

Antonio R. Romera

Camilo Mori ⁽¹⁾



AMILO MORI ha obtenido el Premio Nacional de Arte correspondiente a 1950. En años anteriores en la sección de Pintura había sido concedido este galardón a Pablo Burchard y a Pedro Reszka.

Se completa de este modo una trilogía que representa las tres corrientes esenciales del arte: la tradición, el eclecticismo que hace de bisel en la transición y la nueva sensibilidad estética. Es decir, en este caso, Pedro Reszka, Pablo Burchard y Camilo Mori, respectivamente.

* * *

Camilo Mori, como todos los artistas que reflejan en sus creaciones un contenido interior, es, en cierto modo, producto de los ideales del tiempo en que vive. Sus obras, que no rompen con el pasado ni con la tradición, nos hablan un lenguaje actual.

Su pintura nos lo dice claro: lo que importa es la modernidad que se apoya en la experiencia recogida en el estudio de los viejos maestros.

Yo he visto a Camilo Mori frente a una tela en vía de ejecución. Silencioso, sus ojos han seguido con absorto anhelo

(1) Fragmentos de una monografía.

el palpar oculto de la propia obra, su fosco hermetismo, su desdénosa negativa a la entrega. Era todo ello el análisis riguroso realizado por el artista, siempre descontento, siempre ansioso de perfección. El acorde preciso, el equilibrio armónico eran estudiados con severidad científica.

Lo que no quiere decir—claro es—que nuestro pintor ahogue con el exceso de doctrinas el impulso de la sensibilidad y de la inspiración.

La fórmula más exacta tal vez y que mejor lo define sería: conocimiento y sensibilidad.

* * *

Nació Camilo Mori en Valparaíso en los años postreros del siglo que Daudet, injustamente, calificara de estúpido.

El mar fué para Camilo Mori la invitación al viaje, el camino a un más allá en donde estaba la solución de muchas incógnitas, de muchos enigmas que, cual fantasmas, poblaron su juventud. Es el mar el que habría de llevarlo a la vieja Europa, al Greco, a Velázquez, a Goya, a Manet. El que lo habría de poner frente a la pomposidad de los barrocos, a la gracia lírica de los franceses, a la sensualidad de los nórdicos.

El estímulo ancestral le llega por ese boquete de salubre azul que se mete en las casas y las impregna de nostalgia.

Los influjos vienen de dominios desconocidos. No es lo literario, ni el romanticismo misterioso y de leyenda lo que ve en el puerto, sino la coordenada del paisaje preferido, la urdimbre tectónica, el *páter* compositivo: en este caso las líneas verticales predominantes en los barrios altos de la ciudad.

Mori al visitar la Italia de sus mayores en una época de formación supo ver el sutil eco de una afinidad ancestral. Sin entrar completamente en el fatalismo determinista, es indudable que el hombre—como señala Taine—resulta el producto en buena parte del medio ambiente en que se desenvuelve su

vida. A la vez todo el pasado gravita sobre él en forma inexorable.

Su primer maestro fué don Evaristo Garrido. Más tarde, en la Escuela de Bellas Artes, tuvo como profesores a Ricardo Richon-Brunet, a Juan Francisco González, a Valenzuela Llanos y a Agustín Undurraga. Es decir, cuatro nombres que señalan, respectivamente, cuatro direcciones antagónicas y que tienen, al menos, la ventaja para el discípulo de compensar cualquier predilección preconcebida y desequilibradora.

Después, el aprendizaje sigue por otros caminos. Va a Italia en 1920. Toda Europa es cruzada posteriormente por su ansia de aprender. Comprende en Holanda a Vermeer, en Italia a los *primitivos*, en Flandes a Rubens y a Ensor. En las brumas de Londres a Turner. Ve en la claridad de los horizontes castellanos el apresto táctil de los pintores de España.

Hace en París el descubrimiento de que su inquietud es como la resonancia ecoica de otras muchas inquietudes. Italia fué el remanso y, a la vez, el deslumbramiento. Italia nos revela que todo ha sido dicho, que todo ha sido gozado en las pasiones sublimadas del arte.

París es—por lo menos en esa época o hasta ella—la lucha y la conquista diaria. Es el ideal más caro del artista, puesto que aquí, por el contrario, pueden decirse cosas nuevas y volcar en formas inéditas el viejo anhelo creador. El arte está iluminado por un florecer de luces matinales.

Viaja también a España. Reside una temporada en Segovia. Sus apuntes de la vieja ciudad castellana ofrecen una diferencia fundamental con los realizados en París. Aquéllos son táctiles, de líneas y arabesco concreto, de dureza casi escultórica. Tienen la concreción y, a la vez, la melancolía de las visiones de Antonio Machado:

*Lejos, enfrente de la tarde roja,
refulge el ventanal del torreón.*

Los apuntes parisienses, por el contrario, son expresivos, fuertemente atmosferizados, casi musicales en la variedad y opulencia de la valorización de tonos.

En definitiva, la visita a los viejos centros artísticos de Europa le hace sentir en forma imperiosa algo esencial para su evolución posterior. Mori lo ha expresado con sencillez profunda: «Europa me hizo comprender, en síntesis, que la pintura existía, no en función de la realidad, sino en razón de sí misma. Y que los clásicos pintaban, más que la realidad, la razón plástica».

Sus admiraciones son sintomáticas. El Greco, Goya, Velázquez, se llevan sus preferencias. «El Greco es la síntesis de la pintura italiana—de donde viene—condimentada con lo espiritual». De los nuevos, Braque y Matisse, Picasso y Rouault.

* * *

A lo largo del tiempo la pintura de Camilo Mori ha evolucionado en perfección y ha ido afirmando su estilo. Naturalismo inmediato y paso violento en seguida a una subjetividad extremada, sin forzar, empero, las formas, a la manera de los expresionistas.

Algunas obras posteriores, como *Ma femme* (expuesta en el *Salón d'Automne*, París, 1929) *Composición*, 1930; *Orador*, 1935 y *El escultor Germán Montero*, 1937, muestran una paradigmática posición de alejamiento de toda actitud sentimental. Señalan en su diversidad morfológica y en el modo de las soluciones técnicas la persecución de los puros valores plásticos.

Se produce después un momento dubitativo, de oscilación entre dos atracciones igualmente poderosas, inclinándose a la postre hacia cierta filosofía plástica de inspiración surrealista; lo que está dentro de su natural evolución espiritual. Las telas que representan dicho momento son: *La noche*, 1940; *Sueño*, 1940, Museo de Valparaíso; *Interior*, 1941; *Silencio*, 1941 y

Triángulo, 1941. En ellas se busca ahincadamente la proyección expresiva.

Si proyectamos el conjunto de estas obras sobre el panorama estético ideal del que son parte, se comprenderá que constituyen una etapa, un eslabón en la cadena del estilo del pintor. El superrealismo ofrece posibilidades para lograr una restauración del *oficio*. La minuciosidad de ejecución, lo esmerado del dibujo, el gusto por los paños sabiamente arrugados, la justeza de las relaciones tonales, la búsqueda—en definitiva—de un tema que condiga con el planteamiento previo de ciertos problemas plásticos son la mejor manera de llegar a la forma definitiva. Y esto puede darlo determinada corriente de la pintura superrealista.

Mori ha vuelto—después de un largo período de búsquedas y de ensayos—a la raíz de su primera inquietud. El superrealismo ha dejado muchos de sus elementos y, sobre todo, le ha hecho comprender mejor el alma de las cosas, al tiempo que lo acercaba al hombre.

Esto se comprende de modo palmario si estudiamos su tela *Domingo en Valparaíso*, 1946, que indica el alejamiento de aquella escuela, exhibiendo ya la maduración de los elementos bebidos en sus diversas experiencias. El paisaje urbano se muestra solitario. El fondo se pierde en la lejanía azul. Es la huída hacia el infinito, hecha más deseable y patética porque el ánimo aparece conturbado en medio de la fantasmal presencia de los dos edificios que estrechan el horizonte. Esa línea lontana nos atrae fáusticamente por su potencia de espacialidad y por el sentido espiritual del azul y del velero. La presencia de la mancha oscura del gato en el primer término hace más desierta la calle.

Poco a poco hemos ido entrando en una atmósfera de ilimitados contornos. Mori capta el secreto tangible de las cosas. Nos da de ellas su peso específico, su densidad, su dureza. Pero aspira a ver el dualismo materia-espíritu en el que viene a fun-

dirse toda obra de arte que busque la perennidad. Ejemplo de ello lo tenemos en *Exodo*, 1949, en donde el espíritu del tema está condicionando, magistralmente, la forma. Toda la masa en su dramática crepitación colorista es una vigorosa unidad conmovida patéticamente por el juego dinámico, dolorido, angustiado, del arabesco y de sus rizamientos barrocos.

La forma final—que tal vez podemos estimar como definitiva—se aproxima al barroco. Evolución que está, por lo demás, dentro del desarrollo de las etapas creadoras en casi todos los pintores de alcurnia.

Un admirable dualismo se nota en la obra de plenitud de nuestro pintor. Gusta del sensualismo cromático, del movimiento volumétrico, del empaste generoso. Mas, a la vez, se advierte una contención del vuelo lírico, el deseo de someter la orquestación cromática a la norma que rige y encauza.

* * *

El retrato es uno de sus temas dilectos. Dicha temática le permite llegar a la conjunción de los dos elementos en apariencia contradictorios. «El retrato—dice Mori—es la ecuación más difícil de resolver por el compromiso entre lo figurativo y lo plástico».

En los rostros femeninos hay una suave, una delicada saudade. La nostalgia asoma a los ojos y alienta en el movimiento de la cabeza inclinada con melancolía hacia un lado. Hay aquí una sutil poesía. Mori es un poeta. Es decir, «un hombre—siguiendo a Vossler—cuya representación del mundo lleva en sí el color de la añoranza y está poblada de ensueños, de esperanzas y nostalgias». Mori enfrenta al modelo con su propio destino, parece proyectarlo hacia el infinito, dándonos así la segunda naturaleza que es la psicología. Pero junto a la escrutación de la anímica, la arquitectura plástica. Junto al impulso lírico, el ademán que retiene y mide.

Hay en su obra la reiteración de un lei motiv inspirado en los ojos, la luna, las máscaras.

El cromatismo tiene una gracia lírica. Rico por la extensión de sus gamas, con tendencia a la tonalidad cálida, aparece en las obras de su última época—*Exodo*, *Naturaleza muerta*, *Calle*, *Encuentro*, etc., refulgente—casi diamantino por la facetada *modulación* que el pintor consigue. La materia es opulenta y la pincelada suelta, flúida.

El color no está supeditado al dibujo. No se advierte en suma el punto de unión de los dos elementos. Dibujo y cromatismo surgen fundidos en una unidad perfecta. Las obras de Camilo Mori son *pictóricas*. Quiero decir que viven por la masa, por la valorización de los volúmenes, por la profundidad establecida mediante la morfología coloreada. No por el claroscuro, sino por aquella *modulación* de tonos a que antes he aludido.

Camilo Mori es un pintor puro. Es decir, un artista que va a las artes figurativas rectamente, sin otra preocupación que la de resolver problemas plásticos: la de hallar una forma, en suma, adecuada a su ideal artístico.

Y esto es lo que ha señalado el discernimiento del Premio Nacional de Arte correspondiente a 1950.