

EVOCACIÓN DEL PINTOR CAMILO MORI Y LA GENERACIÓN DEL AÑO 40

por Sergio Montecino Montalva

La Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile ha tenido la gentileza de designarme como uno de sus miembros de número.

Agradezco a los señores académicos profundamente, el alto honor que me dispensan de incorporarme a esta ilustre corporación y que me habilita y confiere la oportunidad de participar en los trabajos y deliberaciones de esta Academia y de pertenecer al Instituto de Chile, “el galardón más alto – según el decir de un ilustre Académico en su discurso de incorporación – a que se puede aspirar en nuestra patria”.

Vengo a ocupar la vacante producida por el sensible fallecimiento del recordado pintor y miembro fundador y Secretario de esta academia, Premio Nacional de Arte, Camilo Mori.

De acuerdo a las prácticas académicas, se me da la feliz posibilidad de referirme a su personalidad, a su labor, a la importancia que en nuestro medio alcanzara su figura.

La personalidad artística del pintor Camilo Mori abarca toda una interesante etapa de nuestro movimiento plástico. Es uno de nuestros primeros modernos. Su actitud ante el arte fue una hermosa lección de juventud, un constante estímulo, una ayuda permanente que nos permitió abrirnos el camino a muchos.

Y Mori hacía todo esto porque no sólo pintaba, sino que amaba la pintura, se alegraba con el triunfo de los demás y sabía gozar admirando la obra de los otros.

Su figura, su estampa física, eran familiares en el ambiente artístico. Su manera de vestir era típica. Usaba una corbata “humita” o bien, en su reemplazo, se anudaba una simple rosa de lazos largos y delgados como cordones de zapatos, los que según su decir festivo, gracioso, le resultaba “más barato, porque los compraba por metros”. Vestía habitualmente chaqueta y pantalón de paño negro, comprados en París. Como abrigo usó siempre livianas gabardinas grises. Una boina vasca, para los días de invierno, hacía resaltar aún más la blancura de su pelo, de ondeadas guedejas plateadas que cubrían parte del cuello. Era de estatura más bien baja.

Así llegaba Camilo Mori, el primero, a la apertura de las exposiciones de sus colegas, o a los Salones de Bellas Artes. En los grupos que se formaban alrededor de él, el maestro analizaba, estudiaba, polemizaba, con la pasión de su espíritu selecto y profunda cultura artística. Se mostraba activo, entusiasta, de aguda inteligencia, que ni sus 77 años pudieron doblegar. Hablaba con pasión, con frases largas, bien libadas, académicamente bien construidas, elegantes en su modulación, subrayándolo todo con irreprimibles ademanes tranquilos, pausados, de sus expresivas manos, que remarcaban el final de cada frase.

Su entusiasmo de gran conversador adquiría mayor relieve al evocar la belleza de su ciudad natal de Valparaíso, al recordar episodios de su juventud, de su estancia en París; al descubrir la belleza de la obra de algún colega o de otros artistas antiguos o cuando, ya en el terreno de la lucha gremial, se transformaba en crítico de la conducta de quienes se opusiesen a la rectitud de sus convicciones morales.

Alguien definió a un pintor como “un hombre que puede dibujar todo”. Camilo Mori, responde sobradamente a esta acepción. Era tanta su inquietud espiritual que ello le impelía a buscar distintos modos de expresión y en cualquier técnica. Eran tantas sus vivencias, que sin que él se lo propusiera, casi fatalmente, le hacían cambiar de estilo y posiciones. Pero era que Mori no cambiaba: era que él trataba de superarse, de crecer. Su sabiduría y propias experiencias le permitían ir desestimando todo lo que ya le era inútil.

El propio pintor, cuando analizaba su trayectoria, reconocía estas mudanzas, y muchas veces nos lo dijo. Aún más: lo vimos a menudo en este desasosiego espiritual que le impulsaban a salir, con renovados sentimientos, al encuentro de nuevos elementos que le permitiesen destruir el anacronismo, el convencionalismo que inactiva y paraliza las artes plásticas y contra lo cual Mori, siempre estuvo en lucha permanente. “Se ha dicho que yo pinto de muchas maneras – manifiesta Mori - . Ello es real, más a mi juicio, se debe a dos razones; por una parte, a que mi obra es la historia de mi vida; y por otra parte, a que yo soy de muchas maneras. Entender mi pintura es penetrar en mi existencia”.

Para el biógrafo, nuestro pintor es una figura ideal como materia de estudio. Hay que señalar que para juzgar su propia labor Mori no fue ni engreído, ni orgulloso, ni se envanecía con los triunfos que en su fecunda trayectoria obtuviera. Podría decirse que fue como un artista que recién comienza su carrera, como quien recién se inicia en la aventura de estudiar pintura.

Mori era un hombre de su época, reflejo del pensamiento de nuestro primer cuarto de siglo, etapa en la que se produjeron tantos cambios de estilo, nacieron tantos movimientos diversos, escuelas distintas. Nuevos rumbos, conceptos, otras mutaciones, otras sendas. Camilo Mori absorbió y combinó todo lo que los espíritus más finos de su tiempo pensaban y sentían. Con todo, nuestro artista, no encaja en ninguna clasificación y cuando más se sabe sobre él más misterioso se torna, porque tal vez más que nada en Mori, en su irreprimible pasión por expresarse, había curiosidad, un averiguar con su propia experiencia los problemas de la plástica. Anotando, dibujando, copiando cosas, no dejó casi nada en paz. A todo le dio vueltas, como queriendo responder a antagonismos imaginarios.

Parte de estas desazones son las que expresa en las páginas de la Revista “Atenea”, de reciente publicación, cuando dice: “No teníamos los artistas plásticos una noción clara de las mutaciones conceptuales de la pintura en los albores del siglo”. Otra confesión un tanto similar es la que manifiesta más extensamente en sus “Apuntes autobiográficos”, escritos en septiembre de 1972, y que humildemente tituló “Recuerdos” y donde, al resumir su trayectoria, escribe, traduciendo sinceramente sus

aprehensiones: “Sesenta años de pitar. Es largo el camino y corto el tiempo para hacer lo que había soñado. Cuando celebré en la Sala de la Casa Central de la Universidad de Chile mi cincuentenario, el año 1962, después de haber obtenido en 1950 el “Premio Nacional de Arte”, viendo reunidas tantas obras, tuve la impresión física del tiempo transcurrido, y a la vez, la desoladora sensación de haber hecho tan poco o nada válido hasta el momento. Y me pregunté: ¿Por qué no hice el año 20 lo que sólo realicé en el 30? ¿Por qué no intuía la evidencia de lo que se avecinaba? ¿Qué pasó?...¿Por qué?...”

Así, entre incertidumbres y dudas, uno piensa y concluye que no hizo o no supo hacer cuanto debió realizar. ¿Causas? ¿Dejación, desidia, incuria? No siempre, pero sí el tiempo que se entregó a la curiosidad, al divagar, a la aventura viajera o al amor. Entonces se acepta que todo tiempo ido fue bien empleado, que no se perdió...y que mucho más grave habría sido que no nos sucediera nada....”.

En términos generales - sin hacer un análisis exhaustivo de sus etapas - podemos desde luego por orden cronológico, señalar que su juventud, sus comienzos, se distinguen por un realismo romántico que evoluciona a un realismo ordenado y constructivo de influencia cubista (ejemplo, su cuadro “El orador”). Más tarde, a su vuelta de Estados Unidos incursiona en el ámbito de las tendencias surrealistas y lo onírico (autorretrato titulado “Silencio”), y posteriormente se enfrenta a la pintura incidente con las preceptivas de lo no objetivo o informalista.

En toda la labor de Mori es dable comprobar que construye su universo con elementos de la realidad de acuerdo a un proceso consciente, a entregarnos un mensaje subjetivo, poético, musical. Es su constante espiritual, el nexo común denominador a su vasta y viva labor pictórica.

Es Mori de aquellos pintores que se plantean un propósito y paso a paso, van desarrollando sus facultades creadoras. Acaso la meditación de Mori se produce en mayor medida en aquellas etapas cubistas y surrealistas: (De ese entonces recordamos una fotografía publicada en una entrevista de prensa en la que aparece el pintor retratado frente a un cuadro que es una cabeza de maniquí dentro de una ventana y ese maniquí tiene los rasgos de su mujer Maruja Vargas, y el pintor está usando en su ejecución

una ancha brocha en una mano y en la otra una diminuta, casi ridícula paleta de aquellas que se usan para salir al paisaje a tomar apuntes).

Camilo Mori, en sus incursiones en la pintura de instinto puro, o en sus lucubraciones geométricas, o en sus retratos y figuras, o simplemente en sus paisajes de Valparaíso, acusa a un pintor de la sensación, que es lo que confiere, finalmente, la unidad de estilo a su producción artística.

Decimos que las inquietudes de Mori se confunden con las inquietudes del hombre actual. Es, sin duda, un pintor de su tiempo, que se identifica con las dudas, las vacilaciones y los anhelos que todo artista tiene en su carrera de pintor; que no sabe, en suma, a ciencia cierta, cuál es el comienzo ni cual ha de ser su final. De alguien que teniendo una trayectoria válida y apreciada por no satisfacerle sus resultados, desearía de nuevo desandar el camino recorrido para comenzar desde el principio a dar los primeros pasos.

Es ésta una de las numerosas lecciones de Mori. Aparte Camilo Mori fue reacio a teorizar sobre su propia obra y cuando se le instó para que lo hiciera, obligándole a definirla, expresó: “Para lo mío, diría: “realismo constructivo”. Y digo realismo por el contenido humano que aspiro a expresar. Contenido tan complejo como el hombre mismo”. Y otra declaración: “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”.

Camilo Mori corresponde a esa etapa de nuestra cívica - a la generación del año 20 - que tuvo gran repercusión en las transformaciones que en esos años se produjeron en nuestras instituciones republicanas.

En la Federación de Estudiantes que presidía Santiago Labarca, a Mori le cupo participar en las reformas que los universitarios de entonces plantearon a las clases dirigentes. Vicuña Fuentes, Juan Gandulfo, Eugenio González Vera, Gómez Rojas, Daniel Schweitzer, en la esfera de los intelectuales, defendieron las nuevas ideas. Junto a Arturo Alessandri dieron la lucha que les permitió conquistar el poder. Los plásticos de entonces: Cabezón, Waldo Vila, Julio A. Vásquez, Bontá, Ortiz de Zárate, y otros, fueron quienes aportaron su entusiasmo y acción a los nuevos

postulados. El propio Mori es quien describe estos tiempos: “Los primeros fermentos de los postulados del año 20 anunciaban el “cielito lindo” de Alessandri y la rebelión de la pequeña burguesía. Los artistas captaban, adelantándose a los hechos, el hálito renovador que habría de encender la lucha política-social y teñir en parte, la producción artística de la época.”. El nuevo arte, pues, comenzaba a imponerse. Se funda el grupo Montparnasse. Perotti, Ortiz de Zárate, Henrietta Petit, Vargas Rosas bregaron por sacudir el arte de su espíritu tradicional. Más adelante se plegaron otros: Eguiluz, Cabezón, De Dominicis, Caballero, Sara Camino, Juan Emar, Vila, Gazmuri, Vidor, Mina Yáñez, Vicente Huidobro, Bianchi, quienes exponen en 1925 en el Salón Llado “de Junio”.

Mori relata en un artículo cómo se generó en Chile el movimiento. Escribe: “Fue necesario que un pequeño grupo de artistas plásticos, terminada la guerra de 1918, fuera a Europa alrededor del año 20, para que su vuelta se diera en nuestro país las circunstancias para el conocimiento del arte moderno, “modernistas” o “cubistas” como despectivamente se llamó por los fieles de las viejas escuelas. Dicho grupo estaba integrado por los pintores Julio Ortiz de Zárate, Isaías Cabezón, Oscar Lucares, Luis Vargas Rosas y el suscrito, y por los escultores José Perotti y Adolfo Quinteros. Todos con excepción de Isaías Cabezón que residió en Berlín, nos avocindamos en Paris. En corto plazo regresaron al país Lucares y Quinteros. En 1923 regresó el resto. Vargas tomó entonces, la iniciativa de formar un grupo que denominó “Montparnasse”, lo que hacía suponer que estaría formado justamente por aquellos que habíamos convivido en el famoso barrio parisino. Por motivos muy personales y ajenos al quehacer artístico Vargas excluyó al que esto escribe e incorporó a la pintora Henriette Petit. En agosto del mismo año el Grupo realiza en la Universidad de Chile su exposición, concitando la curiosidad e interés de los medios artísticos y el rechazo del gran público.

Siempre que evoco la figura de Mori se me parece como andando rápido, con paso resuelto. Era capaz de dejar atrás al mejor atleta. Y esta presteza en su manera de conducirse era, quizás lo que le inducía a participar en todo tipo de empresas. (Recordemos que Mori fue expulsado de la Academia por iniciar una huelga del estudiantado contra el Director, el periodista Joaquín Díaz Garcés).

En lo gremial fundó, Mori, la Unión de Cartelistas – el mismo fue uno de nuestros más grandes afichistas - , asimismo fue socio fundador de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores, su Presidente largos años. Es decir, siempre, fue un bravo luchador por la causa de los artistas. Y esta acción que a veces es incomprendida y en la que también se reciben duros ataques, Mori supo sobrellevarla como un deportista que busca la meta anhelada sin importarle los riesgos a los que pueda verse abocado en momento determinado. Era por eso que se lo llamaba a actuar como dirigente. Su palabra ágil, convincente, de gran claridad en la exposición de las ideas le permitían salir airoso en las buenas causas.

En este plano son muchas las actuaciones que podemos recordar de Mori. Desde aquella cuando en su clase magistral a los alumnos de la Escuela de Arquitectura, exponía el programa del curso a comienzos del año universitario. O los discursos que se le encomendaban decir en homenaje a colegas o cuando intervenía en debates de trascendencia. Mori en este sentido sabía ser muy respetuoso de las ideas ajenas, tónica que sabía mantener aún frente al más connotado contradictor. Es oportuno recordar el episodio cuando se enfrentó al mexicano David Alfaro Siqueiros en la Escuela de Bellas Artes. En 1944 Siqueiros vino a pintar un mural a la Escuela México de Chillán, donada por su gobierno a Chile, como contribución a la reconstrucción de la ciudad ñublense, destruida por el terremoto del 24 de enero de 1939. (El tema del mural es la apología del araucano y del azteca en su gesta contra el conquistador español. Es Galvarino, es Cuauhtemoc. Están también O'higgins, Juárez. El mural, pintado a la piroxilia, cubre muros y cielo raso en un encadenamiento de formas y colores, todo pintado con intenciones apocalípticas).

Un grupo de adictos a Siqueiros, tanto en lo artístico como en lo político, invitó al pintor a disertar sobre sus principios estéticos. Una tarde en la escuela de Bellas Artes se dieron cita varios artistas para escuchar al discutido y turbulento pintor.

La elocuencia de Siqueiros era admirable. Poseía una fuera tremenda cuando hablaba. Todo le acompañaba, físico, ademanes. Su voz de barítono potente, sonora. Era un torrente desatado. Un vendaval de conceptos y dialéctica. Una especie de fuerza natural que arrasaba con todo. (Ni más ni menos que la furiosa cabeza de su tigre que pintara en el

mural del Palacio de Bellas Artes de México en la apología a Cuauhtemoc y que muestra amenazante los dientes...).

Diego Rivera era distinto. Recordamos haberle escuchado junto con Camilo Mori una tarde en la Universidad de Chile cuando fue recibido como Miembro Académico de la Facultad de Arquitectura el año 1954. En otra oportunidad, cuando Rivera fue recibido en el Teatro Municipal por la intelectualidad santiaguina, Camilo Mori fue quien pronunció el discurso de recepción. Diego Rivera tenía simpatía, gracejo, fluidez en el hablar, profundidad. Su elocuencia lo poseía, y en gran medida era la de un académico, al revés de Siqueiros, que era un tribuno de tomo y lomo.

Volvamos al debate. La intervención de Siqueiros nos dejó a todos impresionados. Su discurso era polémico, como lo fueron siempre. Iba contra todo y todos. Era un actor, demagogo, orador insigne. Avasallador. Al final de su prédica, Siqueiros ofreció la palabra para abrir debate sobre sus pintos de vista estéticos. Todos estábamos hundidos en nuestros asientos. Siqueiros era demasiado. Dominaba a todos. Estábamos mudos. Solamente Camilo Mori enfrentó al titán. David contra Goliat.

Mori un arroyo cristalino, lleno de mansedumbre, discreto, como lo fue invariablemente, delicado casi como un colegial, más con firmeza. Siqueiros era marejada.

Mori defendía el arte puro. Habló de los impresionistas, de la Escuela de Paris, de los cubistas. Refutaba los conceptos del mexicano, cuestionaba la trincherera desde donde disparaba Siqueiros, que era terminante para rechazar todo juicio contrario a su posición. El mexicano tenía toda la barra a su favor. Las réplicas de Siqueiros a las banderillas de moda eran saludadas con cerrados aplausos por sus partidarios. El duelo era dispar. Por un lado un Goliat tonante, por otro David con su pequeña honda.

En la polémica, Mori era una especie de gota de agua que horada la piedra. De su vasta labor deliberadamente, hemos escogido tres cuadros que corresponden a su experiencia onírica y que fue desarrollada por Mori a su regreso de Estados Unidos, alrededor de 1939 y que impactaron hondamente en nuestro ambiente.

El primero se titula "Domingo en Valparaíso". Es una calle que desemboca en la bahía. Las fachadas de los edificios laterales enmarcan la escena. Se ilumina el agua del mar. Dos boyas rojas, un bote y un velero blanco. En medio de la calle hay sentado un gato negro. Extraña y sugerente atmósfera. La pasividad, la luz, los elementos confieren al cuadro un misterio sentido como para que ocurran e su interior inesperados acontecimientos. "Es un Valparaíso de ensueño, de cuento fantástico", expresa Ricardo Bindis.

(Otra obra semejante es su cuadro "Valparaíso", de nuestra propiedad, y que según nos explicaba, fue inspirado el juego que hacen en el suelo las tablillas de un parquet).

Después de su notable "Autorretrato", propiedad de la Pinacoteca de Concepción, titulado "Silencio". Asimismo, el ambiente de esta obra es de un pronunciado subjetivismo y misterio. El pintor en primer plano, acodado en una mesa, mira de frente, fijamente al espectador. Atrás una figura femenina (tal vez Maruja Vargas) admira un cuadro en la pared. En el muro cuelga un instrumento antiguo, una cítara.

Finalmente, su "Interior". Es una habitación. Abierto en el techo un boquete desgarrado, una figura de negro arroja sobre una mesa su propia faz. En el centro del cuarto una tarima sirve de apoyo a un huero gigante. Sentado en un rincón en el ángulo de dos paredes, una figura mezcla de maniquí, de hombre desnudo o gladiador derrotado. Dos cortinajes rojos adornan el aposento. Una pierna mutilada se apoya sobre la mesa.

En sus obras surrealistas, Mori, más que un pintor en quien el dictado automático es la esencia que prima ante cualquiera consideración reflexiva, o quien solamente ilustra y pinta una composición, es un pintor que aprovecha el automatismo psíquico, en la medida en que le permite extraer de su mente un subjetivismo ideal y acendrado que guíe la temática a otras ideas asociadas. Las que incluso pudiesen ser literarias, sin que ello deba estimarse como precaución, como un factor negativo a los resultados propiamente plásticos. El pintor de Valparaíso, en suma, doblega su realismo a un acto que es mágico y reflexivo.

En todo caso esta etapa de Mori, es de clima, de vaticinios, de ausencias, de espera, melancolía, nostalgias, de interrogantes y olvidos.

La bibliografía que existe sobre Camilo Mori es felizmente muy abundante. (En parte se debe a la propia labor del artista que con su ordenamiento característico iba archivando apuntes, recortes, revistas, etc.). La monografía que escribió Antonio R. Romera el año 1948, editada por la Editorial del Pacífico, recoge mucho de lo que sobre su labor se comentó.

Quien examine la obra de Camilo Mori debe estar conciente en que merece capítulo especial su labor de retratista. La espléndida figura del “Boxeador”, pintado en 1923, propiedad de nuestro Museo de Bellas Artes, marca un hito. Posee todo el sentido de la nueva revolución que en esos años los coetáneos de Mori comenzaron a imprimir a nuestras artes visuales. Del mismo modo “La Viajera” retrato de su mujer Maruja Vargas, pintado en 1929, contiene el soplo revolucionario que defendía, para salir triunfante finalmente del convencionalismo de la época que no admitía retratos que no hubiesen sido pintados con despliegues de espectacularidades para halagar al cliente. En toda la obra retratista de Mori hay un hálito renovador.

Por esta especialidad nuestro pintor sentía especial predisposición y gran decisión para abordar con gusto el género. Con su honrado criterio para juzgar esta faceta de su labor el propio Mori habla de las dificultades de esta especialidad y se encarga de decirlo cuando afirma: “que el retrato es la ecuación más difícil de resolver, por el compromiso entre lo figurativo y lo plástico”.

Por sus cabales conocimientos de la técnica pictórica, por los secretos del oficio y la gran ascendencia que tenía entre sus colegas y en la juventud, Camilo Mori pudo ser un gran maestro de pintura, mentor, guía espiritual y formador de discípulos y pareciendo extraño no fue así, no ejerció docencia en ese plano en nuestra Escuela de Bellas Artes que es al postre al ámbito ideal para ello. Su Magisterio lo desempeñó en la Escuela de Arquitectura y el motivo de que no haya llegado a ser profesor en la Escuela de Bellas Artes, él mismo lo explica en sus “Recuerdos” cuando comenta con sinceridad: “Reintegrado al país después de cuatro años de ausencia;

ocupados los cargos vacantes por la reorganización de la Escuela de Bellas Artes, no había para los que volvíamos nada disponible. Así, Isaías Cabezón y yo no formamos en el profesorado de la Escuela. Un concurso para proveer la cátedra de Dibujo y Colorido de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile; vacante por la jubilación del querido y viejo profesor Courtois Bonnencontre, me dio la oportunidad de servirlo por más de 30 años, y de difundir los nuevos postulados de la docencia, exigidos por la Reforma de 1933, y el conocimiento de las revolucionarias tendencias pictóricas de la nueva era”.

En una mañana de octubre de 1957, sin tener conocimiento de que allí vendría, nos encontramos, por casualidad, con el maestro Mori, en un pasillo del Hotel Cujas, donde nos hospedábamos en París. Una muy grata y mayúscula sorpresa. La alegría de Camilo Mori por encontrarse de nuevo en la ciudad que en su juventud fue el escenario donde viviera tantas hermosas experiencias le transformaba el rostro. Si su paso fue siempre rápido, parecía que recorriendo de nuevo los bulevares ellos adquirirían mayor rapidez. Se sentía a sus anchas.

Durante dos meses convivimos a diario. Me hizo conocer los diversos lugares que frecuentara cuando le correspondió participar con el grupo de artistas becados el año 1928 en la rue de la Gaité. Todo esto lo rememoraba con jovialidad, con placer y a la vez con cierta nostalgia cuando comprobaba que en ciertos barrios el progreso urbanístico transformaba sus rostros.

En octubre el otoño parisino comenzaba a tomar su color oro en las arboledas y en los parques. Mori era incansable para recorrer los parajes de mayor belleza, comentando, recordando, preguntándose cosas. Su experiencia confería a cada frase que expresaba una mayor profundidad, una mayor hondura conceptual.

En esos meses también llegaron a París el músico Acario Cotapos, el poeta Luis Oyarzún, el escritor Tomás Lagos. Nos reuníamos en las tardes, almorzábamos juntos, visitábamos exposiciones, museos, Galerías de Arte. Fuimos a grandes espectáculos. Al anochecer desde algún punto de observación veíamos la vida callejera, su trajín interminable, bullente, cambiante, incesante; el desfilar de tanto personaje extraño que deambula

por París. Mori se transformaba en un niño haciendo bromas sutiles. Cotapos aguzaba todavía más su increíble y fabuloso ingenio. Oyarzún hacía glosas luminosas. Tomás Lagos se ponía más reposado que de costumbre.

La libreta de apuntes de Mori se llenaba de croquis, su mano se deslizaba ávida por coger las escenas que descubría. En ágiles movimientos inscribía la huella de su espíritu, su impronta espiritual con su puño vigoroso, delineando con decisión, fachadas de edificios, iglesias, el espejo del río o los rostros de parroquianos sentados en los restaurantes. Mori en este tipo de apuntes casi nunca dejó de incorporar un rostro de mujer o un perfil femenino en un ángulo de sus cartones.

Terminada la ejecución, su rostro nuevamente se iluminaba de felicidad. De seguro se reencontraba con su edad juvenil, cuando se asomó por primera vez al encantamiento de los barrios del Sena, de la colina de Montmartre o al ajetreo artístico de Montparnasse.

Esta ida del maestro Mori a París fue como su despedida de Europa como ocurrió también con Acario Cotapos, con Luis Oyarzún, con Tomás Lagos. Ninguno de ellos tuvo oportunidad de hacer otro viaje.

Camilo Mori visitó muchos países y vivió en muchos de ellos. Dos años en Norteamérica, un año en Buenos Aires, un año en Madrid, cuatro años en París. Una permanente sed de aventura que le significaron nuevos conocimientos, experiencias, saciedad a su inquietud y agitación espiritual, antecedentes para su acervo cultural.

Las urbes populosas donde Mori tenía la certeza de que saldría triunfante y victorioso por sus condiciones de hombre batallador y de reconocido empuje, no le atraían mayormente. Al maestro Mori le atraía su tierra, el cerro de Santo Domingo de Valparaíso, donde nació, donde se formó, el hogar de su padre don Luis Mori, nacido en Cadimare en la costa Liguria, y doña Clara Serrano Barrera. En lo íntimo, el maestro llevaba un admirativo amor, como un dardo clavado en el pecho, por su ciudad natal. Donde estuviera, su mirada volvía a la visión de su puerto con su mar anchuroso, su bahía repleta con tantas barcas retozando en la superficie del agua o la vista dirigida hacia los cerros con sus caseríos

desparramados hasta la línea del horizonte, sujetándose increíbles en las hondonadas y barrancos.

Amaba los cerros, donde – como lo recordara en su discurso de agradecimiento en el homenaje que se le rindió en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, al obtener el premio Nacional de Arte en 1950 – él salía a encumbrar volantines de colores y que viéndolos jugar en el cielo le parecía ver con ellos danzar en el viento y el aire luminoso “mensajes de ilusión y de esperanza”.

“He obtenido muchas distinciones, pero ninguna más emocionante para mí que el reconocimiento público de mi Valparaíso natal”, diría más adelante.

Y ese amor de siempre, que le había sido un tanto esquivo porque nunca tuvo allí un rincón propio donde vivir, se le estaba haciendo concreta realidad cuando pudo ver realizado su sueño de ser propietario de una casa en el cerro natal. Su sorpresiva muerte, ocurrida un día 7 de diciembre de 1973 dejó inconclusa esa “ilusión y esa esperanza” que él parecía imaginar viendo danzar al viento, cuando encumbraba en su niñez, los volantines multicolores.

Respetando sus deseos, sus cenizas también fueron dadas al mar por ese mismo viento.

Como lo expresáramos, Camilo Mori se desempeñó como docente en la Escuela de Arquitectura.

Su lección, sin embargo, su personalidad se proyectó en el ambiente de la Escuela de Bellas Artes y la recibimos nosotros, los de la generación del año 40.

LA GENERACIÓN DEL AÑO 40

Y es sobre esta generación sobre la cual deseamos referirnos en la segunda parte de este trabajo.

Debemos entender como grupo generacional a las personalidades que cultivan ideales estéticos incidentes o afines o bien a quienes sin participar en esos ideales inician sus actividades escolástica y creadora dentro de un decenio determinado o están cerca de una fecha dentro de una década.

¿Cómo era la escuela de Bellas Artes en la época que nos tocara vivirla cuando ingresamos a sus aulas?

En la Escuela se desempeñaban en las Cátedras de Pintura tres maestros Pablo Burchard, Jorge Caballero y Augusto Eguiluz. Pintura al Acuarela impartía Israel Roa y Pintura Mural Laureano Guevara.

Tal vez nuestra relación pueda parecer por lo cercana muy sabida, poco novedosa. Pero todo esto, a nuestro juicio debe señalarse ahora, porque somos protagonistas de este proceso y así evitamos que toda esta historia que forma parte de la historia que se está tejiendo, caiga en el olvido, se hunda en el anonimato y creemos es de importancia revelarlas en la palabra escrita. Es el único modo de que ello, para el futuro sirva como fuente de consulta, de antecedentes en nuestro proceso histórico.

Repito, aún cuando estas fechas están muy cercanas, ellas ya son parte de nuestra historia.

Augusto Eguiluz de quien fui su alumno, más que otro representaba las corrientes de la pintura francesa postimpresionista.

Jorge Caballero a su vez, en ese entonces, traía obras ejecutadas durante su estancia en Francia, con todo el acento y factura de la Escuela de París. Eguiluz gran apasionado de la obra de Cezanne, impartía sus enseñanzas orientado con los postulados del maestro francés. (Como consecuencia por el clima que se palpaba en los quehaceres de este taller, nuestros ídolos llegaron a ser Van Gogh, Cezanne, Matisse).

Don Pablo Buchard mantenía una línea de mayor independencia. Se dejaba guiar por sus exquisitas intuiciones y su propia experiencia. Nunca había salido de Chile, sólo lo hizo cuando ya no ejercía la Cátedra a la edad de 74 años.

La Dirección de la Escuela la desempeñaba don Carlos Humeres, quien estuvo en el cargo durante 23 años. Una personalidad de gran erudición y cultura artística y que supo representar el nuevo ánimo que guiaba la acción de la Universidad e el manejo de los estudios artísticos y que en el decenio anterior vio pasar por la Dirección de la Escuela a distintas personalidades que se mantenían en el cargo dos o tres años y cuyos nombramientos obedecían más bien a contingencias de orden político partidista.

Gracias a la acción de Carlos Humeres y el cuerpo de profesores que se desempeñaban en la Escuela, nuestra generación recibió un clima tranquilo, aquietado de toda indisciplina.

La Fundación de la Facultad de Bellas Artes fue un acontecimiento vital para el reconocimiento y la incorporación del arte a la vida universitaria y encontró para el logro de esa política universitaria decisivo apoyo en el Rector de entonces don Juvenal Hernández y en el Decano de la Facultad don Domingo Santa Cruz. Quienes por feliz coincidencia – se comprueba que los hombres son los mismos, que ellos no cambian cuando poseen un acendrado espíritu público – en la actualidad son el Presidente del Instituto de Chile y Presidente de la Academia de Bellas Artes, respectivamente. Es del caso señalar, que ellos dos, por espacio de casi medio siglo, no han hecho sino que iluminar con sus luces, el desenvolvimiento cultural y artístico del país.

Desde esta tribuna aprovecho la oportunidad de rendir a ambos el testimonio y reconocimiento a sus desvelos por llevar a un nivel superior y digno las artes visuales, las artes musicales y la cultura en general.

El proceso de las artes en ese decenio del 30 al 40, lo íbamos conociendo a través de las páginas de la Revista de Arte que mantuvo sus publicaciones desde 1935 hasta 1939.

En 1948 comienza una hermosa publicación, en forma de periódico, gracias al empuje y sacrificio de Enrique Bello. Fue la “Revista Pro Arte” que, cosa increíble, sin presupuesto oficial, mantiene sus ediciones durante 8 años y en la que se divulgaron, semana a semana, todo lo que ocurría en Música, Plástica, Literatura, Teatro, etc.

Como si fuera hoy, recuerdo nuestra primera reunión en Agustinas 620, sede de la Facultad de Música, donde Enrique Bello se desempeñaba como Secretario de Publicaciones, cuando se echaron las bases para la publicación del periódico.

Santiago del Campo se encargaría de la página de Teatro y Literaria. Orrego Salas y Daniel Quiroga de la Música. Eliana Banderet corretaria, en el comercio, la contratación de avisos para financiar las ediciones, y el que habla se encargaría de la página de Artes Plásticas. (En la página de Música colaboraba también un polémico Dr. Gradus...) ¿Cómo nació Pro Arte?

El propio Enrique Bello se encargaba de decirlo: "...no sé realmente expresar con mínima fidelidad lo que realmente fue ese asunto que nos hizo llamarnos entre nosotros "los pro artistas", pequeña familia a la que era permitido soñar, pero no tener sueño".

Releer las colecciones de Pro Arte, es sorprendente en el tiempo que hace crecer o morir las cosas, lo que esa Revista significó para la cultura del país. Sus páginas contribuyeron en cierta medida a formar e informarnos del acontecimiento artístico nacional y universal. Nos reveló con su material siempre de actualidad a autores un tanto desconocidos en todos los géneros. En música por ejemplo, fue el primero que ampliamente informó sobre el dodecafonismo de Shoenberg, muerto en 1951. Como Enrique Bello lo dice, nuestro ambiente era "un montón de cabos sueltos" que ese semanario trató de unir en cierta medida.

Al recordar a Enrique Bello y su publicación he querido saldar en parte una deuda con quien tanto hizo para divulgar, con grandes sacrificios, las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo. Y lo que fue paradójico que este escritor y periodista, por esas cosas de su manera de ser desaprensiva, en su Biblioteca, no guardaba ningún ejemplar de la Revista que creara y dirigiera.

Volvamos a nuestra generación.

La generación nuestra por razones del incremento de la actividad plástica del país es más numerosa y también es más heterogénea. A la inversa de las generaciones anteriores que son de menor cantidad de componentes y

más unitarios en su fisonomía la generación nuestra se forma no tan solo en la Escuela de Bellas artes, sino que provienen elementos nacidos en la Escuela de Artes Aplicadas y de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica.

Los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, se promueven en los Salones de Alumnos, cuyo Primer Salón ocurre en 1939, y que nos cupiera impulsar desde su Centro de Alumnos y que fuera inaugurado, bien lo recuerdo por el Decano Santa Cruz.

Para financiar estos Salones organizábamos en el local de la Escuela, domingo a domingo, bailes estudiantiles, cuyo producto nos permitía asegurar la concurrencia del estudiantado a ellos que con el correr del tiempo alcanzaron gran prestigio y llegaron a constituirse como una actividad anual y tradicional en las tareas docentes de la Escuela y al mismo tiempo permitió la consagración de más de un elemento joven que posteriormente han llegado a desempeñarse como catedráticos en la misma Escuela.

Pero volvamos un poco atrás, para señalar a nuestros tratadistas y estudiosos una pequeña tarea. Y es la de cómo llamar la generación de Camilo Mori y a todos quienes nacieron en los comienzos del siglo. Hay quienes les llaman los de la generación del año 20. Otros los del año 25 y otros los de la generación del 28, siendo que son las mismas para estos tres ciclos. Y aún hay más, el año 1930 llega otra generación, un grupo intermedio y en la que se cuentan Israel Roa, Gregorio de la Fuente, Hermosilla Álvarez, Torterolo, Roko Matjacic, Roberto Matta, Samuel Román.

Como lo expresáramos,, los estudios podrían abrir amplio debate sobre este triunfo y precisar aquellos detalles discordantes, aun cuando es muy cierto que no es tan importante que una personalidad sea de una u otra generación, sino que la importancia reside en que ese artista alcance merecida relevancia, siendo que es esa proyección la que confiere en definitiva, la fisonomía a una época determinada.

En nuestra época se han vivido episodios muy importantes. Se terminaba de vivir la pesadilla de la guerra civil española y comenzaba a vivirse otra catástrofe mayor, la Segunda Guerra Mundial.

En arte, la política de Hitler, trataba de exterminarlo que el naciismo llamó “arte degenerado”, persiguiendo a ciertos artistas que no eran de gusto de las autoridades de Gobierno siendo que estos artistas, según el decir de un crítico francés “eran las únicas formas de arte especialmente alemanas y septentrionales que Alemania había creado después de la Edad Media...” Por su parte la Unión Soviética implantaba un arte oficial, el arte proclama. Y si en Alemania abundaron las obras que retrataban al Fürher, en la Unión Soviética debieron incorporarse los retratos de Lenin, Stalin, Carlos Marx.

Lo que en cierto modo también ocurría en México con su movimiento muralista, cuyos cuatro grandes pintores se pusieron al servicio de la revolución mexicana.

En nuestro medio se marcó una fecha importante cuando se celebró el Salón Oficial del año 1942 con ocasión de conmemorarse el 4º Centenario de la Fundación de Santiago.

Del extranjero nos llegó una gran exposición, la enviada por Francia y que se titulara De Manet a nuestros días”.

En la vida teatral nacía el Teatro Experimental. Se estrenaba con la “Guardia Cuidadosa” dirigida por Pedro de la Barra su primer Director y fundador. Conservo, como si fuera hoy la imagen de la primera función, una mañana a las 11 horas en la sala Imperio del 22 de junio de 1941 y veo a Santiago del Campo abrir las cortinas carmines del escenario para anunciar el comienzo de las actividades del grupo teatral, que no ha interrumpido sus funciones durante estos 34 años.

Como del mismo modo veo el Ballet organizado por Ernest Uthoff que estrenaba “Coppelia”. En estos años más aquellos un poco anteriores cuando Armando Carvajal ejecutaba por primera vez con la Orquesta Sinfónica, recién creada, todo un vasto repertorio de la literatura musical, nos permite señalar que en estos años hubo como un gran despertar de la

actividad artística. Y ello se debió en gran medida a que se supieron aunar valiosas voluntades que pusieron al servicio de una causa extraordinaria todos sus afanes.

Estamos ciertos que todo este acontecer irá creciendo y sabrá ser valorizado mejor a medida que trascurra el tiempo, el severo juez de todas las cosas. Si un artista no se conoce individualmente a sí mismo, tampoco una generación es capaz de analizarse a sí misma. Es por eso casi una necesidad que nosotros que somos protagonistas de una etapa artística facilitemos la tarea, dando a conocer episodios inéditos a quienes luego vendrán y todo el acontecer que hemos vivido no caiga en el pozo abisal del olvido.

Antes de finalizar, para completar la imagen de nuestra generación es grato referirse brevemente al periplo, al ámbito dentro del cual esta generación desarrolló sus correrías, disipó el tiempo, hizo camaradería, confraternizó y dio fisonomía a la crónica mundana.

Lejanos están aquellos años cuando la intelectualidad santiaguina y su bohemia frecuentaba ciertos establecimientos al cual llegaban sin darse cita previamente, sabiendo que allí se encontraría. Estos locales estaban en las cercanías de la calle San Pablo y Bandera, para la amanecida se buscaba las cocinerías del Mercado Central. Se llamaban “El Nerón”, “El Jote”, “El Hércules”, “El Zepelín”, nombres eufónicos y pintorescos que ciertamente se han incorporado a la historia artística, al igual como en otras partes ha ocurrido. Acaso, no debe recordarse, por ejemplo, la taberna, al Auerbach Keller de Leipzig, donde Goethe ubicó el encuentro del Dr. Fausto con los estudiantes ¿O el Kaffebaum” de la misma ciudad que todavía existe y a donde llegaban a beber cerveza Liszt, Schumann, Wagner, Goethe y el que habla...? ¿O bien no es punto de referencias el mencionar el Duomo o la Coupole de París o las otras tabernas donde iban los poetas malditos a embriagarse con el absynthe que les hacía soñar? Desperdigada un tanto la generación anterior a la nuestra, el radio de acción de los artistas se estrechó a una mayor vecindad con el Parque Forestal. El Casino de la Escuela, incluso fue varios años el centro de reunión de los pintores y literatos.

Y viene al caso citar al inolvidable “Maestro Isaías” que no fue otro que el pintor Isaías Cabezón que poseía cierto magnetismo personal y que sin proponérselo ejercía una especie de tiranía en el grupo de sus colegas. El gustaba de buscar ambientes especiales. En una tarde con otros colegas llegamos a un pequeño bar que se llamaba “El Murcielaguito”, en calle Miraflores, y que encajaba con los gustos y descubrimientos que le encantaba vivir al “maestro Isaías”. Allí estaba Cabezón derrochando su simpatía y su “sapiencia” como le llamaban sus amigos. Al vernos entrar nos dice: “Que bien, que bien que lleguen por aquí. Es como si se estuvieran dando cita los Braques, los Picasso, los Matisse, los Apollinaire, los Mogdiliani. En un momento más llegarán Toulouse del brazo de Van Gogh abrazados con Utrillo....”

Quienes gustaban de esta vida eran casi siempre los mismos: Juvenal Rubio, Nicanor Polanco, Germán Montero, Félix Carbone, Carlos Sagredo, todos ellos ya desaparecidos.

Después de estos contertulios encontraron en la calle Esmeralda amplios salones donde aposentar, primero fue el Club de Canto alemán, el Doppelquartet, con su salón central sin pavimentar y con un estrado desde donde un trío de músicos deleitaba con agradables melodías el “splin” de los parroquianos. También se puso de moda el “Can Can” cuyo dueño amigo de los pintores realizó exposiciones de cuadros y a quien una tarde en el juego de los dados en una memorable apuesta el pintor Luis Torterolo derrotó, lo que le permitió invitar durante un mes a diez de sus amigos a almorzar diariamente. Hasta este local llegaban Roberto Humeres, Carlos Pedraza, Luis Oyarzún, el poeta Molina Ventura, y el pintor Leonardo Vásquez, cuya mujer, una muchacha catalana, era una magnífica cantante y que una vez avanzada la hora era arrastrada por su etílico entusiasmo y ante las delicias de la concurrencia en su mayoría varones e impulsada por la euforia, a subirse a las mesas y desde allí, entre aplausos y vítores, cantaba vibrante la “Habanera” de Carmen...

Y todavía hay más. Otros locales, el Instituto Pinochet Le Brun”, curioso nombre para un restaurante que no pasaba de ser una vulgar cantina de barrio o el “Círculo valdiviano”, que se vieron concurridos con la presencia de distinguidas personalidades: Mario Vargas Rosas, Juan Tejada (Máximo Severo), Tito Mundt y muchos otros. Estos protagonistas han

desaparecido. Estos sitios también han cambiado, están vacíos, mudos, no se escucha la amena charla de los amigos. Son las mudanzas del tiempo. También la ciudad ha cambiado.

Las Salas de Exposiciones, las de gran prestigio han cerrado, se abren nuevas. Una de las primeras Salas de Exposiciones, aquellas de la Sociedad Amigos del Arte en el segundo piso de calle Agustinas, fue la que permitió que celebráramos allí en 1941, nuestra primera exposición, junto con Raúl Santelices, Morales Jordán y Alfredo Aliaga. La presidía don Alfonso Bulnes y la señora Filomena Salas. Don Alfonso Bulnes escribió el prólogo a nuestro Catálogo.

Otras galerías fueron “Dédalo” en calle Miraflores. Lo que fue notable, fue la celebración de la Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal, brillante iniciativa de Germán Gasman que movilizó a toda la ciudadanía en el mayor espectáculo artístico masivo que ha tenido el país. Cabe recordar también al escultor Arturo Edwards como impulsor de esta iniciativa.

La ciudad ha cambiado. Ya no es Santiago aquella ciudad que anota Guillermo Feliú de 60 ó 70 mil habitantes, hace poco más de un siglo, y cuando un elegante instaló un baño en su casa en un cuarto en el segundo piso que daba a la calle para que el desagüe cayera a ella. El hecho fue una novedad. “Y fue sorpresa – escribe Feliú Cruz – y muy grande el saber que el joven arrojaba al agua del baño agua florida para perfumarse. Y que las gentes empapaban el pañuelo en el chorro que el dandy lanzaba a la calle después del aseo.

Ahora, suceden cosas peores...

Finalmente debemos preguntarnos cuál ha sido el aporte de nuestra generación.

Nuestra generación se expresa con el vocabulario plástico transmitido por sus maestros, tratando de introducir por añadidura a tal genealogía otros elementos, acaso más agresivos, como lo hicieron nuestros fauvistas y expresionistas. Se hizo válida, en cierto modo, la frase de Delacroix que sin proponérselo, hizo toda una profesión de fe. Frente a alguien que le mostraba la exageración en que había incurrido al dibujar un brazo demasiado largo dijo: “Lo sé. Pero la expresión está en ello”.

En resumen y frente a cualquier planteamiento y su respectiva solución, la constante que rige el hacer de nuestros artistas en los últimos decenios es la idea de la visualidad pura, dentro de un contexto de universalidad.

1940-1975. Son 35 años. No es poco el tiempo transcurrido, ni tampoco es mucho.

Son siete lustros. Y si se pretende hacer un balance, establecer conclusiones, es difícil tarea, siendo que los componentes de la “generación del 40” en plena vigencia, siguen creando, cambiando algunos de fisonomía muy de acuerdo con la hora presente, tan atiborrada de mutaciones, tendencias y evoluciones estilísticas.

Sin embargo, los cofrades del grupo, esbozando un análisis muy general, han sido fieles a los principios bajo los cuales iniciaron sus aprendizajes; salvo, naturalmente, aquellos que han roto desenvuelta y resueltamente, con su pasado.

¿Cuál ha sido su aporte al proceso de nuestras artes visuales?

¿Ha sido una generación vacilante? ¿Una generación incapaz de sacudirse del colonialismo cultural en el que le ha cabido vivir?

¿Ha sido sólo una generación fronteriza, entre aquella tradición legada por los maestros formados bajo el resplandor de la cultura francesa y su Escuela de París, y aquella nueva generación surgida enseguida (la del año 50) que se vio envuelta en las luces del arte informalista?

¿Es por último, una promoción que no ha podido zafarse ni del lastre glorioso de grandes figuras del arte contemporáneo, ni de un futuro lleno de incertidumbres?

¿Es que la fuerza de esa incertidumbre, ha obligado a ser cautelosos y en consecuencias ha postergado expresiones estilísticas enteramente propias?

La “generación del año 40”, si tal vez no ha logrado definir una semántica del lenguaje plástico nacional, cuando se analice con detención, serenidad y perspectiva, para clasificarla con entera propiedad, debe establecerse los términos como ha desenvuelto su quehacer estético, están revestidos de gran honestidad y la resolución para actuar de este modo sólo se ha visto limitada por un medio o siempre dispuesto a ser generoso.

Y esta voluntad de sus artistas se ve reflejada al encontrar que ellos han recibido una hermosa herencia pretérita y – que si tergiversarla ni interrumpirla – han deseado antes que nada transmitir ese legado con un lenguaje que aspira a una superación que les identifique.

Es un ciclo en el cual priman, más que nada expresiones colectivas, individualidades distintas. Visualizar resultados es tarea posterior. El proceso es lento. La perspectiva del tiempo que clarifica deja de ser inmadura solamente cuando la distancia va en aumento y permite observar con plena objetividad. Es la característica del fenómeno plástico, incapaz de resolver de inmediato la verdadera dimensión histórica.

Treinta y cinco años cumple la “generación del 40”. Una fecha que no debe olvidarse. Es posible que ella tenga insospechada resonancia o no tenga ninguna y que si la tiene esa resonancia sea mayor que la que le conferimos en este instante en que vivimos.