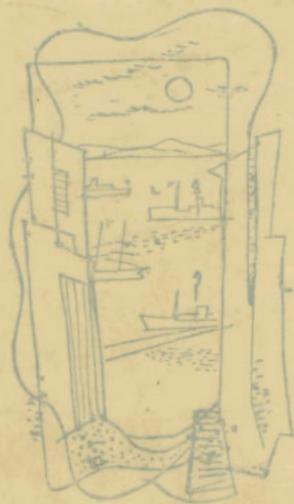


Antonio R. Romera

11 (74-11)

# CAMILO MORI



BIBLIOTECA NACIONAL



0235888

CUADERNOS DEL PACIFICO

SANTIAGO DE CHILE

ANTONIO R. ROMERA

Camilo Mori

Antonio R. Romera

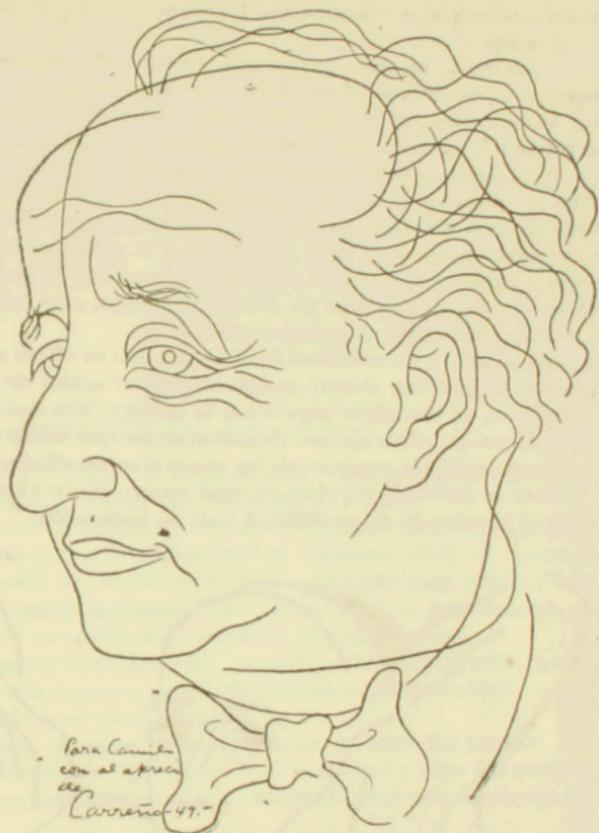
# CAMILO MORI



CUADERNOS DEL PACIFICO

SANTIAGO DE CHILE

CAMILO MORI *por Antonio R. Romera*



DESLINDE PREVIO

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. Su pintura, que no rompe con el pasado ni con la tradición, nos habla un lenguaje actual.

No quiero decir que siga sumiso el avatar de toda novedad. Al contrario, si nos fijamos con atención advertiremos la presencia de un concepto pleno de todo aquello que caracteriza la perdurabilidad. En el arte no hay rupturas. Todo es consecuencia del pasado. Cada gesto nuestro es la suma de mil gestos precedentes. Mori lo piensa así cuando nos dice que las diferencias son más aparentes que reales: «Los valores

permanentes y las constantes espirituales se mantienen y se continúan, pese a las reacciones de épocas y de personas. Lo bueno de ayer y lo bueno de hoy se identifican en el tiempo».

Cada día se ve más claro: lo que importa es la modernidad que se apoya en la experiencia recogida en el estudio de los viejos maestros.

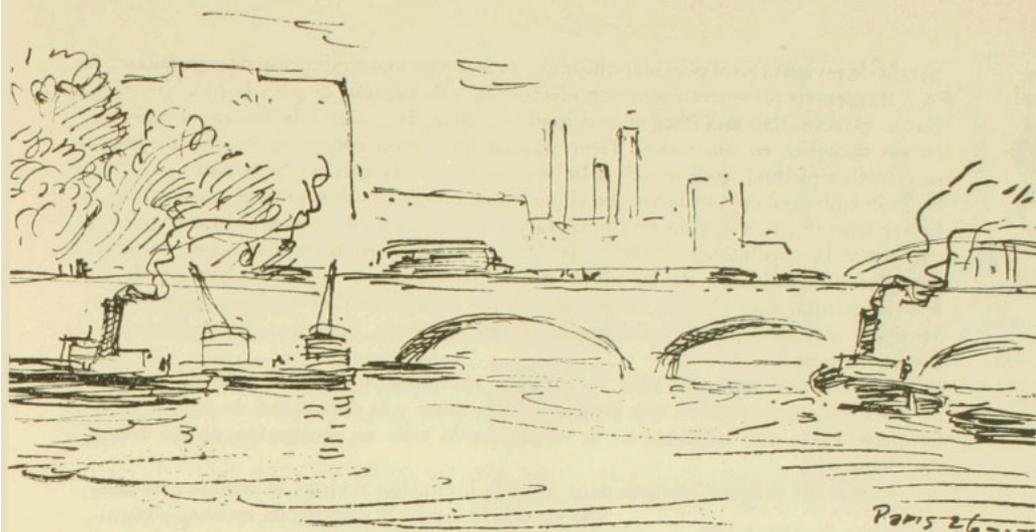
Vemos, pues, que Camilo Mori vibra con el ideal de su tiempo. Pero, a la vez, su actividad, tan suya, tan personal, aparece corregida por el conocimiento.

Este saber es en él primordial preocupación. No hay labor creadora auténtica si no se apoya en ese escrutar silencioso, duro, rebelde. La pintura es—además de otras muchas cosas—una constante y dolorosa experiencia. El lenguaje expresivo no se ofrece propicio ni fácil. Es rebelde a la mano, se escapa—flúido indócil—incierto y tembloroso. Se lucha para que ese conjunto de líneas, de masas y de vibraciones cromáticas adquiera un sentido definitivo, para que el ritmo y la armonía figurativa sean como un universo creado.

Yo he visto a Camilo Mori frente a una tela en vía de ejecución. Silencioso, sus ojos han seguido con absorto anhelo el palpitar oculto de la propia obra, su fosco hermetismo, su desdeñosa 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 de las masas eran estudiados con severidad científica.

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





La fórmula más exacta y que mejor lo define sería: conocimiento y sensibilidad. Pero tampoco está aquí la precisa caracterización de su arte.

Es necesario ver con cierto detenimiento hasta qué punto—dentro de los límites justos marcados por el conocer y el sentir—hay un elemento capaz de marcar su impronta impalpable y sutil. Ver si existe otro factor más apto para producir la ensambladura y ajuste de aquella dualidad. Cada artista se salva, precisamente, por ese factor imponderable. Y es en ello en donde reside la raíz del estilo.

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 adecuada a su ideal artístico.

¿Qué otra cosa ha sido, en suma, la pintura de los maestros del pasado? Y en Cézanne y en Seurat—por ejemplo—¿no ha sido así? Y al citar a estos dos modernos lo hago pensando de nuevo que la pintura es una búsqueda adolorida de nuestra propia realidad interna.

Las páginas que siguen intentan ver a Camilo Mori a través de la vida y de la obra del pintor.

X

#### «LA VIDA EN TORNO»

Nació Camilo Mori Serrano en Valparaíso, en los años postreros del siglo que Daudet, injustamente, calificara de estúpido. El nombre de la ciudad natal tiene resonancias de aventura. «Valparaíso, port de nòstalgie»—ha dicho Salvador Reyes al evocar en la lejanía la magia azulena de sus secretos marinos. «Camilo Mori—escribe Andrés Sabella—no niega su nacimiento marítimo, de ahijado salobre: Val-

paraíso le revienta en el pelo blanquísimo y sutil, como una conjunción de espumas. . . »

Hay en su presencia física—en efecto—algo de capitán de alto bordo. Sus ojos claros, glaucos, dan una imagen anticipada del mar. Hay algo ulisiano en su aspecto, en sus maneras, en sus gestos. Tiene una ancha sonrisa comprensiva. Su etopeya, su retrato espiritual, corresponde a la imagen/perentoria que hemos trazado.

Sin embargo, ese atractivo que el puerto heteróclito y diverso tiene para explicar literariamente una vocación profunda, falla en este caso. No es el mar lo que parece conformar la sensibilidad pictórica de Mori. Al menos su presencia no es decisiva para las peculiaridades de su obra. Su horizonte no es la comba precisa de la lejanía marina, sino el caos intrincado de las callejuelas del «cerro». Sentí—dice Mori—la atracción por lo «pintoresco» de mi ambiente, lleno de color y de sorpresas en las formas.

Es necesario entender aquí la palabra «pintoresco» en el sentido de pictórico. Es decir, como algo en que predominan la masa y la diversidad de planos morfológicos: como una totalidad de lo visible, unida toda en conjunción de sus diversos elementos.

El mar fué primordialmente para Mori la invitación al viaje, el camino a un más allá en donde estaba la solución de muchas incógnitas, de muchos enigmas que fueron como los fantasmas de 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.

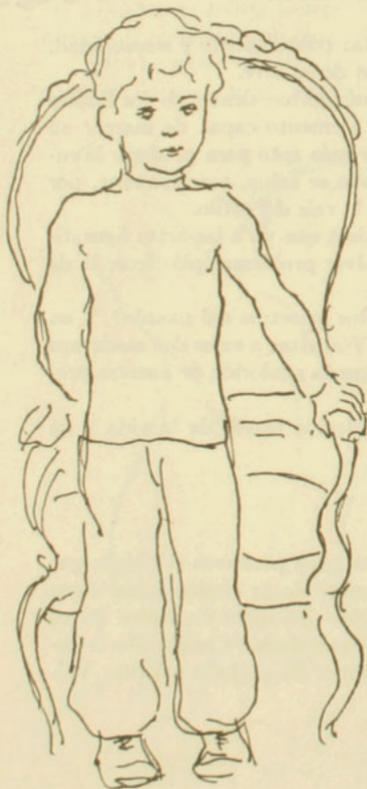
El estímulo ancestral le llega por ese boquete salobre que se mete en las casas y las impregna de nostalgia. Es un buen estímulo que pocos han resistido.

Somerscales pintó la bahía de Valparaíso. Y también Whistler. Aquél, azul, luminosa, radiante, como una epifanía matinal en gloriosa transparencia cristalina. Este, misteriosa de cendales griseos, de platas vespertinas. Lo que demuestra que el paisaje—como el estilo—es el hombre.

«Nunca he sentido el mar como tema en sí mismo—dice Mori—. Por mi lado, si lo pinté fué como parte de un tema de puerto. Nacido en un paisaje vertical (cerros, casas), no sentí la lejanía horizontal, salvo, a veces, como contraste. . . ».

He aquí unas palabras sutiles que nos llevan al fondo mismo del problema creativo.

Los influjos vienen de dominios desconocidos. No es lo literario, ni el romanticismo misterioso y



de leyenda lo que ve en el puerto, sino las coordenadas del paisaje preferido, la urdimbre, el *páter* composicional: en este caso las líneas verticales predominantes en los barrios altos de la ciudad.

Ve—en definitiva—en pintor.

Descontemos, pues, la «ciudad del viento» como elemento decisivo. Veremos después cómo la ha pintado Mori y cómo ha captado, más que sus elementos allegadizos, su permanente sustantividad.

¿Influjo familiar?

Mori tiene sangre italiana. Su padre nació en un puertecillo pesquero del golfo de Génova, frente al mar de Liguria, en esa región en que, según las palabras precisas de Ortega y Gasset, prendió el germen integral de la vida moderna.

Si de influjo se puede hablar, debemos ver en estas circunstancias de su origen («yo soy yo y mi circunstancia», ha dicho el mismo Ortega) el lado de la precisión y de su afán por elaborar pacientemente la obra de arte. Y, sobre todo, lo que hemos llamado la búsqueda del conocimiento.

Mori al visitar Italia 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 es—como señala Taine—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.

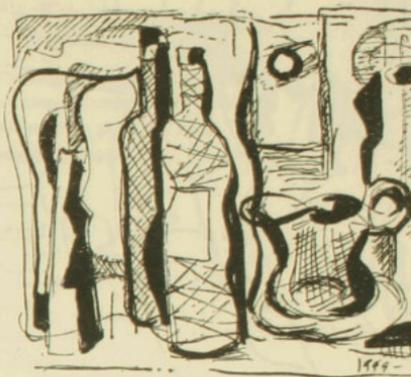
No hubo en la familia Mori ningún pintor. No conoce nuestro artista antepasado que haya dejado el recuerdo de una actividad estética. El hermano mayor hacía copias a la acuarela. Camilo sintió, al verlo, despertársele una vocación que hasta entonces parecía dormir en su intimidad más recóndita.

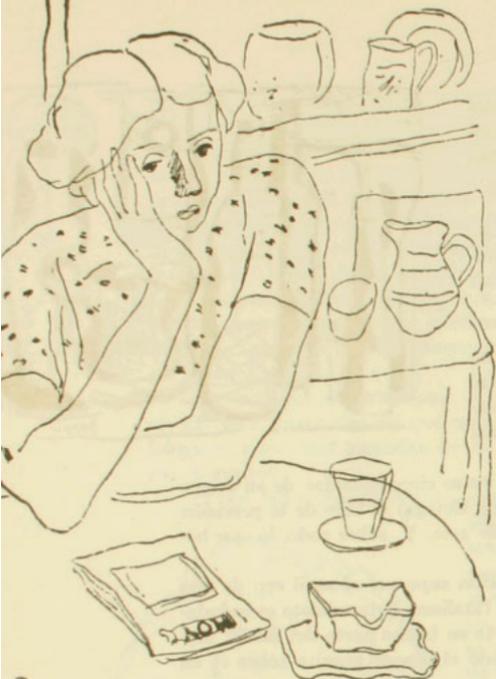
Sin embargo, muchas veces, anteriormente, se sorprendió dibujando. Eran primero esquemas en los que entraba más el juego de las líneas, el *divertissement*, la metáfora plástica, que el afán de aprisionar la realidad. Eso vino después.

A medida que el hombre adquiere conciencia del mundo que le rodea, a medida que va aprendiendo la densidad, el contorno y la morfología de las cosas quiere sorprenderlas en su realidad inmediata, quiere esclavizar sus apariencias tangibles.

Sólo los niños y los grandes artistas liberados de la tiranía aparental, hacen una obra *inventada*.

Pero este contacto directo con los objetos plásticos es, sin embargo, indispensable, es condición





Ridgefield - July 38.

Camilo Mori

entretenido en fijar su silueta. Pero lo imaginamos sencillo y rico de afanes docentes, contemplando el arte como una ética a la que debemos someter los lineamientos de nuestra vida. Estos maestros primeros marcan siempre una huella indeleble.

Más tarde, en la Escuela de Bellas Artes, tuvo Mori como profesores a Richon-Brunet, a Juan Francisco González, a Valenzuela Llanos, 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.

El contacto didáctico de estos maestros, no es, pues, absorbente ni viene a señalar con exceso la limitación de un influjo estético. ¿Sería posible advertir en la obra actual de Camilo Mori alguna huella de esos contactos? Ellos suponen en cierto modo la liquidación del ochocientos y Mori está dentro de una nueva y diferente sensibilidad.

Fueron maestros en el concepto recto y etimológico del vocablo; es decir, enseñadores de una técnica. Y lo hicieron al modo en que estas cosas se hacían en la época juvenil de nuestro pintor. Tal vez sin mucho rigor pedagógico, pero persiguiendo in-

esencial para el logro de una obra de jerarquía. El arte es fantasía creadora, vuelo e impulso lírico, pero—a la vez—artesanía, oficio, gusto por el contacto manual. X

No, la carrera artística de Mori no es algo que se produce al azar. Por lo demás la casualidad y el instinto creador importan menos de lo que se suele suponer. El desprecio por las teorías y por las normas formativas encubren cuando menos una real incapacidad creadora y la imposibilidad de razonar los movimientos de nuestra vocación.

Desde que siente Camilo Mori levantarse en él esa vocación con afán incontenible y como desborde de su más escondida conciencia vital, la encausa. Reflexiona, piensa y pone sus cinco sentidos en marcarle un camino. Será pintor. Y lo será con todas sus consecuencias. Viajará atraído por los nombres que desde los días escolares tenían ya una resonancia inalcanzable, aun sabiéndolos junto a su corazón. Leerá, estudiará, se empapará de doctrinas y de teorías. Dibujará, tratará de domeñar la forma.

Pero no nos adelantemos.

Su primer maestro fué don Evaristo Garrido, padre de Pablo, el músico. Mori no se ha

cansables, con tenacidad, la *gramática* plástica, domeñando las dificultades expresivas, insistiendo en el dibujo.

Después, el aprendizaje sigue por otros caminos. Aquel muchachito que vino de Valparaíso casi en fuga romántica y en persecución de un ideal hondamente sentido, realiza otra escapada. Esta de mayor trascendencia, más decisiva para su arte, llena de dificultades materiales, pero alegre, cara a la vida, libre de prejuicios. Se marcha a Europa.

Va a Italia el año 1920.

Se siente arrastrado por un misterioso embrujo. Quiere ir al encuentro de viejos y dormidos ecos latinos cuyo susurro ha sido un vago anhelo de niñez. Va a la costa ligur, mira el mar de la Antigüedad. Vuelve los ojos y se encuentra con el sutil, con el transparente paisaje florentino.

¿Siente Mori el choque ancestral? Sin duda. Desde la arquitectura, que él encuentra grave y severa, hasta su concepto de vida, advierte en seguida una afinidad grata a su espíritu.

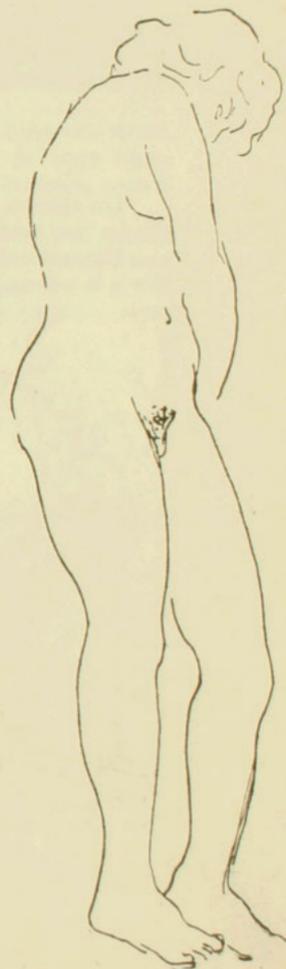
Toda Europa es cruzada por su ansia de aprender. Comprende en Holanda a Vermeer, en Italia a los primitivos, en Flandes a Rubens y a Ensor, en Inglaterra identifica en las brumas de Londres a Turner, en España ve en la claridad de sus horizontes el apresto táctil de sus pintores.

Hace en París el descubrimiento de que su inquietud—quiero decir su inquietud de viajero y su inquietud pictórica—es como la resonancia ecoica de muchas otras 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, desde luego, 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.

He visto las carpetas de Mori y en ellas se acumulan esbozos de cuadros, apuntes perentorios, fugaces impresiones del paisaje urbano, caricaturas de los amigos, de las parejas absortas del aperitivo, el *clochard*, la *peripatética*; dibujos súbitos, trazados en cualquier papel—servilletas, sobres, prospectos—y con los más diversos elementos gráficos. El café, la tertulia, la reunión en la *chambre d'hôtel*, todo es pretexto: el amigo que escribe la carta o el comensal del *restaurant*. Se trata de ejercitar la visión y la mano, dominar las dificultades expresivas que ofrece esa vida multitudinaria y dinámica.

Pero la capital francesa es—además del trabajo y de la práctica artesanal—una atmósfera densamente cargada de arte, el



estímulo propicio. Basta dejarse llevar. Visita Mori el Louvre y ve que la pintura no ha terminado en los estertores de los últimos venecianos. Advierte que Guardi y Tiépolo y Goya pueden ser—como los *primitivos*—el final de un período y, a la vez, el comienzo de nuevas concepciones.

Los grandes maestros, con otra sensibilidad, con otras normas, han renacido en las orillas plateadas del Sena.

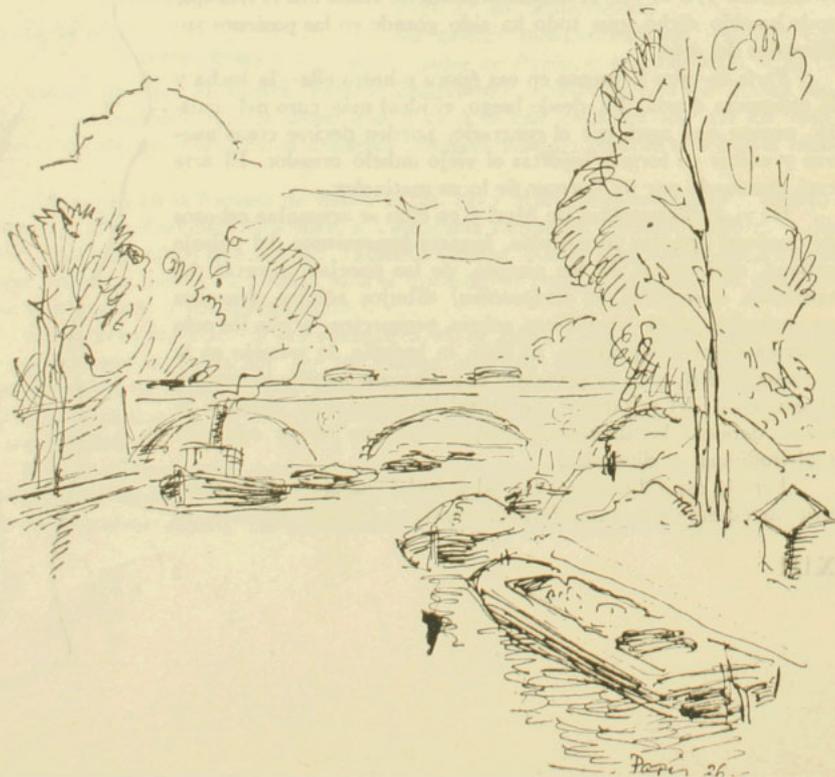
Los apuntes urbanos de la Ciudad-Luz (1921-23 y 1923-32) exhiben una absoluta y total consustantividad con ese ambiente de griseas y plateadas luces. Hay en ellos—además—una mágica dimensión espiritual. Las brumas matinales dan a los edificios una presencia fantasmal, les prestan un alma hermética, adolorida, impía y, a la vez, noble.

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 la visiones de Antonio Machado:

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

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

Ello, naturalmente, no indica veleidad estilística, sino más bien respeto y sumisión a la esencia plástica de los objetos, a su autonomía como objetos materiales.



Mori puede elegir éste o aquel estilo de acuerdo con su tendencia natural; puede, incluso, modificar el apunte para llegar a la solución final buscada. Pero el apunte como tal, aparece siempre bien caracterizado según su ambiente y según el *espíritu* especial que parecen poseer los objetos.

No otra cosa hace Picasso cuando ante el paisaje de Horta de San Juan, en la atmósfera latina y transparente de Tarragona, se le revela el secreto de las formas cúbicas. Las cosas tienen una perspectiva íntima que no todos saben ver. Por las apariencias externas se suman a la unidad del universo. Por esa determinada perspectiva interior se individualizan y se erigen en unidades señeras. Mori ha sabido verlo así.

Los viajes dan ductilidad a la pupila rigurosa de nuestro pintor. Le enseñan a establecer fronteras ideales en la manera de concebir la captación de las formas. El mundo se le aparece diverso, vario, múltiple.

Pero la visita a los viejos centros artísticos de Europa le hace sentir también en forma imperiosa algo fundamental 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».

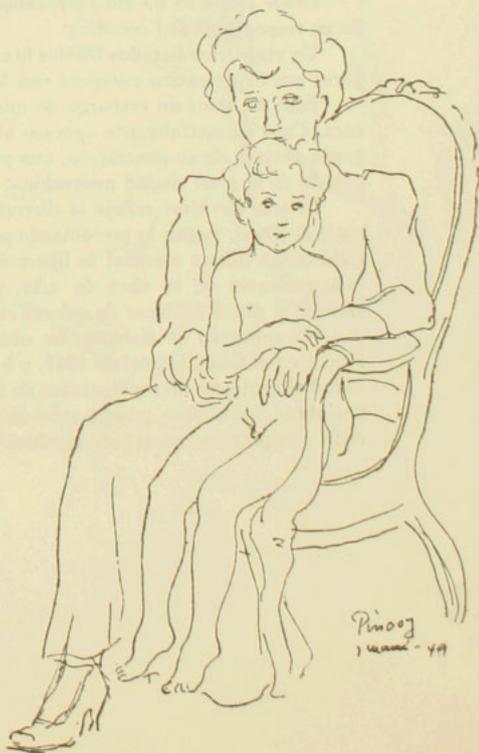
Tras ese incesante avatar de trashumancia artística—París, Florencia, Roma, Venecia, Madrid, Berlín, Londres, Amberes—en busca siempre de voces afines, Camilo Mori vuelve a la patria. Sus pupilas claras, su mente, su recuerdo, traen el paisaje espiritual, pleno ahora de significativo sentido.

Es necesario—no obstante—que aquella acumulación de estímulos y de visiones se apoye y se ordene en su espíritu. Estamos en el umbral de la obra personal, en el encuentro de sus impulsos más íntimos con las experiencias vividas.

El choque es rudo, pero en la medida en que el artista sabe supeditarse y someterse a la conciencia creadora nos da la posibilidad del trunfo. Mori soslaya esa dificultad y su pintura es desde entonces muy personal. Cualesquiera que sean el estilo y la aparente contradicción en la forma de realizar algunas telas de esta época, se advierte una base permanente y la fidelidad a módulos y normas preconcebidos.

Sus admiraciones son sintomáticas. La contemplación y el estudio de los maestros del pasado le han permitido hallar el camino de sus preferencias. En esas admiraciones hay dos raíces. El hombre que sabe, el artista cargado de conocimientos que es Camilo Mori, es ecléctico. El Greco, Goya, Velázquez, se llevan sus preferencias.

Pero en seguida surge la concordancia al señalar al cretense como su maestro más afín.



«A riesgo de cometer una herejía—nos señala Mori—creo que el Greco es la síntesis de la pintura italiana—de donde viene—condimentado con lo espiritual». De los nuevos prefiere a Braque y Matisse, admiración ésta que se tiñe de otras no menos precisas: «Picasso y Rouault. Este último por lo *completo* que resulta para mi propia concepción estética».

¿Quiere decir esto que entre los dos místicos, el cretense y el francés, está oscilando únicamente la raíz de la obra de Camilo Mori?

Parece que no. Esa admiración dúplice explica una posición de espíritu. El la ha definido y la ha colocado dentro de dicho clima ideal: «Para lo mío diría *realismo constructivo*. Y digo realismo por el contenido humano que aspiro a expresar. Contenido tan complejo como el del hombre mismo». Se busca en la pintura su propio valor autonómico, su razón propia, la llamada forma *artística*, pero—a la vez—se impregnan las formas de humanas congijas.

Dominio de la plasticidad en primer término. He aquí lo que persigue y lo que halla en todos los maestros modernos. En este sentido es también hijo de su época. Su arte está condicionado por una serie de imperativos que son, desde luego, externos a sus propias intuiciones.

Si estudiáramos a los artistas de su grupo generacional veríamos en Laureano Guevara, en Isafías Cabezón, en Pedro Luna, en Augusto Eguiluz, en Vásquez, en de Dominici, en Perotti, en Luis Vargas, en Laura Rodig, en Rebeca Castro, cualquiera que sea la posición personal de cada uno de ellos en el orden estético, una misma actitud espiritual. Pero no podemos adentrarnos en el estudio que tal relación plantea. Baste señalar que una interpretación colectiva del grupo coetáneo ofrecería rasgos sobremana interesantes.

Volvamos a Mori.

Desde entonces ha ido afirmándose en una labor silenciosa, reflexiva, consciente de su responsabilidad creadora.

Un viaje a los Estados Unidos lo enfrenta a un medio distinto, pero útil para comparar sus experiencias europeas con la juvenil audacia del pragmatismo yanqui.

Poco ha sido, sin embargo, lo que el contacto con esa atmósfera trajo a su pintura. Caso diametralmente opuesto al de Herminia Arrate, una interesante y malograda pintora de su generación, que pudo traer en sus telas el alma inmensa y acongojada de la gran ciudad neoyorkina.

El arte de Mori refleja la *dirección europea*. Más concretamente: la de la *Escuela de París*. Según lo preconizado por ese grupo estelar de nuestro tiempo, ha buscado como norma esencial la liberación de la anécdota figurativa para obtener la independencia de la obra de arte, y que ésta sea, como dice Maurice Denis, una superficie plana cubierta de colores en un cierto orden.

Ha expuesto en Salones, ha obtenido recompensas, entre ellas la Medalla de Honor en el Salón Oficial de 1942, y ha sabido animar con su presencia y con su actividad el conjunto de realizaciones de lo mejor de la pintura chilena. No ha mostrado sus obras con exceso, porque sabe que las exposiciones exigen una actividad apresurada y la premura en arte se produce en desmedro de la calidad.



Desempeña Mori labores educativas en la Escuela de Arquitectura. Esta actividad disciplina su hacer, lo encauza sistematizándolo de acuerdo con una lógica constructiva. En juvenil madurez, abiertos a las formas los ojos de claras pupilas, al viento la albuza de los cabellos, es hoy uno de los altos representantes de las artes figurativas chilenas.

## CREACIÓN

En las páginas que anteceden hemos aludido con frecuencia a la obra del maestro y a sus características. Es necesario ahora ahondar más en el análisis y ver la peculiaridad que define con rasgos permanentes esa obra.

La pintura de Camilo Mori ha evolucionado en perfección y ha ido afirmando su estilo. Desde el naturalismo inmediato de los primeros años—en el que se advierte cierto influjo de Alvarez de Sotomayor—, primeros años de aprendizajes y de duda, hasta la última manera, se ha modificado la forma y por ende el lenguaje representativo. El espíritu—empero—, su esencia, ha variado poco.

En las obras actuales se puede observar, por el contrario, un afianzamiento de los primeros atisbos. En efecto, si contemplamos el *Autorretrato*, 1916, envuelto en cenales brumosos, escrutación de un alma mediante la plástica de broncas sonoridades, o algunos paisajes de Valparaíso, con paredones dorados por el sol, será fácil adivinar cierta actitud sentimental hecha de nostalgia, de honda melancolía.

Mori propendía entonces a una subjetividad extremada, sin violentar, empero, las formas, a la manera de los expresionistas. Es decir, el pintor no había encontrado aún la adecuación y coherencia de forma y contenido.

Algunas obras posteriores, como *Ma femme* (expuesta en el *Salon d'Automne*, París, 1929); *Composición*, 1930; *Orador*, 1935 y *El escultor Germán Montero*, 1937, muestran ya 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. En *Orador*, por ejemplo, la inclinación decidida

hacia el cubismo sintético y la brevedad formal que ofrece el tema son el pretexto para establecer el ritmo y juego del cromatismo y—sobre todo—del arabesco limitador y definidor de los volúmenes.

Se produce después un momento dubitativo, de oscilación entre dos atracciones igualmente poderosas. Se inclina a la postre por cierta filosofía plástica de inspiración superrealista; lo que está dentro, como veremos después, de su natural evolución espiritual. Las telas que representan dicho momento son: *La Noche*, 1940, Museo de Valparaíso; *Sueño* 1940; *Inte-*



rior, 1941; *Silencio*, 1941 y *Triángulo*, 1941. En ellas se busca ahincadamente la facultad expresiva.

Claro es que se trata de obras en plenitud de creación, perfectamente equilibradas en la adecuación entre el fondo y la manera de estar realizado, entre la temática y la artesanía. En alguna de ellas—*Interior*—parece escapárenos su significación. Se diría una de esas escenas de alucinante evocación onírica en que se viven momentos hincados en la conciencia. Camilo Mori ha pintado un sueño. Pero al yuxtaponer diversos elementos plásticos y varios episodios y aconteceres, ha querido, preferentemente, componer, desde el punto de vista pictórico, una tela de gran contenido creacionista.

Ahora bien, si proyectamos el conjunto de esas obras sobre el panorama estético ideal del que son parte, se comprenderá en seguida que constituyen una etapa, un eslabón en la cadena del estilo del pintor.

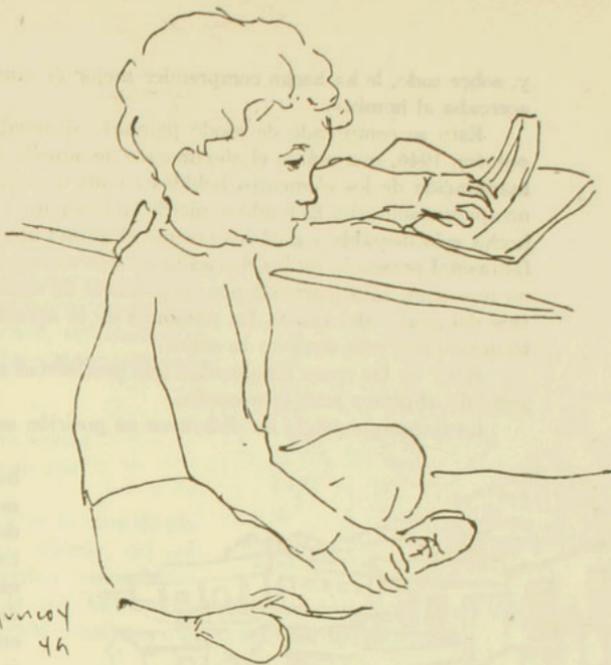
El superrealismo ofrece posibilidades inesperadas y sorpresivas cuando se quiere lograr una restauración del oficio y del *bien decir*. Mucho se ha combatido esta escuela. Pero pocos han sabido ver en ella lo que tiene de disciplina y de sublimación de las formas. Para sus epígonos todos los objetos tienen idéntica importancia desde el punto de vista de la jerarquía pictórica. En *La Noche*, Mori ha pintado con igual afán el minúsculo caracol del primer término y la cara de la modelo.

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.

Por otra parte el superrealismo contiene una dosis considerable de conceptos espirituales que ayudarán por supuesto a encontrar aquella *forma final* en su aspecto subjetivo.

Henos aquí, pues, enfrentados ya al rostro actual del pintor.

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



Juncoy  
46

y, sobre todo, le ha hecho comprender mejor el alma de las cosas, al tiempo que lo acercaba al hombre.

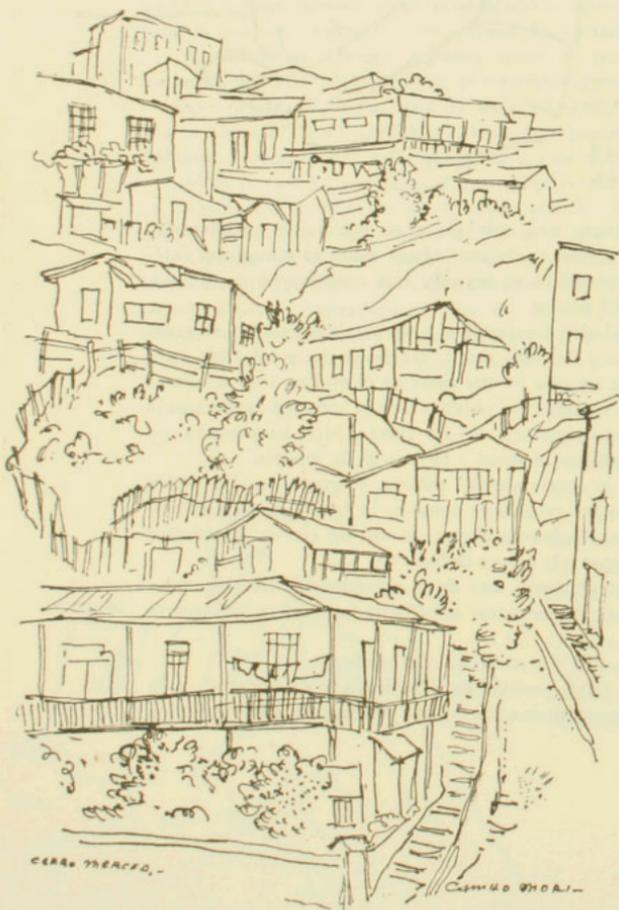
Esto se comprende de modo palmario si estudiamos su tela *Domingo en Valparaíso*, 1946, que señala el alejamiento de aquella escuela y, a la vez, exhibe ya la maduración de los elementos bebidos en sus diversas experiencias. El paisaje urbano aparece solitario. El fondo se pierde en la lejanía azul. Es la huida 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.

¿Hay en las cosas inanimadas una posibilidad de expresión espiritual?, he preguntado al pintor ante este cuadro.

La respuesta señala en definitiva su posición estética.

«Siempre lo he sentido así—  
ha respondido Mori—. Lo inanimado, en relación a cierto espacio dominante, ha ejercido en todos los casos gran atracción sobre mi espíritu. Relaciones que bien pueden ser creadas, pero que suelen encontrarse también en el hecho real. Combinaciones que para mí cristalizan en el que yo llamo el *conjuro* de las cosas (más allá de la simple conjugación de los elementos) por lo de mágico que emana de esos totales. Ej.: de Chirico, Bermann, Bérard».

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 en ellas el dualismo materia-espíritu en el que viene a fundirse toda obra de arte que aspire a la perennidad. Ejemplo de ello lo tenemos en *Exodo*, 1949, en donde el espíritu del tema está condicionando la forma. Toda la masa en su dramática crepitación colorista es



una vigorosa unidad conmovida patéticamente por el juego dinámico, dolorido, angustiado, del arresaca.

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.

El arte—hemos dicho al principio—es dolor. Refleja con frecuencia el dual antagonismo de tendencias opuestas. Bernard Dorival, refiriéndose a Cézanne—clásico y barroco, alternativamente—cita a Racine:

*Mon Dieu! Quelle guerre cruelle.  
Je trouve deux hommes en moi.*

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

Esta es su lucha.



## ELEMENTOS DE LA CREACIÓN

El retrato es uno de sus temas dilectos. Esta temática le permite, precisamente, 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 siempre una suave, una delicada saudade. La nostalgia asoma a los ojos y alienta en el movimiento de la cabeza que se inclina 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.

Junto a la escrutación de lo anímico, la arquitectura plástica. Junto al impulso lírico, el ademán que retiene y mide.

*Los ojos.*—Si en la obra de Camilo Mori hay una constante estilística, esa constante son los ojos de las figuras que hay en sus cuadros. Desde *La Noche*, que señala la más extrema posición, hasta los retratos más objetivos, como *La viajera*, 1928 (Museo de Bellas Artes, Santiago), la mirada aparece siempre como oculta por la bruma y

por los cendales de la melancolía. Se diría que los ojos, a fuerza de escrutar su realidad más visceral y agónica, se han vaciado.

*Las máscaras.*—En muchas telas de Camilo Mori aparece un juego metafórico de máscaras. En *Interior*, en *Máscaras* y en *La Noche*, especialmente, la presencia del rostro inanimado y funambulesco pone un estremecimiento angustioso. ¿Qué honda significación puede verse en la imperturbable realidad de esos rostros vacíos? La ausencia de pensamiento, de pasiones, de impulsos instintivos, de sentimientos, es lo que permite, en suma, que cada uno preste a estas facies exangües y en oquedad el reflejo de su propio estado anímico.

*La luna.*—El disco nocturno asoma su blanca curva misteriosa. La luna es en *Sueño*, en *Nocturno* y en *La Noche* sobre todo, un ser metafísico, de presencia irreal, alucinante, sobrecogedora. El espacio se prolonga en un vacío de infinito y contribuye a marcar la tridimensionalidad de la ficción pictórica.

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*, *Naturalezas muertas*, *Calle* y *Encuentro*, etc.—refulgente, casi diamantino por la facetada *modulación* que el pintor consigue. La materia es opulenta y la pincelada suelta, fluida.

El color no está supeditado al dibujo. No se advierte, en suma, el punto de unión de estos dos elementos. Dibujo y cromatismo aparecen 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 hemos aludido.

Así tenemos, pues, que en la zona marcada por la oscilación de las artes—de un

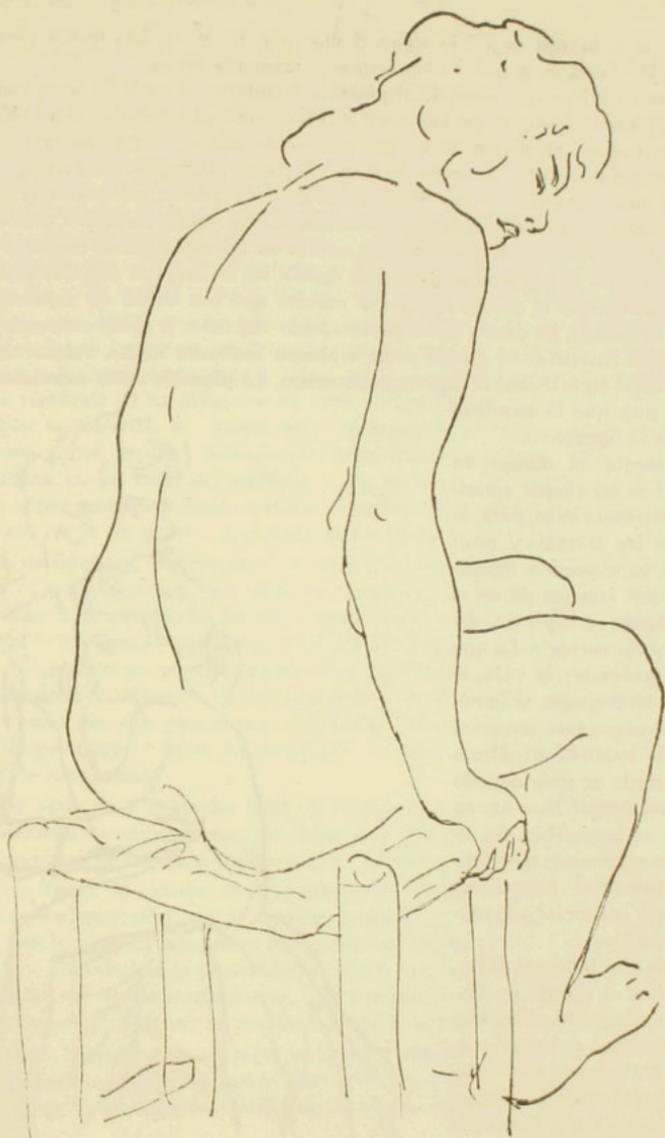
lado la línea, del otro la masa—Camilo Mori ocuparía el sector del dinamismo, del color, de la poesía, de la expresividad.

Lo que no quiere decir, según hemos visto, que desdeñe el estilo, la austeridad, el orden. Su obra, en cierto modo, es una síntesis de ambas corrientes.

El dibujo de Camilo Mori es un *dibujo de pintor*. En estos trazos nerviosos y ágiles el rigor matemático de la línea está supeditado en cierto modo a su intensidad expresiva. El dibujo sugiere más que dice.

Desde la pura caligrafía de Ingres, desde sus estilizados arabescos y sus deformaciones sutiles, hasta el impresionismo, la línea adquiere una extraordinaria vibración. Al es-





Hg

tatismo y a la voluntad de estilo sigue el movimiento y el dinamismo pictórico.

Camilo Mori está en el lado extremo de esta última posición.

Su dibujo contiene una intensidad plástica indudable. En estos trazos, surgidos con admirable espontaneidad, no hay posible rectificaci6n. La tensi6n de un m6sculo, la actitud de reposo o el relajamiento vital est6n expresados con un solo rasgo que se hincha imperceptiblemente. A veces, la l6nea se pierde o se6ala con escueta taquigraf6a unas formas rotundas. Si nos fijamos con mayor atenci6n, veremos que el dibujo mantiene, empero, un inexorable rigor de construcci6n. Nada, en efecto, est6 dejado al azar. Por debajo de estas l6neas sumarias, oculta en las indicaciones el6pticas de un impresionismo sutil, se advierte la pasi6n de definir las formas con singular precisi6n.

No olvidemos que el dibujo es aqu6 el camino que nos habr6 de conducir a la obra final. El dibujo, en suma, como sustent6culo del color y como ca6namazo para la pigmentaci6n colorista. El dibujo como arabesco limitador de los vol6menes. Por eso, Camilo Mori no mancha, ni busca el claroscuro. La plumilla corre nerviosamente y no es otra cosa que la escritura perentoria de lo figurativo.

Generalmente el dibujo en Camilo Mori es un simple ejercicio visual, entrenamiento para la captaci6n de las formas y para traducirlas a su expresi6n figurada. De ah6 que muchas de estas obras est6n hechas a la pluma, directamente, y sin corregir. Lo que importa es aprehender la vida, el movimiento, la potencia volum6trica, como el taqu6grafo recoge el discurso. M6s todav6a. El dibujo de Mori prescinde de todo aquello que no es sustancial. Nos da, en una palabra, lo inmutable. Su l6nea es de una extremada sensibilidad para expresar el dinamismo morfol6gico sin renunciar a lo sustantivo y permanente.

Dibujo de pintor hemos dicho. Y, sin embargo, el dibujo en Camilo Mori constituye una obra con perfecta autonom6a e intencionalidad art6sticas. Veamos, por ejemplo, la *Maternidad* de la p6gina XVII. Las l6neas est6n limitadas aqu6 a lo esencial. Sin embargo,



encerrada en estos trazos de movimiento contenido y potencial la vida fluye tumultuosa. No hace falta más para dar realidad vital a unos volúmenes y a unas formas. El milagro se ha producido con el mínimo de elementos representativos.

Otras veces el dibujo es utilizado para traducir unas formas y, modificándolas de acuerdo con un plan previo mental, utilizarlas como pauta de una ulterior composición pictórica. Así lo vemos en la *Naturaleza* de la página XI, transformada sorpresivamente en el cuadro al óleo, *Playa*. Las botellas, la jarra y los distintos objetos inanimados del dibujo de estilo cubista bastante acentuado, se convierten en el cuadro en un conjunto de figuras femeninas que tienen algo de ensoñación superrealista. El desarrollo plástico—la metamorfosis— del primitivo dibujo hasta la composición al óleo nos ofrece así un fenómeno de evolución del pensamiento creador sumamente curioso. No lo es menos la mutación del estilo cubista en el superrealismo final.

Todo ello demuestra en forma evidente de qué modo los pintores de la nueva sensibilidad han hecho de las artes figurativas una actividad en donde la voluntad de razón y la inteligencia entran tanto como el impulso instintivo e irreflexivo.

Lo pictórico de su dibujo se ve muy ostensiblemente en los paisajes.

Mas, lo *pictórico* no quiere decir recargamiento de los rasgos expresivos, sino definición cabal de unas formas, individualización, diferenciación plástica. El paisaje urbano en su variedad múltiple y en su dinamismo volumétrico está logrado por un toque sensible y lírico, que sin renunciar a los rasgos definidores, hace la obra vaporosa, plena de gracia, pimpante como un cartón japonés.

En estas obras, Camilo Mori se muestra como el artista consciente y razonador que es. La composición paisajista está sometida a los principios irrenunciables de proporción y de equilibrio. La discriminación de los planos en el sentido de la profundidad está lograda en forma sutil por el simple adelgazamiento de las líneas y por la eliminación progresiva de elementos figurativos. La simplicidad de la escritura, el movimiento y dirección de la *arquitectura*, la atmosferización sugerida, insinuada apenas, todo eso, tan plenamente conseguido en el paisaje de la página IX, nos está diciendo que Camilo Mori ha estudiado con provecho y con sensibilidad los aguafuertes de Rembrandt.

Una vista de Valparaíso (pág. XX) ofrece a Mori la posibilidad de dar salida a su voluntad constructivista, sin dejar por ello de mostrar el estilo suelto y fluido de sus apuntes de desnudo y de sus otros paisajes.

«Las líneas no existen en la naturaleza», ha dicho Goya. Sin embargo, la capacidad de abstracción que el hombre posee le ha llevado a buscar en el dibujo un medio que le permita establecer la fórmula de las apariencias. Sin esta reducción esquemática, no existiría la posibilidad de dar a las formas su íntima contextura. Ingreso lo ha dicho con honda comprensión. Mori sabe esto y ha dibujado permanentemente, *con afán, con ansia de ver en el dibujo la cifra de las cosas.*

Camilo Mori, que es, además, un fino y moderno cartelista, ha sabido aprovechar las posibilidades de síntesis que el trazo ofrece a quienes saben llegar a ella. Su pintura es la unión inteligente y sabia de dibujo y color.

## BIBLIOGRAFIA

- Acevedo Hernández, Antonio: *El Salón de Invierno*. «Las Últimas Noticias». Julio 1924.  
*Camilo Mori*. «Las Últimas Noticias». 22 Agosto 1942.
- Agrella, Neftali: *Exposición de Camilo Mori*. «El Mercurio». Marzo 1924.  
*Un pintor chileno en Nueva York*. «La Unión». Valparaíso. Mayo 1938.  
*Camilo Mori y su pintura*. «La Hora». 4 de Noviembre 1947.
- «Art News». Nueva York. *Chilean Art at the Riverside Museum*. Nueva York. Diciembre 1938.
- «Atalaya». *Color de Valparaíso*. «Las Últimas Noticias». 7 Octubre 1947.
- Boza, Luis Roberto: *La Exposición artística*. «El Día». Valparaíso. 25 Septiembre 1913.  
*Exposición Camilo Mori*. «La Estrella». Valparaíso. 15 Marzo 1921.
- Burrows, Carlyle: *Chilean Art*. «New York Herald Tribune». Nueva York. 14 Julio 1943.
- Carvacho, Víctor: *Camilo Mori, voluntad ordenadora*. «Pro Arte». 3 Febrero 1949.
- Carrera, Luis Enrique: *Charla con Camilo Mori*. «El Mercurio». Valparaíso. Abril 1923.
- Cox de Fernández, Victoria: *El Salón Oficial*. «El Mercurio». 8 Diciembre de 1942.
- Chávez, Oscar: *En el Salón de Otoño de París*. «La Estrella». Valparaíso. Noviembre 1921.
- Cuevas, Raúl: *Los pintores en el Instituto Chileno-Británico*. «Las Últimas Noticias». 19 Abril 1944.  
*El Juicio de un maestro en pintura*. «Las Últimas Noticias». 29 Abril 1944.
- Demeure, Fernand: *Le Salon d'Automne*. «Chantecler». París. 2 Noviembre 1929.
- D'Halmar, Augusto: *Nuestro pintor*. «La Unión». Valparaíso. 7 de Junio 1940.  
*Los decoradores de la Escuela México de Chileán*. Revista «En Viaje». Junio de 1942.
- Devree, Howard: *Chilean Art Today*. «The New York Times». Nueva York. 11 Julio 1943.
- Déllano, Luis Enrique: *Camilo Mori*. «El Mercurio». 19 Junio 1932.
- Duran, Georgina: *Camilo Mori*. «La Nación». 6 Diciembre 1942.
- Danke, Jacobo: *Camilo Mori*. Revista «Vea». Octubre 1939.
- Edwards Bello, Joaquín: *Del Puerto*. La Nación». 4 Marzo 1944.
- Edwards Matte, Ismael: *Camilo Mori*. Revista «Hoy». 20 Agosto 1942.
- Garrido Merino, Carlos: *Impresiones de arte*. «El Día». Valparaíso. 1.º Agosto 1913.
- Garrido Merino, Edgardo: *Camilo Mori en «Dédalo»*. «El Mercurio». 14 Noviembre 1947.
- Goldschmidt, Albrecht: *Exposición de los Independientes*. «La Hora». Marzo 1943.  
*La Semana Plástica*. «Zig-Zag». Diciembre 1943.
- Helfant, Ana: *El Salón Oficial*. «Las Últimas Noticias». Diciembre 3 1948.
- Hübner, Manuel Eduardo: *El Salón Oficial de 1928*. «El Mercurio». Diciembre de 1928.
- Hermosilla Alvarez, Carlos: *El aporte de los artistas chilenos a la Escuela México de Chileán*. «El Siglo». 5 de Abril 1942.
- Humeres Solar, Carlos: *Camilo Mori obtuvo el Premio de Honor*. «El Mercurio». 6 Diciembre 1942.
- «Jean Emar»: *Con Camilo Mori*. «La Nación». 13 Mayo 1923.
- Lillo, Victoriano: *Sobre la obra de Camilo Mori*. «La Unión». 18 Marzo 1943.
- Lira, Chela: *Camilo Mori en el Salón Oficial*. «El Chileno». 2 Diciembre 1942.
- Meléndez O., Luis: *Exposición Camilo Mori*. Revista «Sucesos». Valparaíso. Enero 1916.
- Molina, Eduardo: *El Salón de la Asociación de Pintores y Escultores*. «El Mercurio». Noviembre 1945.
- Monestier, Renato: *Marginales del Salón*. «El Mercurio». Noviembre de 1930.
- Monneau: *Le Salon des Independants*. «Echo de Paris». París. 22 Enero 1930.
- Montecino, Sergio: *Tercer Salón de la Asociación*. «La Hora». 22 Diciembre 1946.  
*Apuntes sobre el pintor Camilo Mori*. «La Hora». Marzo 1947.  
*Actividades artísticas de la semana*. «La Hora». 4 Mayo 1947.  
*Exposiciones de la semana*. «La Hora». 10 Noviembre 1947.
- Meza Fuentes, Roberto: *Camilo Mori*. Revista «Juventud». Diciembre de 1920.
- «New York Herald». U. S. and South American Artists. París. 3 Noviembre 1930.
- «New York Sun». Latin Americans artists at the New York World's Fair. Mayo 1939.
- Plonka, Pedro: *El pintor Camilo Mori*. «El Mercurio». Valparaíso. Septiembre 1925.
- Pascal, Enrique: *Entrevista a Camilo Mori*. «La Unión». Valparaíso. Enero de 1940.
- Rauld Alvarez, Carlos: *Comentario de Arte*. «Las Últimas Noticias». 7 Noviembre 1947.
- Raygada, Carlos: *Pintura Chilena*. «El Comercio». Lima. Mayo de 1937.
- Richon-Brunet, Ricardo: *El Salón Oficial de 1928*. «El Mercurio». Octubre de 1928.  
*El Salón de 1935*. «El Mercurio». 7 Diciembre 1935.
- Rojas Giménez, Alberto: *Camilo Mori*. «Las Últimas Noticias». Marzo 1933.
- Romera, Antonio R.: *Salón de Invierno*. «La Nación». 25 Agosto 1942.  
*Salón Oficial*. «La Nación». 4 Diciembre 1942.  
*Una Exposición de affiches*. «La Nación». 24 Mayo 1942.  
*El Salón Oficial*. «La Nación». 29 Diciembre 1943.  
*Exposición en el Instituto Chileno-Británico*. «La Nación». 20 Abril 1944.

- Exposición de Cartel.* • La Nación • 3 de Noviembre 1944.  
*Pintura de Valparaíso.* «La Nación». 2. Octubre 1947.  
*Salón de la Asociación de Pintores y Escultores.* «La Nación». Diciembre 1945.  
*Salón de la Asociación de Pintores y Escultores.* «La Nación». Noviembre 1946.  
*Retrospectiva de Camilo Mori.* «La Nación». 6 Noviembre 1946.  
 Romero Brest, Jorge: *Pintores de Chile.* «Argentina Libre». Buenos Aires. 4 Mayo 1943.  
 Rodríguez Peña, Arturo: *El XI Salón de Verano de Viña del Mar.* «El Mercurio». Valparaíso. 8 de Marzo 1933.  
 Sabella, Andrés: *Los Cartelistas de Chile.* «Las Últimas Noticias». 2 Noviembre 1944.  
 Salcedo C., Julio C.: *Exposición Camilo Mori.* Revista «Sucesos». Marzo 1923.  
 Sater, Katherine: *Chilean Artists.* «The Columbus Citizen». Toledo (Ohio). 17 Marzo 1941.  
 Santa Cruz Ossa, Elvira: *El Salón de 1917.* «Zig-Zag». Diciembre de 1917.  
 Schweitzer, Daniel: *Camilo Mori.* «El Chileno». Valparaíso. Enero 1916.  
 Vattier, Carlos: *Camilo Mori.* Revista «Vea». 14 Noviembre 1947.  
 Vega, Manuel: *El Salón Oficial.* «El Diario Ilustrado». 25 Noviembre 1929.  
*Camilo Mori, decorador.* «Zig-Zag». 1.º Marzo 1935.  
 Vila, Waldo: *Camilo Mori.* Revista «Juventud». Enero 1920.  
 Vergara Gallardo, Mario: *Camilo Mori.* «Las Últimas Noticias». 31 Marzo 1946.  
 Vera, Rogelio: *El pintor Mori Serrano.* «El Chileno». Valparaíso. 22 Enero 1916.  
*El Arte en París.* «La Unión». Valparaíso. 10 Abril 1923.  
 Videla, Oscar: *Camilo Mori.* «La Unión». Valparaíso. Marzo de 1921.  
 Yáñez Silva, Nathanael: *Envío de Camilo Mori.* «El Diario Ilustrado». Septiembre de 1922.  
*El Salón.* «El Mercurio». Diciembre de 1930.  
*El Salón de Invierno.* «Las Últimas Noticias». 28 Agosto 1942.  
*El Salón Oficial.* «Las Últimas Noticias». 28 Noviembre 1942.  
*XII Salón de Verano.* «Las Últimas Noticias». Enero de 1945.  
*El Salón Oficial.* «El Mercurio». 30 Noviembre 1948.

## EXPOSICIONES PARTICULARES

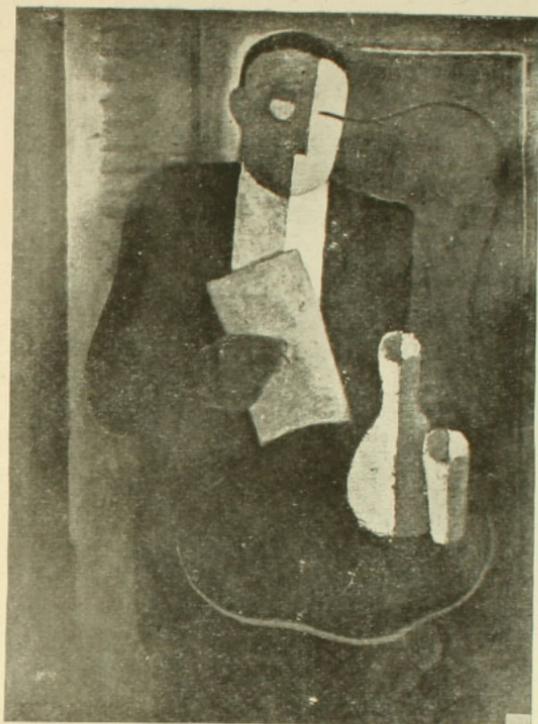
1918. Sala Mori y Guevara. Valparaíso.  
 1920. Sala Mori y Guevara. Valparaíso.  
 1921. Casa Ramón Eyzaguirre. Santiago.  
 1923. Sala Mori y Guevara. Valparaíso.  
 1924. Casa Mori y Galli. Valparaíso.  
 1928. Casa Dietrich y Silberfeld. Santiago.  
 1938. Delphic Studios. Nueva York.  
 1940. Casa Becker. Valparaíso.  
 1946. Sala «Dédalo». Santiago.  
 1949. Sala del Pacífico. Santiago.

## HA EXPUESTO EN CHILE

1913. Salón del Centro de Bellas Artes de Santiago-Valparaíso.  
 1915-1948. Salón Oficial. Santiago.  
 1919. Salón de Primavera de la Federación de Estudiantes. Santiago.  
 1920. Salón de Otoño. Casa Eyzaguirre. Santiago.  
 1924. Salón de Primavera de la Federación de Estudiantes. Valparaíso.  
 1928. Salón Libre. Valparaíso.  
 1930. Salón Libre. Valparaíso.  
 1933-1948. Salón de Verano. Viña del Mar.  
 1943. Salón de Invierno Independiente. Santiago.  
 1944-1946. Salón de la Asociación de Pintores y Escultores. Santiago.  
 1947. Salón de artistas porteños. Santiago.

## HA EXPUESTO EN EL EXTRANJERO

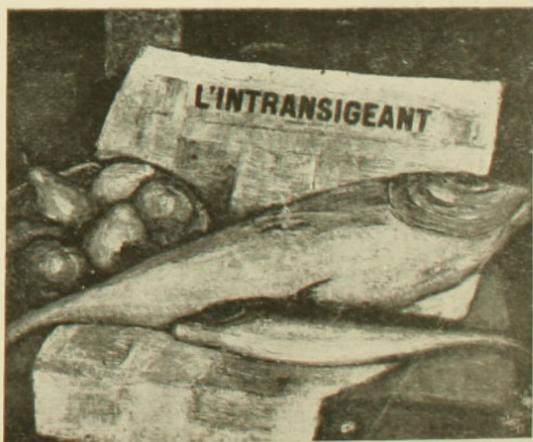
1921. Salon d'Automne. París.  
 1922. Salón de Otoño. Madrid.  
 1926. Salon d'Automne. París.  
 1929. Salon des Independants. París.  
 1929. Exposición de Sevilla. España.  
 1930. Salon d'Automne. París.  
 1932. Salon d'Automne. París.  
 1935. Carnegie International Exhibition. Pittsburgh, EE. UU.  
 1937. Exposición Chilena. Lima.  
 1939. Society of Independent Artist. Nueva York.  
 1939. Latin American Art. Riverside Museum. Nueva York.  
 1940. Golden Gate Exhibition. San Francisco. EE. UU.  
 1942. Chilean Contemporary Art. En gira por los EE. UU.  
 1943. Exposición Chilena. Buenos Aires.  
 1944. Exposición Chilena. Río de Janeiro.  
 1946. Exposición Chilena. Bogotá y Lima.  
 1946. Exposición Internacional de Arte Moderno. Musée d'Art Moderne. París.



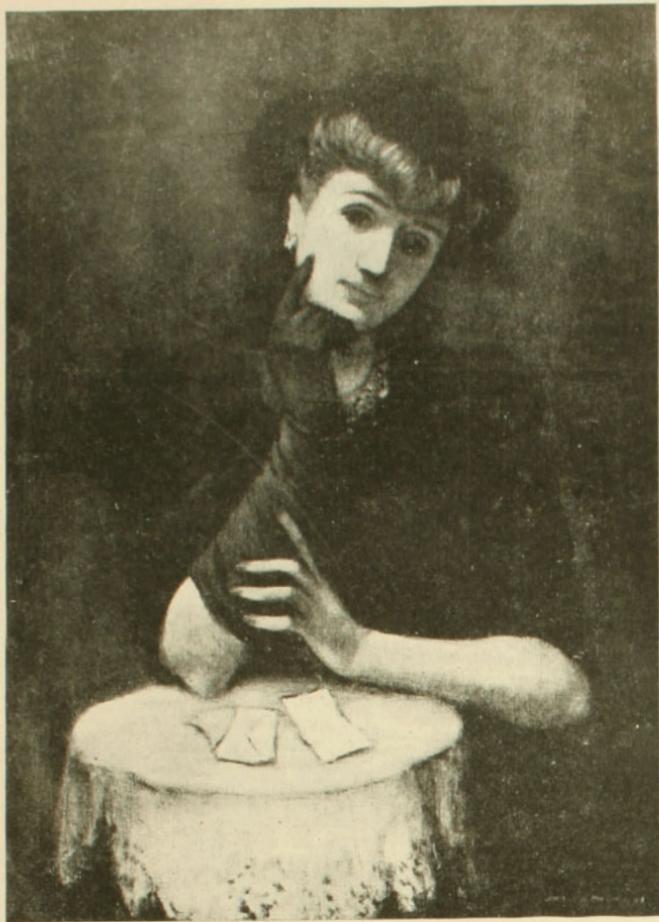
*Orador* (óleo)  
(Propiedad de la Sra. de Clorés)



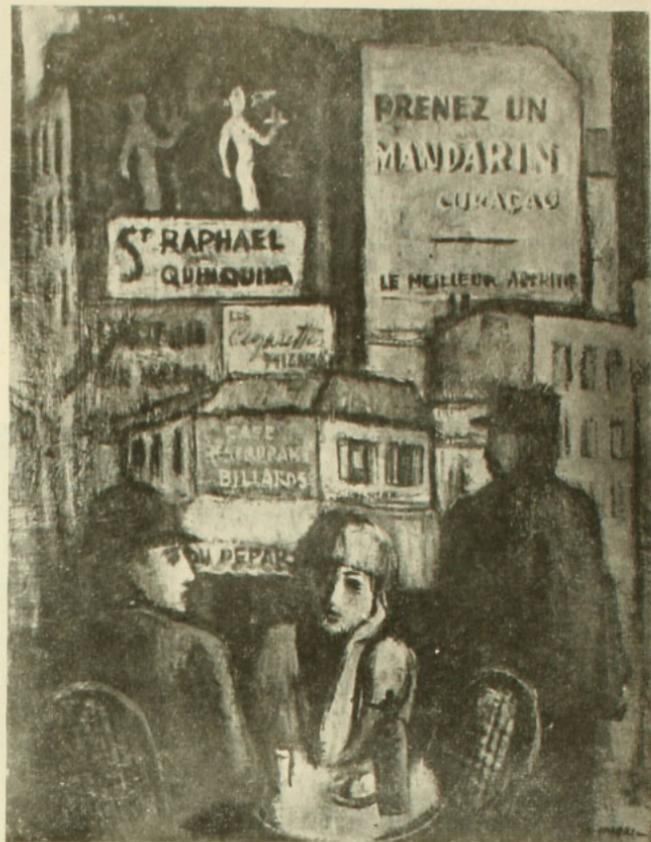
*El escultor Germán Montero* (óleo).  
(Propiedad del escultor G. Montero)



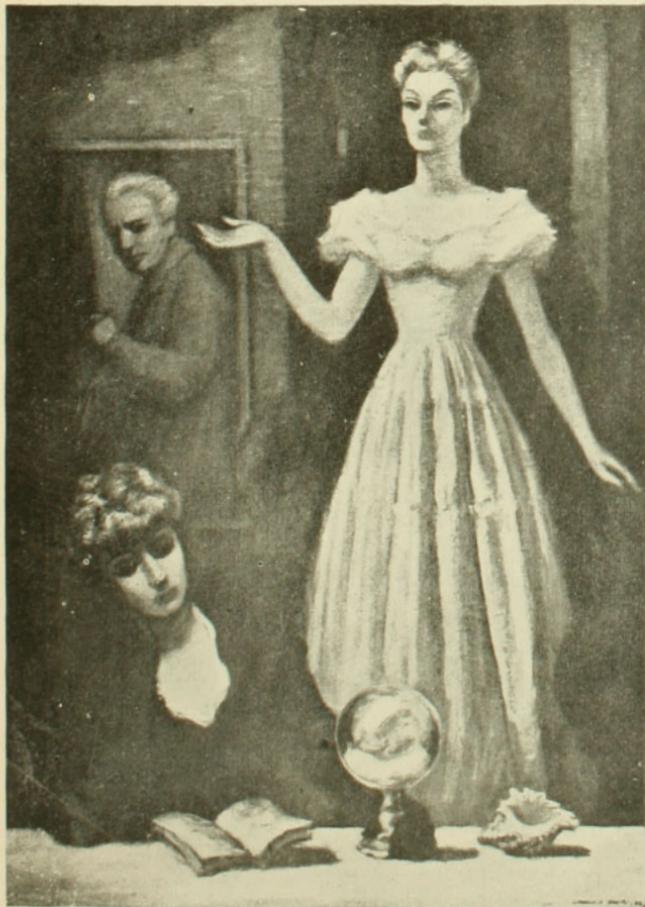
*L'Intransigeant* (óleo).



*Retrato M. V. (óleo).*



*París (óleo).*



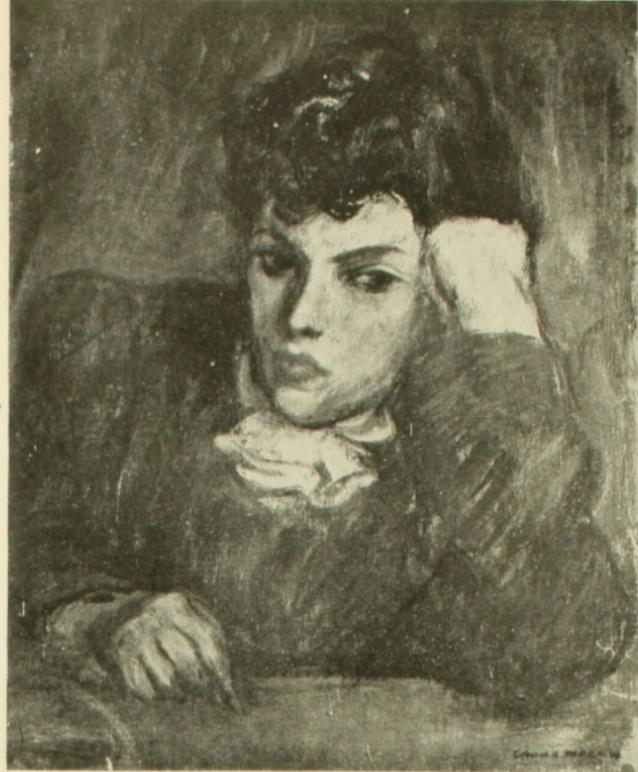
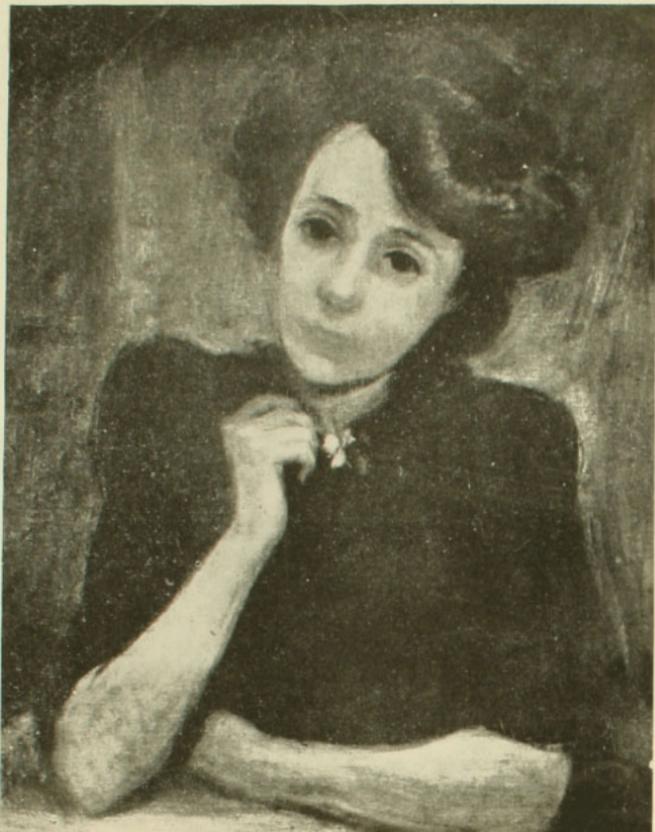
*Triángulo (Óleo).*

*Interior (Óleo).*



*Retrato (óleo).*

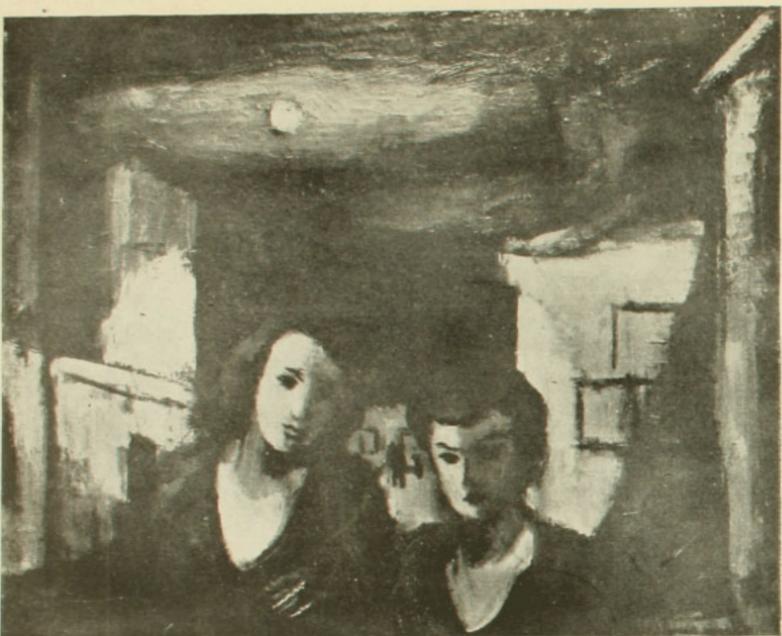
Museo de Bellas Artes de Viña del Mar.



*Estudio de retrato (óleo).*

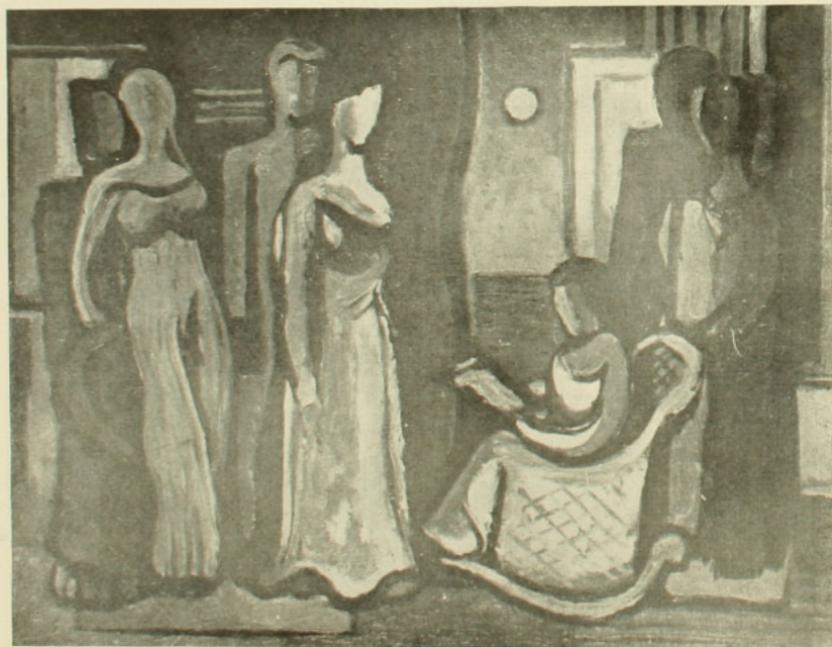


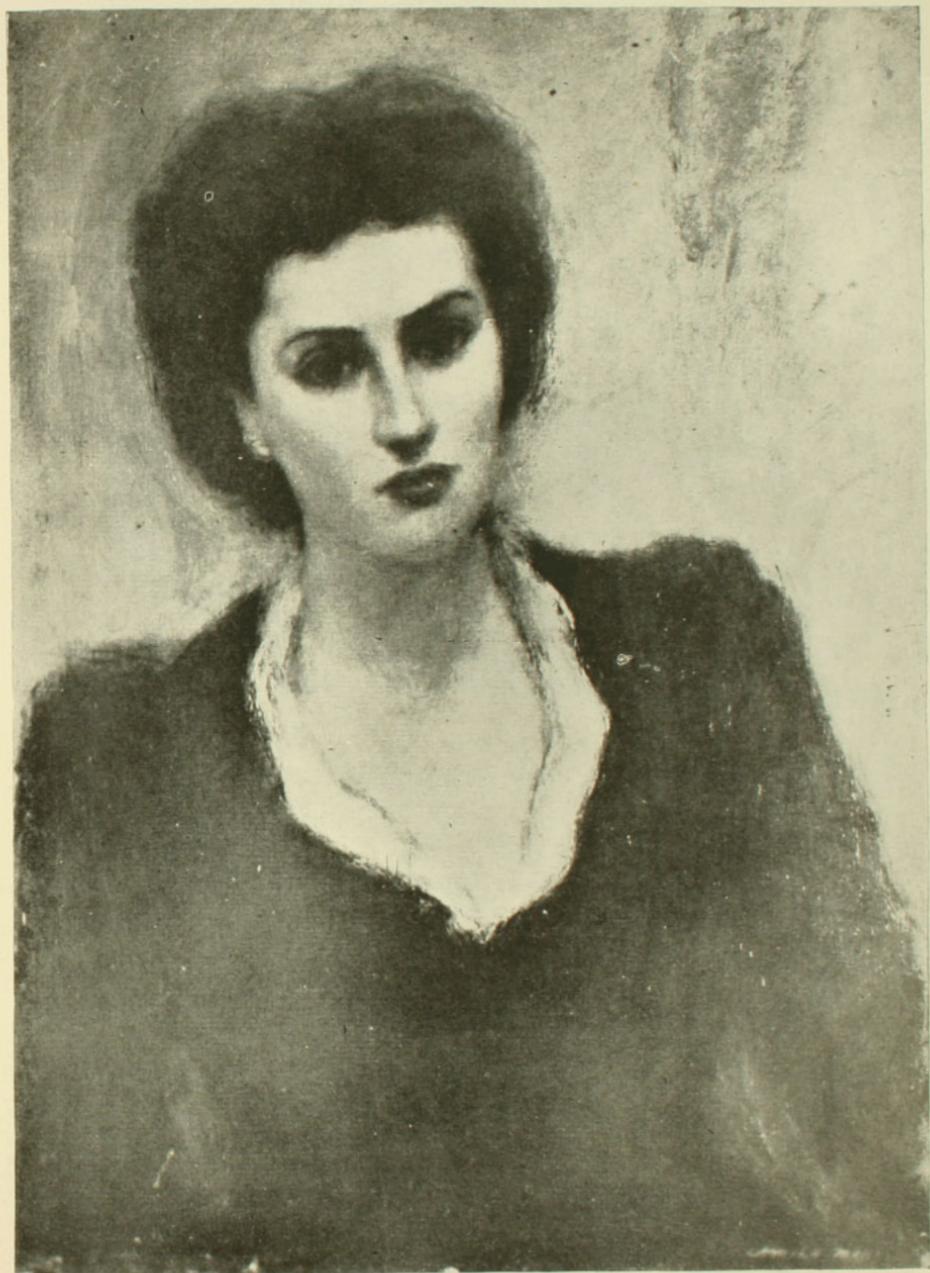
*Máscaras (óleo).*



*Calle (óleo).*

*Escena (óleo).*

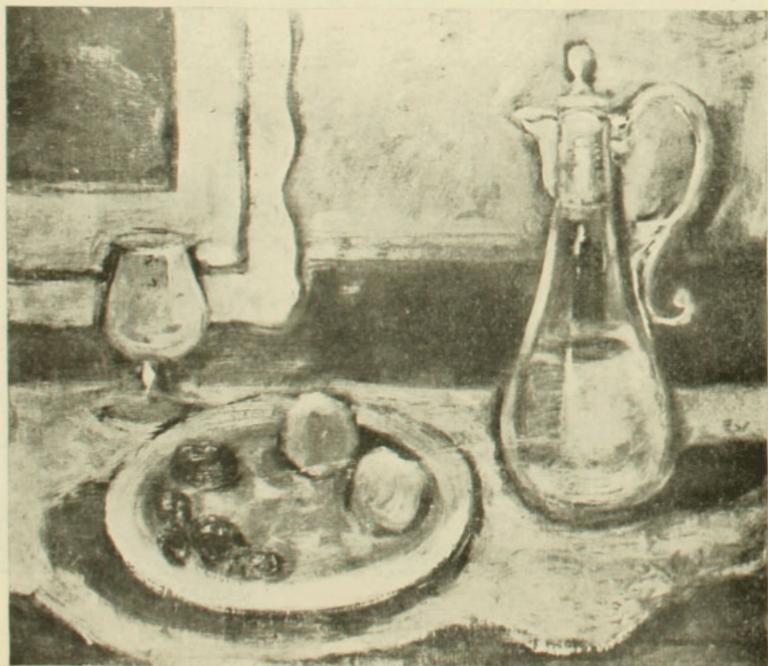




*Retrato Srta. L. Y. (óleo).*



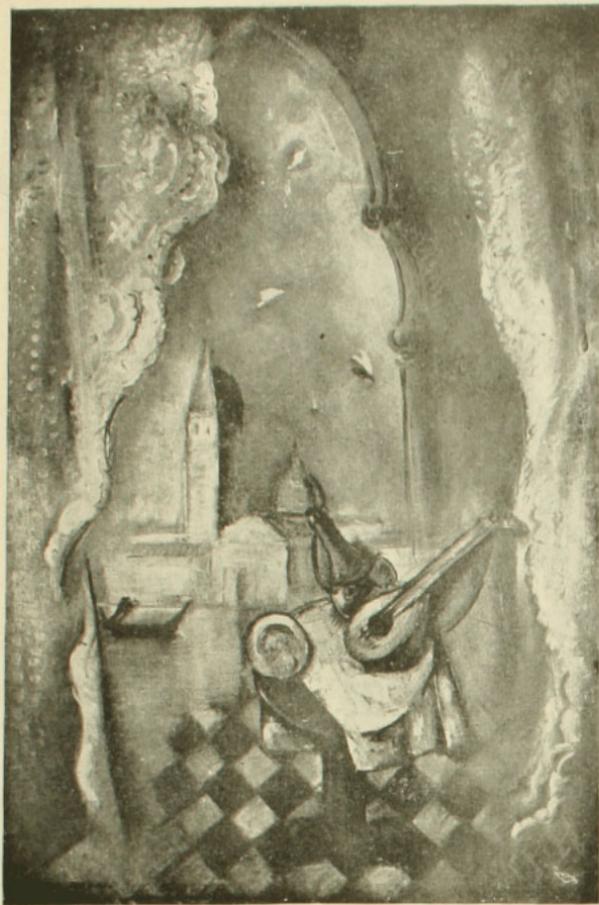
*Composición (óleo).*



*Armonía en gris (óleo).*

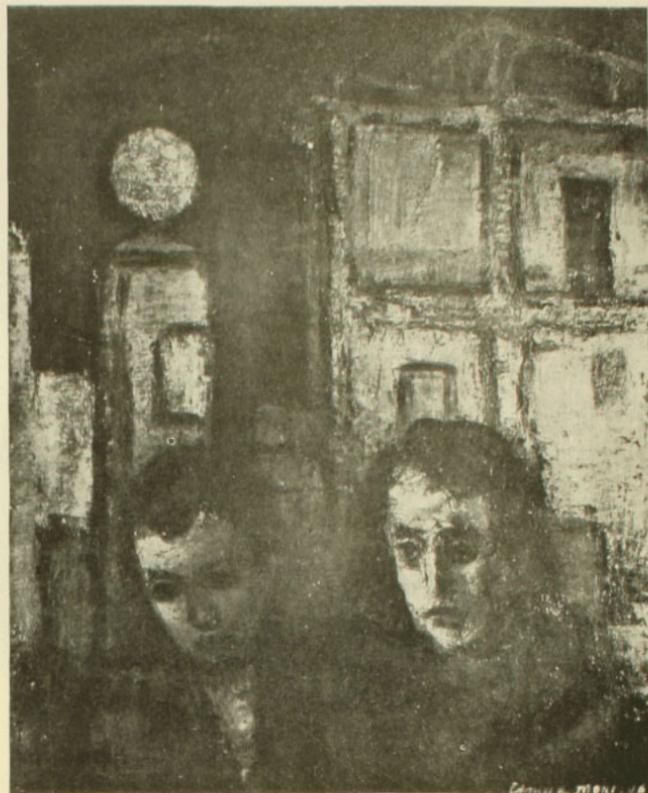


*Solremesa (61co).*



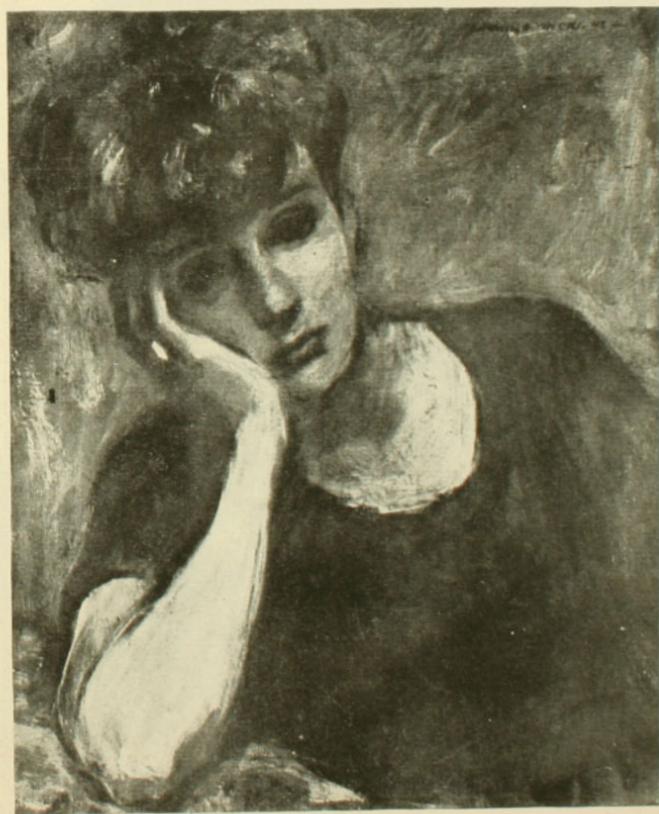
*Recuerdo de Venecia (óleo).*

*Lana Blanca (óleo).*

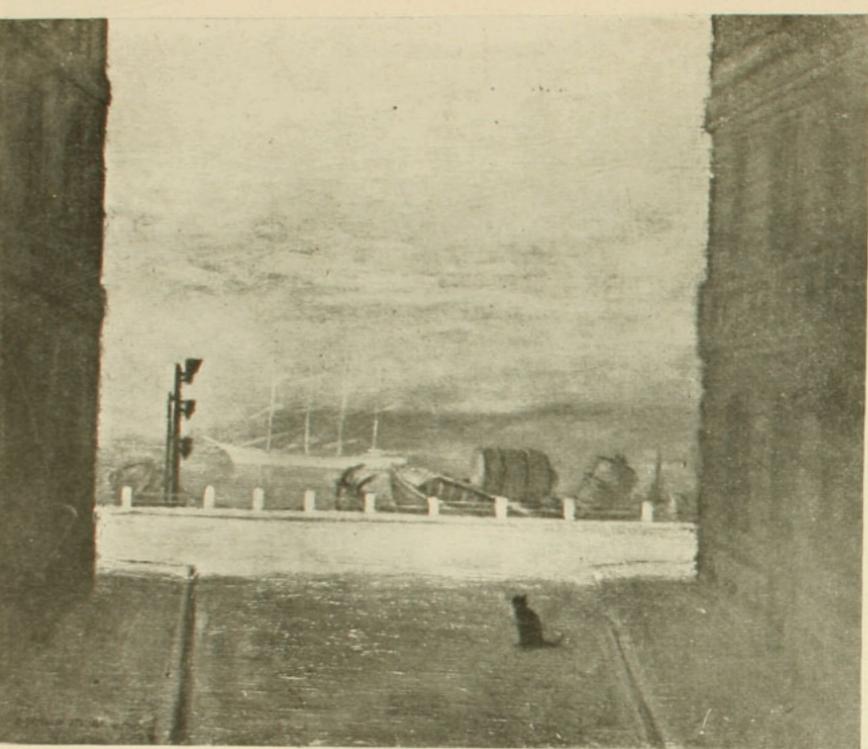




*Niño* (óleo).



Marc Chagall (Óleo).



*Domingo en Valparaíso (óleo).*

(Colección de D. Luis Tello Constanzo).



*Playa (óleo).*