran precisión, sin acudir al expediente del natural ("el natural lo llevo por dentro", dijo Cabré). Desde entonces, tal como se desprende de las frases citadas al comienzo: su "pintura representa dos grandes aspectos; éste se debe a que a veces he trabajado del natural y, otras, con documentos sacados de él". La memoria podía sustituir la presencia física del paisaje cuando se trataba de lugares conocidos, ya pintados por él anteriormente, como el valle de Caracas y la serranía del Avila. En estos casos, el paisaje conocido era recreado en la nueva obra mediante transparencias fotográficas a color. La ventaja de este método consiste en que Cabré podía emplear fotografías viejas en las cuales el paisaje se mostraba sin la alteración introducida por el urbanismo moderno; por otra parte, el esfuerzo de evocación implicaba también recrear el sentimiento profundo nacido de la experiencia anterior, cuando pintó ese mismo motivo del natural, en los términos en que se veía en la fotografía. El nuevo cuadro era, así pues, una forma de recobrar una imagen perdida.

El descubrimiento de un instrumento óptico que le permitía ver la fotografía del paisaje con la profundidad natural necesaria fue de gran importancia para él. En un visor doble, una misma fotografía iluminada produce un efecto de relieve parecido al que se obtenía de mirar un objeto directamente a través del vidrio de una ventana. Cabré

términos y el plano intermedio caracterizan a su manera francesa, más imaginativa y librada del natural, de fino modelado y formas fileteadas que dejan ver el grafismo de la pincelada. En toda la obra de Cabré se hace evidente que El Avila es un punto de referencia central. Su aprendizaje estuvo muy marcado, después de 1912, por la presencia obsesiva de este tema. En un comienzo su obra se adecuó a una observación metódica y sostenida de los efectos de forma, volumen, pesantez, perspectiva e iluminación de los volúmenes, teniendo como base el gran perfil del Avila. Pero una vez en posesión de un conocimiento de esos valores llevados a una maestría, la imagen del tema y la técnica para representarla pasaron al dominio de una memoria que es capaz de prescindir de la observación del natural para acceder a la invención que recrea no al tema mismo, sino a la representación de éste. La obra de Cabré no es, como se ha creído, "un esfuerzo tenaz para alcanzar una reproducción fidedigna de la naturaleza venezolana". El aspecto "fotográfico" a que induce una lectura superficial de su obra deriva de su técnica precisa y minuciosa y de la apertura focal de su visión monumental, en la que se comprueba el intento de aprehender una totalidad de la naturaleza en tanto que pintura.

El pintor, tal como lo hemos señalado más arriba, ha tratado de diferenciar su obra basada en el natural de aquella otra en que el afán perfeccionista mediante la precisión focal, responde más a su intención de descubrir las leyes de la representación a distancia que a la de representar la realidad tal como es: "En este último aspecto, la visión realista, la sensación, está atemperada por un mayor control del intelecto", dijo el propio Cabré. El apoyo en elementos documentales, como la fotografía y el apunte del natural corresponden al esfuerzo de entender el espacio como una organización de formas equivalente a la naturaleza, en la que tiene su modelo estructural, y no su imagen. La obra francesa de Cabré implica una liberación de la naturaleza, por una vía introspectiva que no le exigía situarse frente al objeto para seguirlo. El artista ha trabajado normalmente de apuntes y dibujos hechos del natural y aunque haya realizado la mayoría de su obra

pintando directamente frente al motivo, se aprecia que la naturaleza le sirve de referencia para realizar el cuadro, en un sentido cezanniano. De hecho que la influencia de Cézanne determinó la evolución posterior de Cabré, de tal manera que el empleo de fotografías corresponde a un momento de su evolución en que consideró que la pintura no podrá ser puesta al servicio de la naturaleza más que para descubrir en ésta las leyes de la realización. Sin embargo, a su regreso a Venezuela en 1931, Cabré retomó el procedimiento de pintar del natural, lo que implicó también un gran cambio con respecto a su etapa sintética cumplida en Francia, y por tanto este cambio condujo a una reformulación de su obra en el punto en que la había dejado 10 años atrás. Fue un poco más tarde cuando comprendió que podía elaborar el paisaje con una técnica de gran precisión, sin acudir al expediente del natural ("el natural lo llevo por dentro", dijo Cabré). Desde entonces, tal como se desprende de las frases citadas al comienzo: su "pintura representa dos grandes aspectos; éste se debe a que a veces he trabajado del natural y, otras, con documentos sacados de él". La memoria podía sustituir la presencia física del paisaje cuando se trataba de lugares conocidos, ya pintados por él anteriormente, como el valle de Caracas y la serranía del Avila. En estos casos, el paisaje conocido era recreado en la nueva obra mediante transparencias fotográficas a color. La ventaja de este método consiste en que Cabré podía emplear fotografías viejas en las cuales el paisaje se mostraba sin la alteración introducida por el urbanismo moderno; por otra parte, el esfuerzo de evocación implicaba también recrear el sentimiento profundo nacido de la experiencia anterior, cuando pintó ese mismo motivo del natural, en los términos en que se veía en la fotografía. El nuevo cuadro era, así pues, una forma de recobrar una imagen perdida.

El descubrimiento de un instrumento óptico que le permitía ver la fotografía del paisaje con la profundidad natural necesaria fue de gran importancia para él. En un visor doble, una misma fotografía iluminada produce un efecto de relieve parecido al que se obtenía de mirar un objeto directamente a través del vidrio de una ventana. Cabré

miró un día a través de un aparato de visión estereoscópica que alguien le mostró. Anteriormente, cuando él pintaba usando fotografías, tenía que valerse de copias planas y su esfuerzo al trabajar debía ser muy intenso. El decidió (en algún momento de los años 60) construir su propio aparato a partir de un visor corriente, que adaptó a la visión doble sobre un rústico atril de madera, que él mismo "serruchó". La iluminación procedía de una bombilla. Muchos paisajes de Cabré fueron realizados mediante esta tecnología primitiva. Y puede decirse que en los últimos tiempos—sistemáticamente desde 1965— Cabré ha pintado sin ocurrir siempre al procedimiento del natural. Algo parecido está sucediendo con Pedro Angel González —el otro gran maestro del Avila—, quien se basa para trabajar en fotografías en blanco y negro de obras suyas anteriores. Por eso Cabré justifica que "sigo pintando del natural ya que el natural lo llevo por dentro". Alusión directa al hecho de que él pinta el sentimiento de la experiencia vivida, no la presencia actual de las cosas.

Ciertamente, porque una obra, un paisaje de Cabré no constituye la presentación de un fragmento de la naturaleza, conforme al cual ha intentado hacer la versión plástica de su representación verosímil. Esto es lo que cree la gente cuando se imagina al artista esclavizado por la observación, fiel al objeto. No. En pocas obras, Cabré ha respetado la exactitud y distribución natural de los elementos constitutivos del paisaje que pintó siguiendo cualquiera de sus dos métodos: el natural y el intelectual. La construcción a partir de una estructura dibujística muy sólida le imponía un ritmo de composición sujeto a las alteraciones que surgían de lo imprevisto, por un acto de elección de posibilidades combinatorias, en función de la armonía general, la iluminación, profundidad perspectíca, etc. Por lo general, este proceso tiende a modificar la semejanza con el natural, si bien la forma del perfil y el relieve orográfico del Avila, sobre el que se apoyan los planos medios e intermedios, parecen inalterables. Se trata más bien de un esfuerzo que conduce a la síntesis y, por lo tanto, a una reducción de elementos. Este esfuerzo implica una interervención del intelecto, es

decir, de la mente racionalizadora, y a él se refiere el propio Cabré cuando hablaba de una "visión realista modelada por la fuerza del intelecto".

El uso de fotografías por Cabré demuestra que el paisaje puede ser captado intelectivamente y no exclusivamente por vía de los sentidos, una vez establecido el principio de que el cuadro es una realidad en sí misma, que obedece a sus propias leyes de organización, tal como lo entendió Cézanne; los datos de la naturaleza de hecho son modificados para obtener una aproximación al objeto tomado como punto de aproximación, sin llegar a confundirse con éste y que no contiene, por tanto, necesariamente todos los elementos de la realidad.