

extiende en una perspectiva lateral, dejando a un lado a la ciudad de Caracas, la montaña no es un «ordenador espacial», sino, un elemento más a ilustrar perteneciente a la realidad que se describe. Hay otras diferencias significativas en la construcción de ambos modelos. Mientras en la imagen de Cabré, y en las del *nuevo modelo*, se omite la «leyenda al pie de la imagen» propia de las *Vistas Urbanas*, en éstas aparece para resaltar la presencia de algunos edificios importantes de la ciudad, desarrollando así, su valor de imagen descriptiva, su carácter catalogador e ilustrador frente al carácter contemplativo que tiene la imagen de Cabré. (Si bien es cierto que en estas pinturas este aspecto está presente de una manera encubierta y que a medida que el *nuevo modelo* se desarrolla, éste adquiere una reformulación, contribuyendo así a su desarrollo final.)

Si hemos apuntado algunas de las diferencias más significativas entre estos dos tipos de imágenes —*Vistas Urbanas* y *Caracas vista desde el Paraíso*— señalemos algunos aspectos en común que hacen de las composiciones del XIX un antecedente válido. Así, la intención de abarcar grandes espacios está presente en ambos sistemas de representación, como también la intención de mostrar que sea reconocible, en las *Vistas Urbanas*, en la recreación de los aspectos ilustrativos, en el *nuevo modelo*, creando formas de pretendida intención de «veracidad», formas dotadas de «personalidad», signos de una realidad natural como búsqueda ontológica. Se resumen así, las ideas de su época y que Leoncio Martínez definió como formas designadoras del «alma del paisaje»; búsqueda inmediata y primordial de la pintura y el arte del Círculo de Bellas Artes.

El juego escénico de *Caracas vista desde el Paraíso*, es un adelanto de lo que luego será la definitiva articulación espacial en las obras de Manuel Cabré y es, sin duda, un ejemplo válido de los inicios de ese *nuevo modelo paisajista*. La presencia de un espacio creado en base a franjas será una constante dentro de este modelo. Desde un espacio que sirve de introducción, en primer término, ascendemos con la vista hasta completar la visión de la montaña que domina la composición, no como el marco escenográfico de las composiciones ilustradoras del XIX, sino como el elemento protagonista del tema. Algunas obras anteriores de este artista se anticipan a este sistema constructivo, aunque con algunas variantes importantes, *Fragmento de montaña*, (1914)¹⁰, obra anterior a la señalada, desarrolla un sistema de representación donde la montaña aparece en un violento primer plano. La imagen, por utilizar un símil más ilustrativo, pareciera estar recogida por un poderoso «zoom» que nos muestra un Avila exento de la envoltura escenográfica anterior. La división en bandas no se intuye, todavía, como necesaria. La imagen no logra su objetivo de veracidad. Su carácter de verosimilitud no es suficiente, como para convertirse en instrumento del *nuevo modelo*. El sistema empleado, sin un antecedente preciso en la historia del paisajismo venezolano, hace aún más difícil su aceptación. El *nuevo modelo* necesita para dar forma a su expresión del juego escénico, de la *triple articulación*; en definitiva de los elementos que el artista empleará posteriormente. La imagen no debe concentrarse en la representación aislada de un determinado motivo —como ocurre en esta obra— sino que debe recoger el efecto de conjunto, es decir, la ubicación de los elementos en un contexto que se interrelaciona. El Valle

¹⁰ Manuel Cabré. Fragmento de Montaña (1914) (Oleo sobre tela 21 × 50,5 cm. Firmado abajo derecha: M. Cabré 1914. Colecc. Sr. Domingo Lucca).

de Caracas es la unidad geográfica que la imagen del *nuevo modelo* potencia como unidad cargada de valores semánticos. Se construye esta *unidad*, de forma icónica, partiendo de lo que de ella se sabe más que de lo que se percibe. Existe otro aspecto al que las imágenes de Cabré, y en general las de todo el modelo, hacen constante alusión: lo urbano y lo rural. Valores que permiten una interpretación, lo suficientemente abierta que se encuentra reflejada en la imagen como propiciadores de la interrelación de los motivos. Lo urbano y lo rural también son componentes temáticos de las obras literarias de la época. Escritores de la talla internacional de Rómulo Gallegos hacen girar sus creaciones en una continua contraposición de valores culturales, de compromiso ante la vida. El campo, lejos de concebirse en mero lugar geográfico, se proyecta como ámbito ontológico, con una manifiesta oposición a los valores de la sociedad urbana. Es el enfrentamiento entre naturaleza y civilización, discurso ya abierto por el Romanticismo. En el caso venezolano y en general en toda la América del Sur, esta disputa se nutre especialmente de los ideales nacionalistas, que nutren a lo conocido como «criollismo», tan presentes en su día en muchas de las creaciones plásticas y literarias del Continente.

Hacia 1940 queda institucionalizado el discurso del Círculo. El ascenso a la oficialidad del arte y la cultura venezolanos ha sido progresivo en el tiempo y en la influencia social. En estos momentos la imagen paisajista del *nuevo modelo* tiene definitivamente elaborado el sistema de representación. Cabré realiza *Exhuberancia*, obra que resume las características del modelo. Entre tanto surge una tímida reacción frente a estos planteamientos en dos frentes bien diferenciados. Por un lado los pintores jóvenes, ligados a propuestas de la vanguardia europea, promulgan un giro de 90° en el arte venezolano. A su vez realistas, surgidos de las influencias muralistas mexicanas, reclaman un «sincero y comprometido» acercamiento a la realidad social del país. Ambas corrientes crecerán hasta convertirse en alternativas pictóricas al *nuevo modelo*. Por su parte Reverón continúa en su camino solitario anticipando muchas de las que luego aparecerán como «innovaciones artísticas» de los años 60. Volviendo sobre *Exhuberancia*, en ella esta planteada, y en toda su significación, *La articulación en triple espacio: un primer espacio o zona de apertura*, que guarda todas las características antes señaladas, además de caracterizarse por la falta de objetos en ella representados evitando así, la distracción visual del espectador. Un *segundo espacio* donde las formas, por lo general se refieren a motivos vegetales¹¹, cumplen la función de *vectores* o indicadores de la lectura del texto icónico. Dejando de ser *formas estilizadas* para dar paso a formas con una mayor carga de información, tanto descriptiva, como de valoración semántica. Es en esta *zona* donde los esquemas de las primeras obras se alteran sustancialmente. La referencia a los motivos vegetales sobrepasa la intención de reconocimiento formal, refiriéndose en este caso a un reconocimiento de la especie a la que pertenece. En especial para aquel «ojo» acostumbrado a identificarlas en la naturaleza. La *forma* opera como transmisor de una información que es definitiva para realizar una satisfactoria lectura de la imagen. El carácter de catalogación presente en las *Vistas Urbanas* del XIX, y que tiende a desa-

¹¹ Este espacio puede estar ocupado por otros motivos como edificios o ruinas. Por ejemplo, véase: Casa de Anauco Arriba (1940) (Oleo sobre tela 69 × 105 cm. Firmado abajo derecha: M. Cabré 1940. Colecc. particular); Ruinas del horno de cal en Boleita (1940) (Oleo sobre cartón 60 × 105 cm. Firmado abajo derecha: M. Cabré 1940. Colecc. particular).

parecer en las primeras composiciones de Cabré, aparece en esta obra de una manera encubierta, envuelto en una imagen de pretendida intención de *virtualidad* ante la realidad empírica percibida. En el *tercer espacio*, El Avila aparece como único motivo, se construye bajo las mismas características válidas para las formas vegetales. Todos los espacios adquieren una marcada significación. La jerarquización de unas formas sobre otras desaparece, dando paso a una imagen que se estructura de acuerdo a dos planteamientos: el primero, relaciona, el ordenamiento y la distribución espacial de los elementos plásticos (colores, formas, volúmenes), a planteamientos formalistas propios de toda imagen pictórica. El segundo planteamiento, que conecta directamente con el anterior, *revela la capacidad de la imagen del nuevo modelo* para ejercer una *intención pedagógica*. Esta *intención pedagógica*, didáctica, no constituye una situación nueva, ni aislada en la historia del arte venezolano, ni siquiera del continente: las imágenes realizadas por Carmelo Fernández para la *Comisión Corográfica* son un ejemplo anterior, aunque con muy distinta repercusión social ¹². Por el contrario, el intento de *imagen didáctica del nuevo modelo* tendrá un éxito y una influencia social inusitados, haciendo de este sistema de representación la vía por la que el arte venezolano entrará a formar parte de la modernidad artística. El arte, según los planteamientos del *nuevo modelo*, impulsado por una tardía influencia positivista, es el instrumento inmejorable en la presentación de los valores esenciales de un pueblo, de una raza. El conocimiento de estos valores acercará al «ser venezolano» al estadio «liberador» de la civilización. Este paisajismo del Círculo de Bellas Artes encierra una clara intención ideológica. Intención que, en no pocas ocasiones, entra en una profunda contradicción en la manera de ser concebido, puntualmente señalada a lo largo de este análisis.

3.— La concreción del modelo

La realidad empírica constituye el *objeto* del que la imagen del *nuevo modelo* obtiene los valores esenciales que permiten el conocimiento de la sociedad y su historia. De tal manera que la imagen artística pasa a ser el referente cognoscitivo del mundo, es decir, posibilita la acción de emprender, a través de ella, un conocimiento sistemático del mundo, al mismo tiempo que ejerce una actitud «disuasoria» sobre el intérprete. A través de ella se establece una valoración moralizante de la realidad, vehiculando planteamientos de verdad para obtener una mejor adaptación del individuo a su medio natural y social.

Una de las variantes más importantes de este *modelo* la encontramos en la obra paisajista de Rafael Monasterios. En ella el rasgo de *la observación* adquiere una mayor capacidad de evocación y expresión a través de un uso particular del color. El *yo creador* capitaliza y concretiza el sistema de construcción de la imagen a la vez que las premisas de las que se parte, expresadas en sensaciones cromáticas, pretenden su reconocimiento

¹² La Comisión Corográfica fue organizada por el científico italiano Agustín Codazzi, en el año de 1850. Carmelo Fernández acompañó al geógrafo italiano en las dos primeras expediciones (1850, 1851). La intención era recoger información y muestras de la flora, fauna, geología y aspectos sociales de las regiones situadas al oeste-norte de Venezuela. Sirvió para que Fernández emprendiera la creación de tipos sociales y estableciera en su pintura la intención de crear una imagen de Latinoamérica.