

TOTILA ALBERT EN SUS TALLERES: EL VISIBLE Y EL INVISIBLE

Palabras al comenzar

Se me encomienda, como escultor, dar a conocer las experiencias de taller del maestro Tótila Albert, las técnicas y las condiciones prácticas que generaron su obra. Confieso mis posibles prejuicios con la manera de trabajar de Tótila. Esto debido a que me formé en la Facultad de Bellas de la Universidad de Chile, en el Parque Forestal de Santiago, donde mis maestros Lorenzo Domínguez, Samuel Román, Lily Garafulic y Marta Colvin, contemporáneos de Tótila, injustamente consideraron a Tótila como un “outsider”.

La opción teórica fundamental en la facultad de esos años, entre 1950 y 1970, podría resumirse así: la escultura es un lenguaje, un “igual” a la poesía, a la música, pero a su vez independiente, no traducible en otros lenguajes. La escultura hace un formidable aporte solamente desde su luz inmanente, es un ejercicio sin historia; la escultura no *“obedece ni ilustra la literatura”*.

Tótila, por el contrario, escoge contenidos poéticos a la vez que opta por los materiales más efímeros y rápidos de trabajar: arcilla y yeso. Su obra es un porfiado contrapunto respecto a la de sus contemporáneos, quienes con gran trabajo giraban la tornamesa histórica de la escultura, desde la estatua hacia la abstracción, transitaban desde la imagen estatuaria a la materialidad abstracta, trabajando la “talla directa” en materiales como piedra, madera o acero.

Henry Moore y toda su generación, junto a los teóricos británicos Herbert Reed y Roger Fry, apelaban al concepto *truth to the material* (verdad del material), considerando que gran parte de la verdad de la escultura reside precisamente en su soporte material, y la labor del escultor es mostrar esa verdad.

Es desde aquí que me atrevo a emparentar el trabajo de Albert con el de los escultores europeos, no partiendo con Franz Metzner, su primer maestro de Berlín (escultor de resonancias wagnerianas), sino más bien con la línea escultórica

post-Rodin. Es decir, de Aristide Maillol, el sueco Carl Milles, Wilhelm Lehmbruck y Ernst Barlach, a quienes Tótila admiraba.

Enfrento esta tarea con un prejuicio de simpatía, porque en el transcurso de mis cincuenta años de ejercicio de la escultura tuve que rebelarme contra las enseñanzas mis maestros, abandoné la abstracción y volví a la figuración, a fin de reconectar mi escultura con la gente, en el espacio público. Busqué muchas veces en la literatura contenidos simples que todos pudieran entender; mi credo y misión ha sido hacer de nuevo de mi escultura un “arte para todo espectador”.

Si después de lo dicho algún prejuicio quedara, sigo adelante sabiendo que para mí este escrito se explica, en primer lugar, por mi admiración por la obra del maestro a quien no conocí y que murió en 1967, el año que comencé a estudiar escultura. Y en segundo lugar, por una verdad mayor: todo artista crea su manera de hacer, delimita su campo creativo, que tiene que ver con el destino personal desde donde genera su obra y, por lo tanto, esa manera de trabajar debe ser estudiada, entendida y admirada dentro de sus propias leyes.

Por lo tanto, para hablar de Tótila honestamente, de sus prácticas de taller, entro “a su ley”, su casa espiritual, con respeto, y me limpio los pies antes de entrar. No puedo, aunque quisiera hacerlo, escribir con la objetividad analítica de la ciencia histórica. Entro como escultor; me sumo a su travesía y procuro acompañarlo en su pedagogía y su taller, campos que conozco bien, y en su viaje de Orfeo, sabiendo que jamás podré entenderlo. Me hago cómplice de su fe, me sumo a su mística y a su valiente manera de mostrarla; después sólo cuento para compartir con ustedes lo que vi.

"Hacer consciente el inconsciente. Poder sumergirse como el buzo y volver a flote. Todo creador es un Orfeo que logra regresar en vida del reino de los muertos. En eso consiste el arte. La obra proviene del reino de las sombras."

Desde aquí prosigo mi escritura en base a una atenta mirada a su obra

escultórica, sumada a dos entrevistas: una conversación con su hija Luz Albert y otra con el escultor Arturo Hevia, que fue su alumno.

Escultura y poesía

Muy pocos escultores han sido a la vez poetas. Sólo Miguel Ángel con sus sonetos y nuestra querida Rebeca Matte, generadora de finísima poesía; también el escultor Claudio Girola y su participación en el poema colectivo *Amereida* y finalmente Tótila Albert. El resto de nosotros buscamos al poeta hasta encontrarlo (Auguste Rodin, por ejemplo, hizo una dupla con el poeta Rainer Maria Rilke). En mi caso vengo hace 50 años caminando junto a Gabriela Mistral...

Sé que escultores y poetas buscamos lo mismo, pero ¡por tan distintos caminos! Por eso, en el caso de casi todos los escultores, los poetas son nuestros guías, ellos van sin trabas en un tiempo y un espacio propios, son exploradores netos, nosotros más bien colonos de los campos que ellos nos abren.

En Tótila no hay fronteras entre escultura y poesía. La escultura de Tótila es "habla poética", encarnada en imágenes tridimensionales en arcilla, yeso y bronce. La obra de Tótila está regida por "ley poética", es decir, de vuelo de liviandad o recogimiento; la que comienzo a leer y veo cómo, pulsando debajo de las palabras y los volúmenes, éstas siempre quieren despegar: Veo así el arquetipo del ángel (no es gran novedad, porque sin ángeles no habría poesía alemana, a cuya tradición se suma Tótila).

La suprema ley que nos rige al resto los escultores es "la ley de gravedad", la que en la escultura de Albert solamente aparece en el monumento a Rodó, en concreto en Calibán, como base sosteniendo con fuerza todo el peso del vuelo de Ariel.

El poema de Albert crea la imagen y ambos interactúan naturalmente, porque son árboles de la misma familia. El verbo por sí solo no es capaz de crear una forma tridimensional escultórica, pues no interactúa directamente con la materia. Quizás

el secreto de la profunda originalidad de Albert reside en la combinación vívida de estos dos tan diversos géneros artísticos, dando origen a una suerte de “poesía visual”, más bien, una “poesía objetual” o que también podríamos llamar “poesía-escultura”. Ambos objetos unidos en su origen en un mismo ser humano: palabras-versos que con su propia voz cantó, y las mismas manos con las que escribió dieron en la arcilla corporeidad tridimensional a esos poemas.

A pesar de esto sé que Tótila estaría de acuerdo en que, en lo más profundo, la escultura se mueve con y por razones propias, que escapan a la “clarividencia de la poesía”. La escultura hace lo que la poesía y ningún otro arte puede hacer, esa es precisamente su fortaleza, entendiendo que la palabra escrita, lanzada al aire o esculpida, tiene un origen común: el verbo, causa máxima y origen y manifestación poética de todo lo que existe.

Prácticas de taller

Considero las prácticas de taller como la consecuencia de una serie de dualidades con las que Tótila se vio obligado a vivir, y supo conciliar en una síntesis desde la cual emana su poesía y escultura. Esas dualidades son la fuerza oculta de su obra. Su estadía viajera, de “hombre para dos mundos” entre el extremo sur del planeta, Chile, cultura andino-mediterránea, el paisaje del sur que durante su vida aún era un bosque, y el corazón de la cultura de Europa por el norte. Berlín, el centro de la Alemania trágica en sus más difíciles décadas del siglo veinte; guerras y catástrofes que modelaron personalmente al escultor, pérdida de obras, bombardeo de talleres y la recuperación que viene años después. Alemania y Chile en el mismo corazón.

Durante sus prácticas Tótila era un anfibio. También lo era en la docencia y vida diaria, cuando conversaba con su hija Luz, con su esposa Ruth, con Javier Errázuriz su mecenas, con don Guillermo Castro su vaciador; también con doña Michita que le hacía las pátinas para los yesos y durante las visitas al taller de Rómulo Fonti, el fundidor del monumento a Rodó. Igualmente en las diarias conversaciones con sus alumnos, en su academia descrita por escultor Arturo

Hevia como un lugar limpio y silencioso, “una clínica“, espacio lleno de sus yesos y moldes, donde Tótila, siempre de cuello, terno y corbata, enseñaba con “bonhomía, que lo traspasaba todo”.

Era un anfibio entre la vida real y la vida mística: anfibio espiritual en su conversación nocturna con los músicos románticos alemanes -Beethoven, Schubert, Brahms, Schumann-, quienes le dictaban innumerables códigos de poesía-sonido, los que transcribía durante toda la noche; primero con lápiz grafito y luego pasaba en limpio con pluma y tinta.

Las prácticas de taller de Tótila fueron una compleja síntesis donde confluían, como en girones de nubes, escultor, poeta, músico y místico. Como él mismo señaló:

"Escribir poesía (pues considero que mi expresión más plena es la poesía, y para mí hay una unidad de intención tanto en mi trabajo de escultor como en mi labor de poeta), es estar fuera de sí. ¿Dónde estoy, entonces? No lo sé, pero no en este cuerpo. Desaparece toda impresión sensorial. Sólo las prolongaciones de los sentidos, más allá, siguen activos. Cuando termino, poco a poco compruebo mi cuerpo, la mesa, la ventana, el cielo. Es como si sonámbulo, hubiese vagado por el universo".¹

Recién después de esto pudo aplicar esta esencia a la práctica de la escultura, otro aspecto de su “vagancia por el universo”. Sé por experiencia propia que este “sonambulismo” no llega en los primeros años de escultor, ni de inmediato. Tótila, como todo escultor, tuvo que pasar por el aprendizaje de los oficios artesanales de base: modelado, alfarería, amoldado...Después, cuando el oficio se “hizo carne”, comenzó su vuelo sonámbulo donde el tiempo y el mismo taller desaparecen. Es así que Tótila llegó a un punto estrictamente escultórico en su quehacer: estar en el taller. Tótila, como todo escultor, hizo su vida en un taller-espacio, en una celda, en autismo monacal. He visto escultores con grandes dificultades para

¹ S/A. *Tótila Albert: 1892-1967: esculturas*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1967, p. 19.

permanecer las necesarias horas en el taller, otros huir despavoridos y en algunos casos morir.

Taller visible y taller invisible

Tenía su taller a pocos pasos de su departamento de calle Santo Domingo, en el anfiteatro de la Escuela de Bellas Artes.

Hablar de las prácticas de taller es hablar de dos talleres, el visible y el invisible.

La práctica, el oficio, el día a día de la escultura, no es lo que la mayoría cree, no es similar a la de cualquier artesano.

En su taller, mirado desde afuera, Tótila es el más artesano de los escultores. Un mago de la arcilla y el yeso, realizados con finura máxima con sus manos. Deambula con mucha lentitud y en absoluto silencio, sin música, mueve objetos, camina desde la mesa al cajón de arcilla, construye armazones en madera y alambres, amasa la greda sin ayudantes, le da la humedad a su gusto, la va poniendo sobre el armazón en pedazos que van disminuyendo de tamaño hasta llegar a la superficie terminada. Mide la escultura y la puerta para ver si puede sacarla por ese vano, calcula los pesos de la arcilla y del yeso, mira, edita, saca lo que sobra. Muy pocas veces hay ruido o polvareda; antes de irse humedece “los trapos” sobre las figuras de arcilla, barre y ordena, apaga la luz y la estufa...

El taller visible de Tótila fue un lugar con caballetes giratorios para su trabajo en arcilla, un gran cajón de greda, un compás de calibre, diez o doce estecas de madera, espacio siempre libre para que el amoldador vaciara la escultura de greda en yeso con “molde a piezas”.

Consustanciado con ese arsenal-material estaba el “taller invisible”. Entre sus muros vivía también una población de interlocutores espirituales, permanentes y visitantes, seres superiores para la conversación nocturna, músicos románticos alemanes, también otros escritores, poetas. A ellos rendía cuentas en cada una de sus obras.

Una vez despejado el campo Tótila entraba en su casa, un lugar seguro, custodiado por la poesía, que fue su ángel defensor.

La poesía y la música

Tótila decía que antes que nada era poeta. En este punto estoy de acuerdo con él: sin la defensa y el impulso de la poesía o la música, no hay vida diaria de taller, no hay taller, y la escultura deviene en una artesanía desafortunada. El ángel de la poesía de Tótila no fue de tono mayor, era un arcángel guerrero dotado de trompeta y espada, sus esculturas y poesías son profundamente propias, ni épicas ni pastorales, diría yo, personales, sólo peldaños en la escala que su “Yo” subió desde su nacimiento.

Es precisamente por la poesía invisible, la de su “taller invisible”, que toda su escultura fue real y neta, porque antes de las manos en la arcilla, Tótila había establecido dentro de sí mismo un tipo de imaginación y actitud básica, que consistió, como hemos señalado, en ser escritor: amasó las palabras y las envió como pájaros al cielo o al fondo de la tierra, sin taladros ni picotas, sin arcilla ni estecas, sin caballetes; fueron y volvieron, cruzan de un lado para otro, entre la realidad y el fondo de la historia y la cultura. En su caso, donde “la letra que aguanta todo”, supo iluminar la lentitud de la escultura.

Tótila esTótila

Confluye entonces en su “taller Invisible” su mismísima personalidad. Rara vez los historiadores del arte se atreven a entrar en el “cómo era” de los artistas, por no caer en lo que se ha llamado “la historia sentimental del arte”. Como escultor y colega puedo hacerlo, sabiendo que su taller invisible era al fin “él mismo”, el propio Tótila.

A cincuenta años de distancia, aún puedo mostrar en algo el camino que hizo en esta tierra ese espíritu que en 1892 se encarnó en una madre y un padre, con quienes formó su “Trinidad”, a quienes adoraba. Con ellos dio sus primeros pasos, se encontró con su misión de artista-poeta-músico y luego tuvo la valentía e inocencia para permanecer en ella, con los oídos tapados como Ulises para no obedecer los cantos de sirena alguna, dejándonos al fin un formidable legado cultural, a su muerte en 1967.

Naturaleza

En una entrevista a su hija Luz me dijo: “adoraba la naturaleza.” Tótila era botánico de oficio, aprendió los nombres y manera de ser de los árboles nativos de Chile junto a su padre Federico Albert durante su niñez, cuando lo acompañaba en la creación de la Reserva Forestal Chanco y la Piscicultura de Río Blanco.

Otra prolongación de su “taller invisible” durante el invierno era el Parque Forestal, que en ese tiempo se extendía hasta Providencia y el cerro San Cristóbal. En verano era la isla Fresia del lago Puyehue, donde desaparecía como un indígena, durante días perdido en el bosque, literalmente comunicándose con los árboles. En esa isla todavía está en pie “El Laurel de Tótila”, con quien conversaba a diario. Era tanto su amor por la naturaleza que Luz Albert cuenta que en Santiago tuvieron que sacarlo de la comisaría, porque un carabinero lo encontró abrazado a un árbol del Parque Forestal, conversando con éste en voz alta.

Para él la flora y fauna eran sagradas. En ese sentido me refiero a un texto del pensador José Martí sobre el ensayista Ralph Waldo Emerson:

“Llevaba sobre sus hombros el manto augusto de la naturaleza, no obedeció ningún sistema, ni creó ninguno...se sumergió en la naturaleza y surgió de ella radiante.”²

Modelado, figura humana y arquetipos geométricos

Tótila trabajó en sus retratos siempre con modelo, y su modelo femenino, para muchas de sus esculturas, fue la bailarina clásica del Teatro Municipal de Santiago Nora Salvo, hermana de Baccio Salvo, crítico de arte y gran difusor de la obra de Tótila.

Al modelar retratos Tótila se tomaba su tiempo, trabajaba minuciosamente, en muchas sesiones. En las esculturas con dos o más personajes, como “La Tierra”, “Jacob y el ángel” o “El aire”, modelaba sus figuras por separado y los ensamblaba luego en una, formando con ellos, en la mayoría de los casos, arquetipos geométricos.

² MARTÍ, José. *Con los pobres de la tierra*. Ediciones Biblioteca Ayacucho, Caracas, p. 69, 1991.

Tótila sabía, como la mayoría de los escultores de su generación, que si bien las claves del movimiento estaban en el corazón de nuestros cuerpos, en sus huesos y músculos, hay una razón fundadora que está presente en cada forma, en lo que muestra la superficie. Esta es justamente una invitación para configurar la figura humana, para ordenar sus infinitas particularidades en un arquetipo mayor: en círculos, esferas, rectángulos, triángulos. Buscaba un orden para encontrar las esencias de las formas naturales.

Es una geometrización sin violencia, en sus esculturas los cuerpos desnudos de seres humanos son invitados del círculo o la esfera. Después de mucho análisis me parece que, más allá de una búsqueda en el terreno compositivo, tan propio de la pintura, podríamos estar hablando aquí de signos, de un alfabeto de formas arquetípicas, de un legado subliminal donde se puede descifrar el conjunto de sus esculturas:

“Nacimiento del Yo”: Recta y óvalo

“La tierra” (bulto redondo): Esfera

“La tierra” (relieve): Círculo

“Aire” (relieve): Cuadrado

Y en otras piezas de su legado:

“Vuelo del Genio” (hoy inexistente): Y griega sobre una recta

“Arcoiris” (hoy inexistente): Semicírculo

Bondad de nuestro ser material

Sus esculturas comunican gran orgullo, alegría que emana de la relación con su cuerpo y con la de otros seres amados: padre, madre y amantes. Muestran la bondad de nuestro ser material, nuestra carne y nuestros huesos en vuelo místico; seres desnudos en “transcendentalismo-corpóreo”. No hay culpa en los hombres y mujeres desnudos de Tótila, hay orgullo, paz y celebración.

Tótila, mano única en la historia de la escultura, se empeña sostenidamente para mostrar la más profunda espiritualidad desde nuestra más material corporeidad, a su manera. Lo que Rodin hizo “afiebradamente”, en forma salvaje, Albert lo hace con ritmo de “Andante”... y le resulta.

Ariel y Calibán: el “Monumento a Rodó”

Conozco el monumento desde niño. Dos veces al día pasaba en micro delante de ella, invierno, otoño, verano y primavera. Construí en mi memoria la imagen de Ariel sobre la fuente sostenida por Calibán. En el millón de escenas que duraban dos o tres segundos -que es lo que demoraba en pasar el bus por el frente- conformé en mi mente el monumento al modo de una película de un millón de cuadros, proyectados durante más de sesenta años.

Los árboles del Parque Japonés -ése era su nombre en los años '50 y '60 del siglo pasado, hoy Parque Balmaceda, recién diseñado por Oscar Prager-, casi todos nativos, emplazados en forma oblicua, estaban recién plantados y dejaban ver el monumento en todo su esplendor. Su primer fragüe resultó en treinta años de mucha polémica y discusión. Pero hoy, una de las mejores esculturas de Santiago, pertenece a la ciudad. Ariel y Calibán son parte de nuestra vida diaria. La corporeidad de dos seres que provienen de la poesía, que hicieron su viaje en el tiempo desde Shakespeare a Rodó, congelan su movimiento en la porfiada lentitud silenciosa de la escultura, dos toneladas de bronce de cinco metros de altura. Bronce que generosamente muestra cómo el arte de la escultura es el oficio que inmoviliza la materia en la movilidad del tiempo. A sus 72 años de edad, los árboles que lo rodean crecieron, Santiago cambió, el monumento permanece en el lento goteo de los años.

Su silueta, el brillo del bronce, nos son familiares. Más importante que la historia de los dos personajes-arquetipos, Ariel y Calibán, es el diálogo entre cuerpo y alma, de materia y anhelo. Quien mire esa escultura, quien la enfoque por un segundo y escuche su palabra, cambiará de ritmo, subirá automáticamente los tres o cuatro primeros escalones del tiempo, del tiempo grande, ése que suena como un cello por debajo de todo; es el tiempo del bronce, el tiempo del empeño de Ariel y Calibán.

Francisco Gazitúa

Escultor

Pirque, septiembre 2017