

Armando Donoso

Totila Albert, un escultor original



HACE de esto cosa de nueve años, y era en los días más arduos de la guerra mundial: avanzaban los alemanes hacia las fronteras de Rusia y ya la batalla del Marne había contenido el desborde tudesco a las puertas mismas de París. El estremecimiento de aquella hora trágica mantenía en suspenso todas las angustias, porque en esa obscura vorágine aparecía comprometido el destino de la civilización. Los escritores y hasta los filósofos reñían también su duelo internacional de ideas, en nombre de la cultura y de las prerrogativas del espíritu: eran las horas de los manifiestos, nacidos a la sombra de las Universidades o brotados al calor de los cenáculos oficiales, mientras dos o tres hombres libres, Romain Rolland, Nicolai o Bernard Shaw, renegaban de la civilización armada o se refugiaban en un rincón neutral de Suiza. Ecos de batallas, aprestos para nuevas movilizaciones, ejércitos sin cuento, carnicería criminal y dolor, dolor, dolor. ¿Quién iba a escuchar la palabra de paz que pudiera musitar un esperanzado en el bien y en la justicia, cuando en nombre de todas las doctrinas y hasta de la paz armada se hacía la guerra y se la servía ciegamente? ¿No se invocaba a Kant o a Descartes para atizar la hoguera de la calumnia internacional? ¿No se extraían proyectiles ideológicos de la «Crítica de la razón pura» o del «Discurso a la Nación alemana»? ¿Qué se habían hecho los ciudadanos de las Civitas Dei, del libre reino de la conciencia y del espíritu, llámáranse estos Wundt o Boutroux, Spengler o Bergson?

¿Qué decir ahora de todo aquello cuando estamos situados todavía en medio de los escombros humeantes? La tormenta ya va lejos y sólo queda el agrio sabor de la pólvora mascado en el aire que aún se respira. Hosco y amargo es el recuerdo de esos días, pero subsiste algo que no puede morir, engendrado en medio de esa noche espesa: la obra de muchos artistas. Es de aquellos que nacieron bajo la advocación de tal signo Totila Albert, cuya sensibilidad parece haber recogido un calofrío de la crispación en aquella humanidad estremecida.

Casi un niño era al partir con destino a Alemania, patria de su padre y tierra y escuela de sus dilecciones. Cuando, en 1915, volvió a Chile, estaba ya ma-

duro para iniciar su obra. Su aspecto era el de hoy: expresión ingenua de muchacho, cuya enmarañada cabellera y cuyos ojos transparentes denuncian una fresca adolescencia: la juventud de un niño que lleva el corazón entre los labios. Su palabra era imprecisa, reticente, transida en ese dejo de las haches aspiradas y de las eses desechas de la lengua de Goethe. La tradición y la raza de sus abuelos revivían en él, no sólo en la expresión de una modalidad singular, sino en toda la fuerza de un ingenio sin arraigo americano.

La buena afición a los libros y el amable trato en comunes disciplinas intelectuales, nos llevó juntos en muchas andanzas y en dilatados discurreres. Un constante recordar sus clásicos bienamados y nuestro Goethe familiar, colocó puente franco a una cordialidad que los años no han hecho sino apretar. A través de sus devociones llegaron hasta nosotros los libros de Bielschowski y de Bartels, prontuarios de gratas meditaciones y pauta de muchas labores interesantes a través de los libros tudescos. Si un día él recordaba los versos de la «Ifigenia» de Goethe para explicar el sentido clásico de un perfil en Donatello, otro solíamos nosotros renovar una referencia de Nietzsche para defender el ímpetu dionisiaco de Mestrovic.

Sin olvidar los buenos libros, íbamos a diario en amables pláticas, buscando a veces en los paisajes del otoño muriente alguna sugestión evocadora o escuchando a Totila en su firme saber cuando, al azar, encontraba un casual motivo de observación en la copia de algún Hermes más o menos olvidado. Placía oírle, porque aunque su expresión era algo revesada, su juicio fincaba en un conocimiento acabado de su arte, sólidamente fundado tras pacientes estudios en academias y talleres. Así, al volver a su América natal, ya en estos sus años entrados de abundante labor, Totila puede decir que regresa de Atenas por los caminos de la academia berlinesa y del taller de Metzner. Ha estudiado como ninguno, conoce todos los secretos de su oficio, tiene el don creador del artista original y una potencia de visión personalísima. Irá lejos, tan lejos y tan alto que, cuando los buenos Sanchos de su tierra se den cuenta de su vuelo, comenzará a tener las luces de una estrella.

EL EXPRESIONISMO Y LA ESCUELA ALEMANA

Dos largos períodos de su vida ha permanecido Totila en Alemania, patria de su organización y simpatía espirituales. Lo cual podría significar que procede de la clásica escuela germánica, en la cual se confunden el sentido de la originalidad ideológica renovadora y el expresionismo de las formas ardientes.

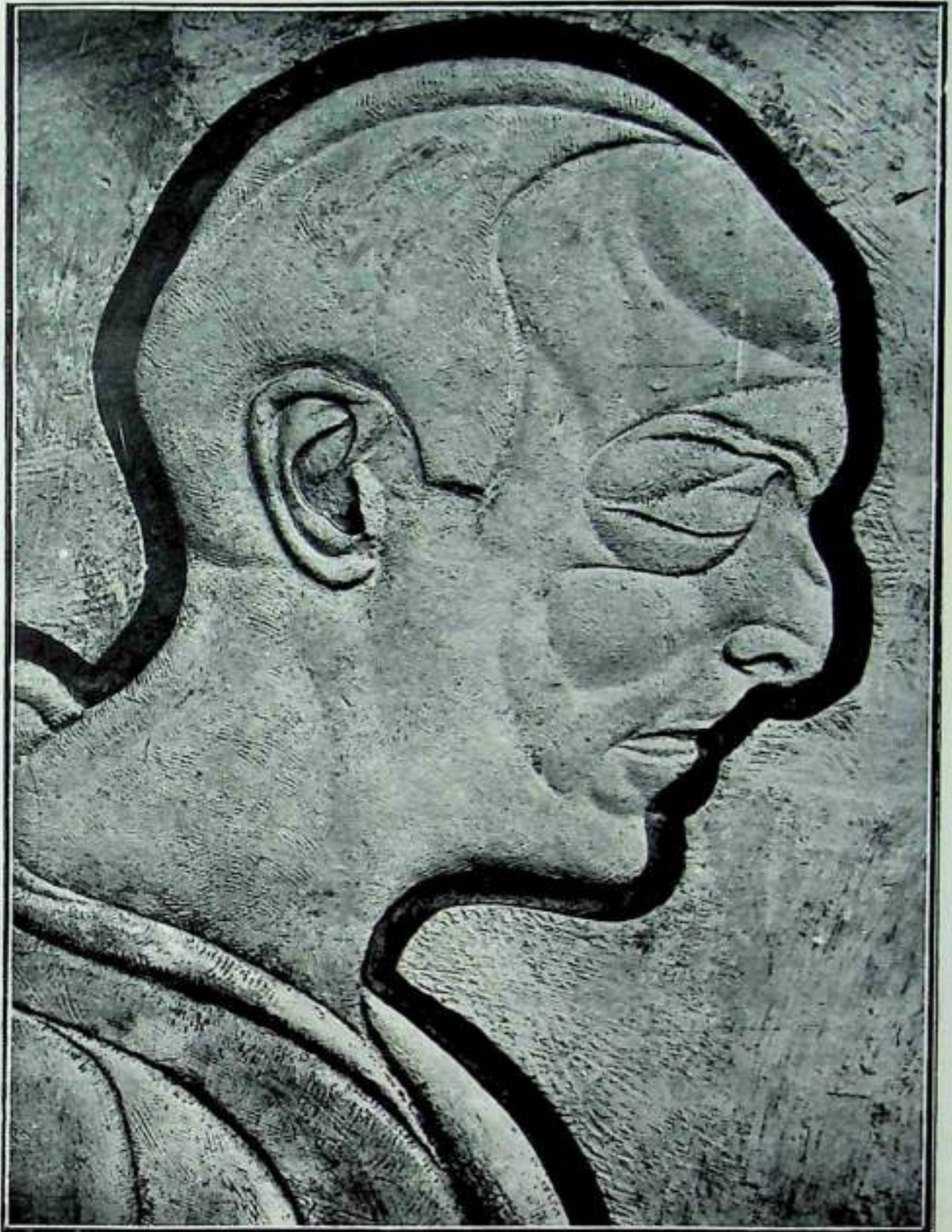
Hemos aludido al expresionismo mas como concepto de arte que como capilla artística. Totila es expresionista por su vigorosa manera de objetivar conceptos e impulsos profundos de la vida, que a través de su imaginación se alegorizan con las más puras formas del ímpetu creador. Todo en su obra es expresión de una actividad sintética de las sensaciones que sube hasta el barro en un alarido de potencialidad original. Qué mal logró comprender su arte quien afirmó que Totila llegaba hasta la caricatura en su deseo de expresar lo inexpressible.

sable. También los defensores de Carpeaux pudieron gritar otro tanto cuando Rodin exhibió su Balzac. Albert es audaz y su creación aparece siempre revestida de meridiana claridad. Lo abstracto de la fuerza creadora en sus broncees es concreción de originalidad profunda. Sus principios estéticos cabrían en una carilla, porque reconocen un sentido de simplicidad único. Un día redacta la siguiente página, que le basta para dar la medida cabal de su amplio concepto del arte: «El espíritu y su recipiente», ha podido titularla antes de escribir: «la vida consciente del individuo o de la colectividad nace del espíritu y, para expresarse, se apodera de las formas objetivas. En un principio domina la idea sobre la materia. Esto lo demuestra toda manifestación de arte primitivo. Luego, los sentidos se hacen esclavos de la objetividad, viene el perfeccionamiento material y la pobreza espiritual. Este camino lo ha recorrido la humanidad innumerables veces. Es como el fenómeno de la aspiración y expiración o el de la alta y baja marea. La fuerza creadora es abstracta y necesita, para demostrarse, de un recipiente concreto. Este tendrá que romperse cada vez que se inicie la fuerza creadora. En eso está la razón profunda de los estilos. La fuerza creadora es la misma, cambia el vaso. No en éste, en aquélla hay que tener la atención puesta. Salvar el contenido antes de romper el jarro. Y no fabricar botellas antes de no tener con que llenarlas. El espíritu no tiene límites ni en el tiempo ni en el espacio. La obra de arte es ese recipiente maravilloso capaz de contener y de conservar la volátil fuerza creadora del espíritu. Cualquiera distinguirá lo que es obra de arte o lo que es simplemente botella».

He ahí también el sentido trascendental del verdadero expresionismo: la forma concreta aparece como un accidente ante la potencia creadora. Es un medio reductible a normas de sencilla claridad. Lo grande y lo perdurable en la obra proviene del soplo interno, del aliento profundo que, como un fuego sagrado, calcina y exalta. La copia queda relegada al oficio secundario, al papel de la fotografía reproductora.

En la historia de la escultura, como en la de la totalidad del arte, la escuela moderna divide el antes y el hoy inequívocamente. El formulismo de los estilos, la academia y la preceptiva han muerto en la ostentación del parnaso. En virtud de dilatados anhelos de libertad se ha ido muy lejos, tan lejos que, en la vuelta completa de los procedimientos, se ha llegado a las fuentes primitivas, es decir, cabría observar, a lo esencial. Y, sin embargo, no faltan quienes hablen todavía de la decadencia del arte como del fracaso de la civilización.

El caso de Totila Albert, chileno de nacimiento y tudesco por su cultura y sus dilecciones estéticas, es significativo. Nadie menos latino que él, pues proviene de una tradición absolutamente extraña a nuestra habitual predilección por lo fotográfico y lo anecdótico. El viejo y gastado procedimiento no se remoja en su obra, sino que desaparece radicalmente, pero se dá la mano, en el terreno donde no existe lo anacrónico, con un primilivismo esencial. Su misma tendencia a lo monumental, a lo expresivo de las masas, de los planos y su desprecio por los detalles triviales explican la vuelta hacia un sentido eterno de la belleza, independiente de todo canon. Así pudieron pensar y sentir los egip



La cabeza del poeta (*parte del monumento*)

cios o los asirios, tan escasamente alejandrinos en su técnica y en sus tendencias. Por lo demás ¿qué habrían importado las más sutiles explicaciones cuando las obras ahorran las argucias mejor concertadas?

Nada tan interesante como un artista que se explica por sí solo, que comienza en él y termina en sus obras, no reconociendo más antecedente que el de su propia originalidad. Acaso son éstos los menos porque se llaman Ibsen, Nietzsche, Stravinski o Mestrovic.

SOBRE EL ESTILO Y EL CARÁCTER

¿Hasta dónde importa una cuestión de raza y de temperamento la manera esencial y atormentada de sentir su arte Totila Albert, tan diversa de la plácida, helada, impersonal y académica escultura chilena?

Motivo para un estudio de generalizaciones profundas ofrecería un paralelo entre las concepciones artísticas de los pueblos germánicos y la preocupación de los estilos en los pueblos latinos. Ya Kant advertía en el sentimiento de lo sublime del pueblo alemán una inclinación a la extravagancia. Sería preciso volver a Taine o recordar a Baumgarten o a cuantos han puntualizado el sentimiento privativo de la emoción estética en ambas razas. El latino tiende fácilmente hacia lo objetivo, busca la gracia del estilo, se pierde en el simple culto de la forma, depurando y ennobleciendo el contorno, la línea sumisa, la melodía del ritmo; en tanto que el germano, menos preocupado del culto de lo clásico, va a lo fundamental, tras la esencia íntima de las cosas, aunque en el fondo, como en la fuente cegada que descubre la sonda penetradora, encuentre y desborde el instinto brutal, el sentimiento de lo primitivo, de lo bárbaro capaz de violentar todas las normas. Mientras el latino ha creado la suave melodía del bell canto, el grato color de una pintura animada y superficial o la alegría de una literatura de las costumbres, del sabor local, el tudesco se ha desvivido por cimentar una metafísica, una teología, una exégesis o por expresar en los cuatro tiempos de la sinfonía el valor completo del genio creador. ¿Qué representa Corneille frente a Shakespeare o Debussy ante Beethoven sino el poeta y el músico esencialmente exteriores, elegantes, clásicos, ante el creador sin medida, sacudido por la pasión instintiva, por el genio puro? Aquellos provienen de las fuentes latinas, de la comedia romana, de Horacio y Cicerón; estos reconocen un antecedente en las leyendas medioevales, en las crónicas sangrientas que guardan el recuerdo de dinastías oscuras, en las consejas del norte angustioso.

Algo hay acaso en los germanos del bárbaro menos entregado a la sujeción de las formas; pero, ¿será posible advertir en ellos ese aspecto de infrahumanidad que encontraba en su producción artística Ortega y Gasset? El don de armonía y el sentimiento de equilibrio en la belleza, que los griegos designaban con ese lindo vocablo *sophrosyne*, están del todo ausentes en los tudescos, pues junto a un forjador dramático tan áspero como Hebbel o a un espíritu tan violentamente dionisiaco como Nietzsche, se encuentra la conciencia serena de Goethe y basta un perfecto observante de las normas clásicas como Klopstock. Lo

cual no quiere decir que ese don intermedio de reposo en la zona templada de la razón, equidistante de la anormalidad y del auge, sea generalmente menos frecuente en el hombre del norte que en el latino. Mientras el autor de «Judith» violentó deliberadamente las normas clásicas, el poeta de «Ifigenia» seguía siendo griego, un heleno platónico. También Schiller llegaba por el camino de Paros pero, como este hombre había pasado antes por Kant, anduvo más cerca de la humanidad crucificada de dolores: ¿no soñaba, en los días de la Revolución Francesa, con ser un libre ciudadano del mundo?

Quien pudo colocar en el mismo plano a Stendhal con Nietzsche ha incurrido en el doble error de parangonar a un novelista recio con el más original e individual de los ideólogos. El autor de «El rojo y el negro» es el novelista hasta cuando psicologiza sobre el amor; además Stendhal es el más deplorable de los artistas y el más indigente de los pensadores. ¿Cómo igualarle con un espíritu tan diverso, a quien no sólo la cultura sino que también su crítica de formidable disociador de los valores le colocan aislado, en medio de la superioridad de los grandes creadores? Nietzsche representará siempre al germano innovador frente al latino apacible y sencillo. Son dos maneras artísticas distintas, sustancialmente categóricas.

Y no es que esta diferencia esencial en el sentimiento y en la concepción del arte importe una razón de menoscabo para tal o cual escuela. Acaso en los latinos no hace sino contribuir a depurar las simples condiciones formales del estilo, manera acaso propicia a las emociones superficiales, mientras en el germano acentúa las razones fundamentales del carácter, de la vida interna en la obra de arte.

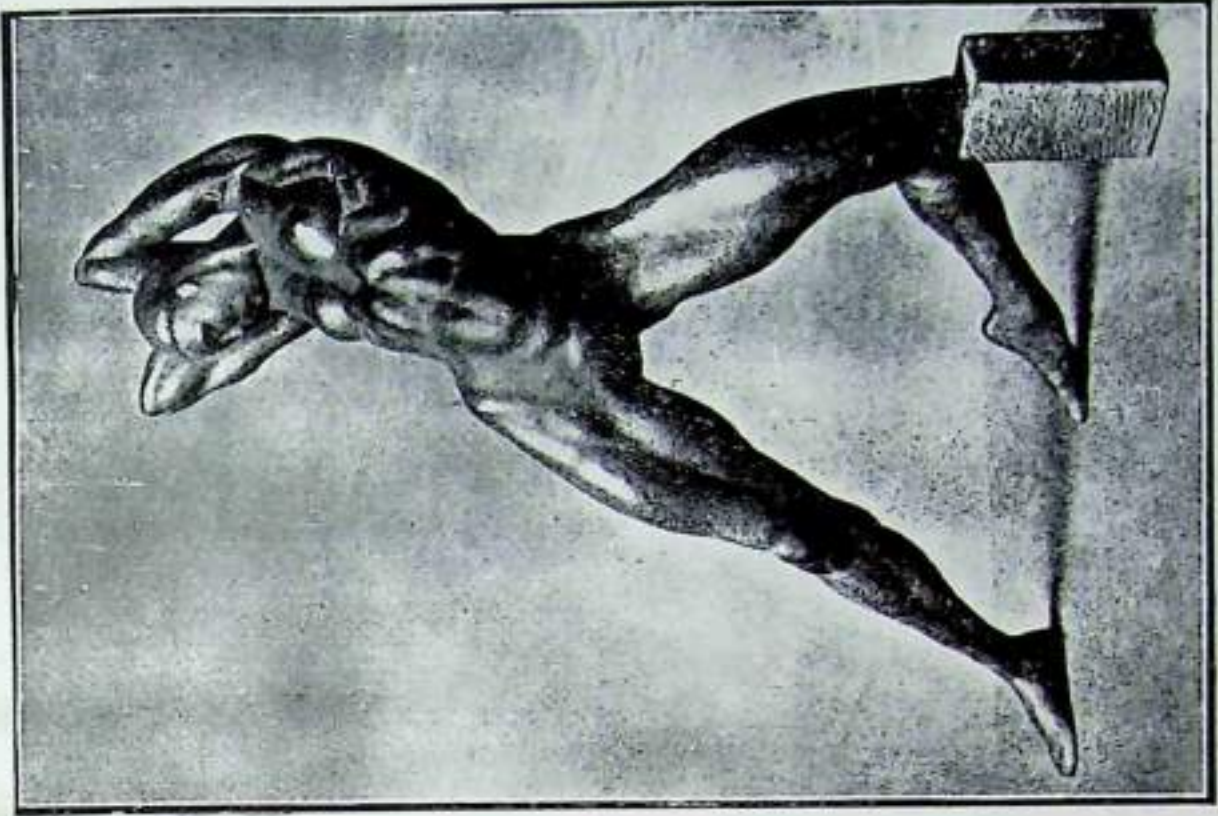
Es el caso de la escultura de Totila Albert esto resulta patente y patético: a pesar de dominar todos los recursos técnicos tras una frecuentación devota de academias y talleres (su modelado es irreprochable, el estudio y observación del movimiento completo, las masas pueden someterse a la crítica más rigurosa) nunca se deja tiranizar por ellos entregándose al trabajo del estilo puro, de la factura por la factura.

Él crea su realidad independiente olvidándose de la copia, de la reproducción pueril, del modelado fiel, de la inutilidad académica. Su imaginación procura sorprender el sentido de la creación completa, no contentándose con aceptar el pobre atributo de la existencia en el «zu Grunde gehen» hegeliano, sino con eternizar un instante de la eterna verdad original.

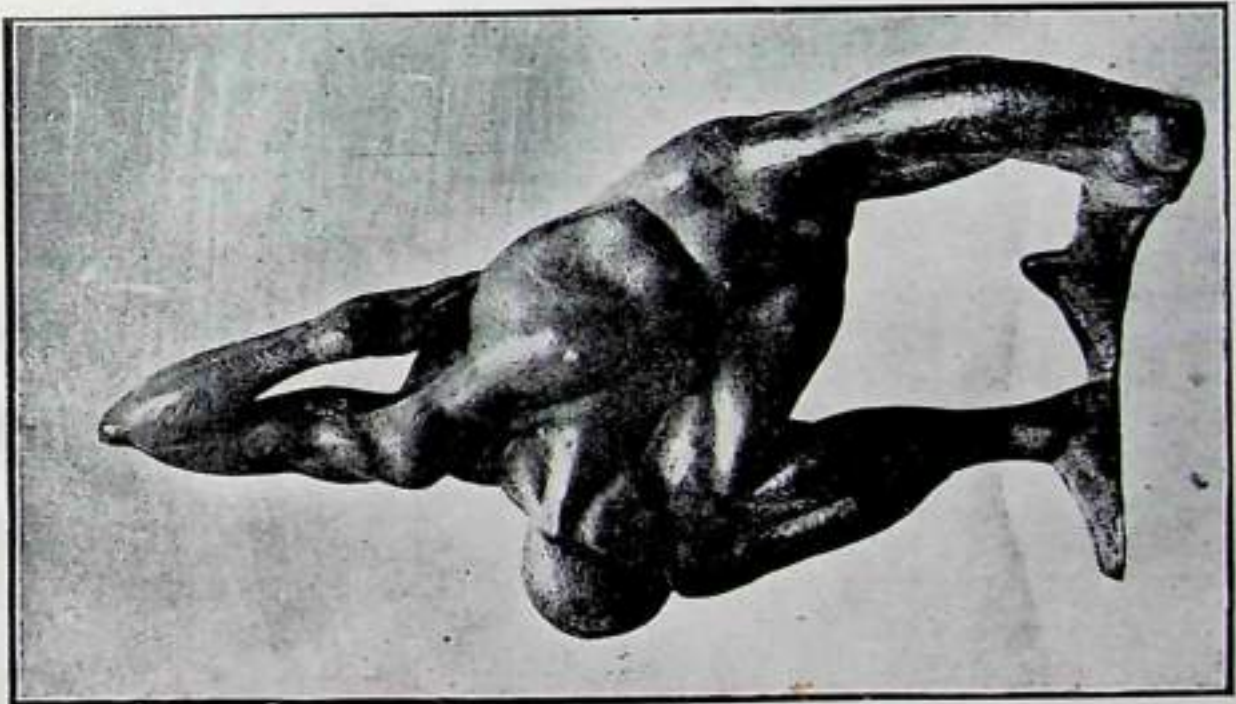
Y en este sentido nada menos latino que el arte de Totila Albert, primitivo a veces con toda la fuerza de lo oriental, de la simplicidad asiria. Sin embargo, bajo esa simplicidad hay una plenitud de vida arrobadora, que desconcierta en su originalidad atrevida.

EL SENTIDO Y EL SÍMBOLO

¿Qué sentido de humanidad trasciende de esta obra abierta a todas las solificaciones de la sensibilidad? Totila, como la mejor parte de los artistas germánicos, va hacia lo esencial de las cosas, al sentido profundo de la vida. Procede de la



Estallido



Derrumbe

naturaleza y ha llegado, por el camino de las ideas, hacia las grandes alegorías. ¿No hablaba Nietzsche de cabalgar a lomo de todos los símbolos hacia todas las verdades? He ahí un camino que en la literatura alemana, y más que en las letras en las artes plásticas, conduce a un renovado concepto de las normas estéticas. El caso del maestro de Albert, el recio Metzner, marca una época y enarbola una bandera. Por lo demás, Totila gusta de las ideas substanciales, de las síntesis completas, de las transmutaciones que recogen el sentido durable de lo antiguo y encarnan expresiones de contemporaneidad total. Su alma romántica y apasionada, a pesar de su exterior frío, reticente, herido de displicencia, ahinca en lo esencial de las cosas y penetra en el subsuelo atormentado de los espíritus, donde mana el agua esencial de las emociones más íntimas. Por eso Totila prescinde del accidente, la parte pueril y exterior de sus representaciones, cuando ejecuta la cabeza de Einstein: apoya el globo de ese cráneo, henchido por ideas tempestuosas, como una circunferencia sobre una superficie, olvidando la limitación del cuello que guillotina la garganta desnuda. Y es así como el observador puede sentir la representación profunda de ese símbolo, que se acerca tanto al universo y aparece en medio de él, flotando en el vacío de su inmensa superioridad solitaria. Es también el caso del monumento a Manuel Magallanes Moure: el relieve que encarna la figura del poeta tiene una vida tan patética que el lector familiarizado con su obra y con su temperamento doliente, encuentra inmediatamente la verdad de toda esa emoción vaciada en la figura, en la cual la cabeza es fuerte y meditativa, el cuerpo enjuto, las manos finas, extrañas al esfuerzo, agostadas en el calor de la meditación. Es lo mismo el valor de ese atrevido «Paolo y Francesca», desgarrador en su genial simplicidad o de ese «Estallido», de una extraordinaria expresión: los músculos recios como cordeles; los muslos anchos y fuertes; el vientre tenso como un atambor; los senos erectos y el rostro en un abandono profundo. Y es, por fin, la parte más audaz de su obra «El fruto prohibido», de una valentía única, salvaje hasta el estremecimiento de la pasión frenética: mientras Eva, plétóricas las caderas recias, fuerte los senos ubérrimos, húmeda la boca, sensualmente fuerte en su cabeza pequeña, le tiende el seno lujurioso, se arrastra el hombre, consumido en las brasas del deseo, viril, ciego hasta en su priápica anticipación. Sobre la rama mutilada, la serpiente alarga su contorsión, que se contiene cuando la mano de Eva le ciñe el cuello exangüe.

¿Cómo está hecho todo eso? ¿Cuáles son los recursos? Nada más sencillo en esa obra, porque es la maestría misma en el modelado, la seguridad absoluta en el procedimiento. A veces el relieve se insinúa sobre la superficie compacta; otras el modelado reduce las formas como en la estampa mural; de pronto la figura es limpia, enteramente libre, mientras las masas y los contornos muestran el dominio completo de la forma, tratada con una valentía única.

La expresión tiene en las figuras de Totila un sentido profundo, doloroso a veces hasta la angustia: ¿cómo olvidar el infierno dantesco. «Laciate ogni speranza»,... donde caen en el vacío profundo del aniquilamiento supremo esas siete figuras terribles, sin vida, sin pensamiento, exhaustas en su angustia, en su terrible no ser? Es preciso observar detenidamente cuánto abandono hay en esos ros

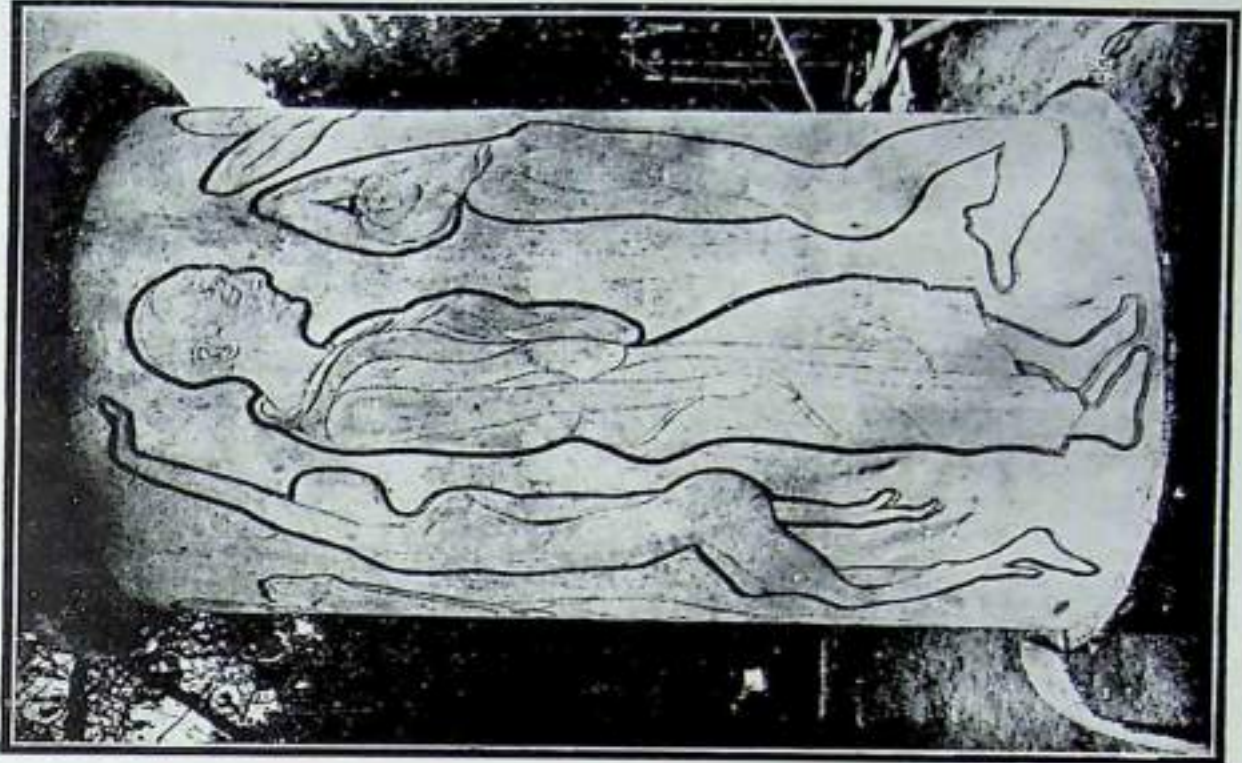
tros deshechos, en esos brazos y en esas manos muertas, marchitas; en esos cuerpos que se desploman y, sin embargo, flotan y se deshacen en el seno del único limbo aterrador.

Jamás pudo sentirse con tanta intensidad dramática el Infierno del florentino; nunca conmovió a un artista con una sugestión más desgarradora de pasión, con tal vehemencia y tan honda desesperanza.

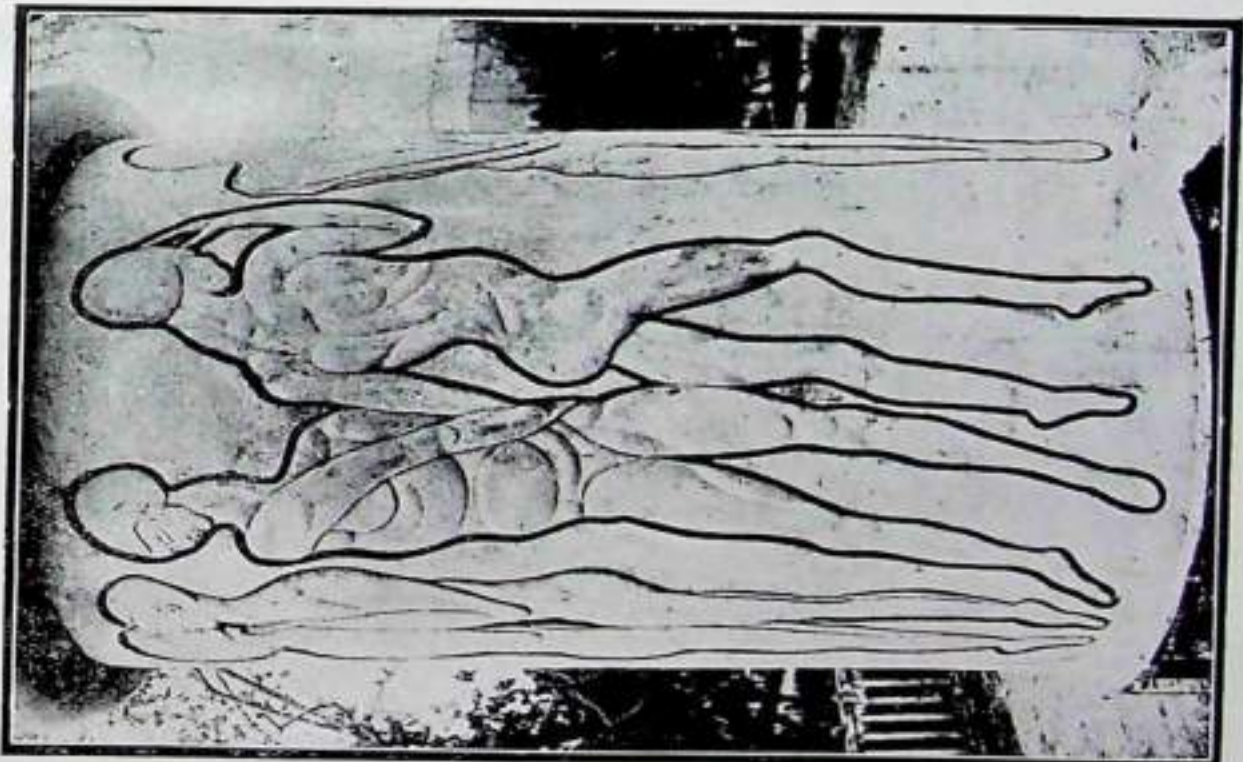
Y quien así pudo interpretar el alma del episodio más patético de la «Divina Comedia», había de representar también como ninguno la personalidad dantesca, el alma del monje, del metafísico y del poeta: «È caddi come corpo morto cade», reza en el friso superior de su Dante inolvidable; y en realidad el cuerpo se desploma inerte, absorto en el sueño del remoto infinito imaginario, pero tan redivivo en la expresión de sus manos dormidas bajo el sayal amplio; de sus ojos abiertos hacia otra vida intangible; del rictus de su boca, sellada por una angustia que conoce el secreto del pecado y la amargura de la desolación terrena. Algo, una reminiscencia remota de dos aproximaciones geniales, nos mueve a pensar en el Giotto, en esa cabeza que se insinúa en la fina evanescencia del fondo áureo y del azul célico.

Ahí está «Estallido», obra bellísima, ejecutada con toda novedad: una tensión desesperada sacude su sensibilidad en ese espasmo en el cual la pasión, la sensualidad, el dolor, la caída, rugen y cantan el eterno ritmo de la vida? Totila Albert, el más sereno y el más impasible de los artistas, oculto tras la máscara de su rostro de éfobo, vibra y se desespera, sin embargo, en las contorsiones de la vida libre, bravia y desembozada de la naturaleza. Ved ese «Himno» tan elegante y tan nuevo, y ved aún ese bárbaro «Ritmo eterno», que en el idioma de Goethe ha podido llamarse con más propiedad «Das grosse Paar»; ¿es una visión létrica de Aubry Beadsley o es un canto exasperado de algún poeta de la decadencia latina, acaso Tibulo o tal vez Propercio? Esos dos cuerpos finos, hilados en una transustanciación ideal, que se funden, se confunden y se refunden, no sólo son el hombre y la mujer, el goce y la vida, sino que representan algo más, el todo y lo uno, el ritmo estelar y el ritmo de la vida, en toda su amplitud y en toda su dilatación eterna. Ved, mirad también hasta la saciedad, hasta que entréis en el espíritu de ese Paolo y Francesca, juntos, casi unidos y separados para siempre más allá de la muerte, más allá de todo. ¿Cuándo un artista sintió tan hondo el poema de dos vidas que encarnan la historia eterna, siempre repetida y eternamente nueva?

He ahí la potencia creadora de este artista en quien la obra trasciende de un concepto en el cual se confunden una originalidad absoluta y una verdadera hiperestesia de la sensibilidad. El no busca la helada perfección que hubiera desvelado a un parnasiano o que siempre constituyó la preocupación de la estatuaria antigua, sino la expresión de algo que arranca de muy adentro, de lo más hondo de la personalidad. Llámese dolor, serenidad, angustia, desolación. El sentido del expresionismo en su obra podría sentar los fundamentos de una escuela, si no fuese porque Albert cree muy poco en las castas artísticas.



La figura del poeta (*parte del monumento*)



La despedida (*parte del monumento*)

LA EMOCIÓN SENSUALISTA

El tono de polémica y de acritud con que han recibido los menos amplios la obra de este artista ha llegado hasta provocar en contra suya un reproche significativo en la mentalidad de quien pudo insinuarlo; se le acusa de crudeza en su desembozada sensualidad. El que pronunció la palabra pornográfico acaso no alcanzó a pensar que rozaba con su pudibundez farisaica una razón esencial de vida en la concepción artística no ya de Tofila Albert sino de cualquier creador formal. ¿Quién pudo condenar *Himno, Adán y Eva, Leda o Ritmo eterno* como una expresión de sensualidad pervertida? ¿Dónde sorprendió en su obra el observador más exigente un rasgo de abandono siquiera a la morosa delectación de lo equívoco, de la sensualidad provocadora?

¿Cuándo habrá de libertarse nuestra educación de todos los prejuicios con que se han velado las cuestiones sexuales, convirtiéndolas en el pecado secreto que la iglesia rodeó de un cerco de zarzas ardientes? En la obra de este artista la vigorosa desnudez expresiva suele confundirse con las actitudes religiosas: ved las dos figuras, en el friso del monumento al poeta Magallanes, que se confunden en un beso casto y que es, sin embargo, un ósculo apasionado en su abandono casi místico. ¿Quién habría de objetar algo que no fuese puro en esos dos cuerpos? Sin embargo, el deseo fluye en la intersección de los vientres, recogidos como una leve llama que fuese el sentido visible de ese contacto inmaterial.

Y es que toda la sensualidad que desborda en la obra de Tofila Albert, sensualidad fuerte, sin inútiles veladuras, sin retorcida hipocresía, hay una expresión valiente, una franqueza sana, una actitud resuelta exenta de toda delectación malsana, de toda insinuación canallesca.

Freud no está lejos de la manera de sentir del artista, situado en el mismo plano espiritual de los de su raza. Hacia la concepción del sicopatólogo parecen confluir las ideas más arraigadas de Tofila Albert, en una rara coincidencia de temperamentos y de libertad espiritual: la vida sexual determina de tal manera el carácter de los movimientos vitales, que rehurla parecería un temor pueril ante el cual no retrocedieron los mejores artistas de la antigüedad. La habitual idea del pudor suele ser una manera propicia para hostigar el incentivo de toda sensualidad malsana. He ahí toda la Edad Media y todo el Renacimiento penetrados de catolicismo intransigente y, sin embargo, tan fructuosos para una literatura de alcoba, canallesca y libertina. ¿Puede preferirse ese aspecto del arte, inficionado de lubricidad decadente, ante cualquiera expresión pagana de esas obras que no reclaman museos secretos para ocultar sus pudibundeces?

Para Tofila Albert, y en esto cabe reconocer un directo ascendiente freudiano, esa razón esencial de la vida es también un motivo formal de originalidad artística. ¿Cuántas veces en los sentimientos contenidos no preside un impulso sexual, capaz de derivar en procesos espirituales arbitrarios? ¿Acaso un psicólogo tudesco no llegó a buscar en la crisis de un histerismo exacerbado la angustiada ansiedad mística de Teresa la santa? ¿Quién ha logrado desentrañar el sentido

profundo de muchos aspectos de la vida emotiva sin encontrar en el fondo de ellos alguna indirecta concomitancia con movimientos recónditos de la pasión sexual?

Una de las obras más atrevidas de Totila Albert, ese original *Ritmo eterno*, plantea el problema en toda su latitud resolviéndolo con una emoción de belleza y con una audacia extraordinaria. La pareja eterna, fatalizada al eterno ritmo de la vida, vive en su creación y en su abandono entregando al tiempo su razón de ser.

La sinceridad ruda del artista, que nada ha sabido velar porque ignoró también en la grandeza del arte los secretos de alcoba, ha podido aparecer equívoca para la torpe concupiscencia de muchos. Acaso su franqueza, su falta de hipocresía, hubiera encontrado amable aprobación si el artista hubiera llegado a velar lo que la malicia hubiera podido descorrer a su antojo, como un velo que resguardase la moralidad social. Nada más difícil que convencer con la verdad o pretender moralizar con la desnudez. La obra de belleza es de por sí una enseñanza y sólo en lo feo cabe una inmoralidad absoluta.

UN MONUMENTO

A poco de encontrarse en Chile Totila Albert, en los comienzos del año que corre, murió Manuel Magallanes Moure, uno de esos artistas recatados, escondidos siempre en sí mismos, en quien la dignidad del arte huyó siempre del clamoreo callejero. En la escasa literatura chilena, los libros de este poeta hablan de esa sencillez íntima, que contrasta con la vana elocuencia de nuestra frecuente oratoria rimada. Cuando murió el poeta, pudo aminorarse la sensación de dolor con el homenaje que sus amigos quisieron perpetuar en torno de su recuerdo. Y fué entonces, sobre el cadáver aun tibio de Magallanes, cuando Totila tomó a su cargo la obra de perpetuar en un monumento el recuerdo de esa vida dignísima y de esa poesía que Gabriela Mistral pudo representar como una fuente que bebe por un labio invisible, y que Albert ha querido expresar también en la taza clara, tallada en rosado granito de nuestros cerros, en cuyo centro se ha de levantar una masa monumental, la columna gigantesca, mientras en el campo de su cilindro aparece la figura del poeta y el desdoblamiento de su alma, proyectados en las imágenes alegóricas de su obra.

La idea es audaz y es novedosa: en el fondo de la taza transparente que llenan invisibles surtidores, podrá leerse: «Así, en la sombra, hermanos abracémonos—para llorar a nuestro hermano ido». Luego, cada figura tendrá al pie, escrito en la plantilla de la amplia pila, la estrofa explicativa del poeta. De tal manera, frente a la del Abandono se leerán los versos:

Cuando no estás conmigo
soy como un prisionero
encerrado en mí mismo.

Junto a Saludo, rezará la estrofa:

Como dos niños que jamás supieron
de los ardores del amor,
en la paz de la tarde nos miramos
con novedad de corazón.

Y ante la imagen del poeta, absorta en su honda melancolía, dirán por fin los acentos de su canto:

Mi amor lo tengo comparado
con un sendero de ilusión:
por él entréme descuidado
y no sé ahora dónde voy.

Así la alegoría plástica se completará con la emoción verbal: ¿acaso el propio Beethoven no introdujo la acotación del canto en la Novena sinfonía, y los milagrosos artistas egipcios no inscribieron las oraciones al pie de sus frisos o en el campo que completaba las figuras de sus monumentos?

Y otra vez cabe hablar del expresionismo patético de este artista: ¿qué podía ser para él el monumento a un poeta de los puros si no una exaltación de su genio y de un espíritu claro, transparente, tranquilo como el agua, que se contiene en la fuente dormida, junto a los árboles de un rincón apacible? De ahí la representación simbólica de la taza de piedra, que circunda el monolito, inmenso, en cuya superficie el escultor evoca el episodio de esa vida enferma de emoción. La efigie del poeta preside en la resurrección del espíritu, entre las diez figuras que encarnan la exaltación creadora de su obra. Es un friso luminoso, que comienza, se aleja y reaparece en la convexidad de la masa monumental, contando la historia doliente de esa alma herida siempre por el arquero invisible.

Todo Magallanes revive en esas figuras que sacude una emoción honda: ahí está la angustia religiosa del Beso, las manos puras, los cuerpos castos, los labios juntos; ahí el Dolor, con su contorsión desgarradora, que estremece el cuerpo desnudo; ahí también el dolor de la mujer, deshecha en el Abandono y la Despedida, que ha recogido la angustia de *El regreso*, el poema en el cual el poeta dijo la historia de un minuto en su desesperación.

¿Qué vigor extraordinario subyuga en esta forma de expresionismo monumental? Toca imaginar todas las reservas y todas las recriminaciones que habría podido provocar este monumento el día en que se le hubiera entregado a la curiosidad del público en el Parque Forestal de Santiago. El burgués tranquilo, de reposada digestión y cortas ideas, ese «bildungphilister» de que hablaba con santa piedad Nietzsche, que se detenga, en sus excursiones domingueras, ante la fuente recogida en el silencio, donde el poeta se ha quedado solo, sentirá el rubor de la incompreensión que le ofusca, le ofende, porque él sólo sabe del habitual monumento ecuestre o del héroe con su intachable levita en duro bronce. Para ése nunca pudo concebirse ni el friso del Sarmiento de Rodin, ni esta obra magnífica, que hubiera sido única en su género acaso en cualquier paseo municipal.

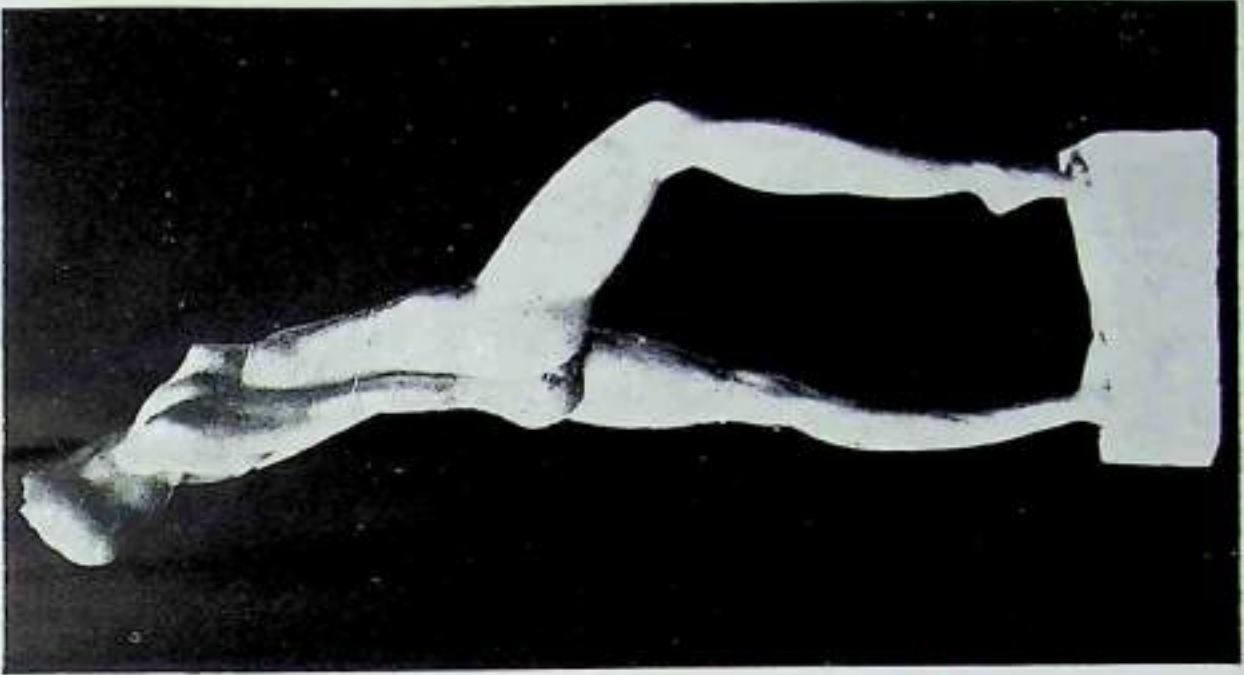
Con ella habría tenido Chile, por vez primera, un monumento único, a pesar de la invasora estulticia del burgués despectivo y estomacal.

La campaña que habrían ganado los amigos de Magallanes con la presencia de esa obra dignísima contribuiría a imponer más de una cruzada de arte. En torno de esa fuente se estrecharían las manos de los Diez: poetas, artistas, estudiosos, como en un refugio hasta donde no alcanzara la carcajada asnal del vulgo municipal y espeso de que hablaba el poeta. Y el recuerdo de Magallanes Moure y la bella obra de Totila Albert realizarían el milagro de erigir un altar donde la devoción del arte tuviese su soledoso refugio.

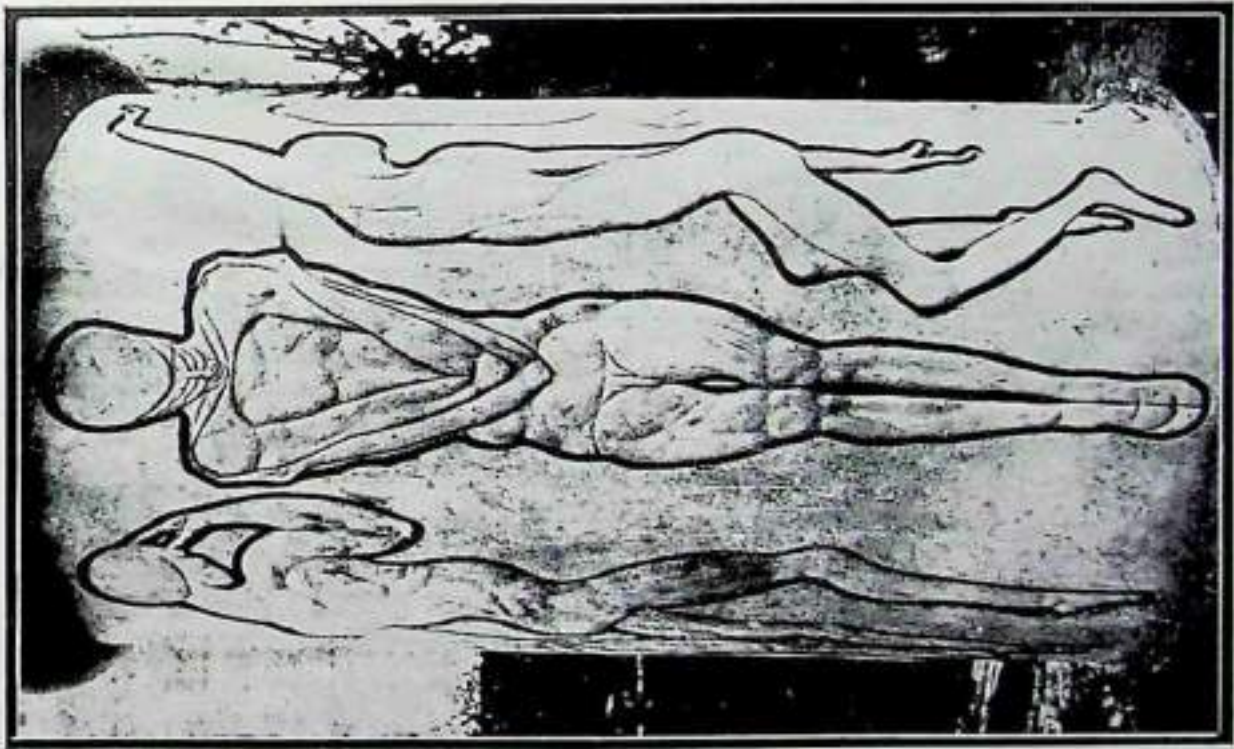
Con razón ha podido decir Eduardo Barrios que este monumento alcanza mayor significación que la de honrar al genio individual: «Debe mirarse, además, como un monumento al espíritu de la raza, de esta olvidada familia de la raza. A propósito de Chile, ha corrido ya demasiados años por el continente, con el prosaísmo de una moneda, cierto concepto que mucho nos ha deprimido. No vale la pena citarlo. Sabemos todos que el salitre y la fuerza bruta estamparon en esa moneda la cara y la cruz, y que cuantos iban significando en América durante ese tiempo espiritualidad y elevación la dejaban rodar solitaria, negándole el contacto cordial, mirándola con sonrisa y tal vez con un poco de asco y desagrado. Sin embargo, teníamos también los chilenos una fuerza primaria y organizante del espíritu, una función creadora de órganos nobles; poseíamos más: aunque postergados por falta de estímulo público, poseíamos los órganos mismos, poetas, prosistas, pintores, escultores, artistas de la emoción, del pensamiento y de la sensación, adultos ya, y poderosos, dignos y dignificadores de un país injustamente preterido como huérfano del espíritu». Es la vieja historia, el tradicional antagonismo del eterno Ariel con el reptilésco Caliban: la lucha del vientre con el espíritu. Acaso mañana, cuando la obra de quienes como Gabriela Mistral o Totila Albert haya realizado la total penetración geográfica de los países cultos, la leyenda negra del otro Chile se confunda un poco con la época prehistórica de nuestra cultura histórica y militar.

LA FORMA Y EL FONDO

Entretanto Totila Albert se apresta para regresar a Alemania, el íntimo rincón de su taller berlinés, en el barrio de Friedenau. Nuevamente, lejos de su tierra natal, la canción del cincel y el martillo sorprenderán el amable refugio, perdido entre árboles y flores, donde acaso acabe de perpetuar en la piedra miliaria su monumento de «Las mujeres de la montaña», esa divina comedia de la plástica, que reproduce el total proceso épico de la humanidad en su marcha hacia la eterna quimera. En esa feliz realización de estatuaria monumental está íntegro el espíritu creador de Totila y su manera personalísima de sentir la escultura: no hay líneas en esas cuatro figuras sentadas que encarnan el Dolor, el Pensamiento, la Lucha, la Acción Creadora, sino grandes masas y planos expresivos, en los cuales se cortan las luces y se insinúa el relieve magistral de un pensamiento profundo.



Himno



Otro aspecto del monumento

Toca pensar cuanta razón tiene Wölfflin, al comentar a Winckelmann, afirmando aquello de que la escultura, como arte de masas corporales, no reconoce líneas. En la obra de Totila el motivo lineal aparece como una expresión secundaria del estilo, que se olvida ante la sacudida del espíritu creador. El movimiento y la gracia frívola de las formas se esfuman ante la sensación de la idea interna, del aliento con que el espíritu logra animar la materia. En ese sentido expresionista, que sacrifica el estilo puro, se impone una magistral distinción artística: ahí reside el valor profundo de la manera nueva que, según ya lo observaba el propio Wölfflin al establecer el contraste entre el arte antiguo y el arte actual, se ofrece en la multiplicidad de formas ópticas de éste y la unidad de la forma óptica en aquel.

Y es en tal terreno donde el carácter germánico de la obra de Totila encuentra su más clara explicación: mientras el Renacimiento cultivó la armonía lineal, la escuela alemana aprovechó del gótico ante la sugestión evocadora de la fría combinación académica del perfil. Desde los retablos o las fuentes, como la de la Virtud nurembergiana, hasta las heladas figuras de Canova, media un paralelismo de dos tendencias que jamás se encuentran. Mientras Italia cultivaba el simple sentido de la forma, el germano buscaba la expresión esencial en la plástica; cuando Canova está aún reducido a la sencilla figura planimétrica, Schlueter vuelve a los primitivos, trabajando su «Gran Elector» con la perfecta desviación óptica de la forma. Todo el siglo XIX se resuelve también en la tradicional manera clásica que no va más allá de Miguel Angel, ni corrige a Donatello. Es la eterna vuelta de lo imitativo a lo decorativo, que huye del nicho, viejo resabio del marco en la pintura, y no avanza más lejos de la forma corporal, limitada a la exacta copia de la naturaleza, tiranizada por el estilo del continente que no sólo limita, sino que tortura y sacrifica el contenido y el espíritu creador. Los clásicos le concedían el valor esencial de la obra artística a la forma, tratada con sobriedad y sujeción absolutas a normas casi físicas de medida y de calidad; el arte moderno, en cambio, cifra un sentido profundo en la manera de ver, en la visión del espectador; no busca, según la observación del crítico, la forma de los labios, sino el lenguaje; el color de los ojos, sino la mirada; la idea de la realidad no es una, simple y de precisión, sino que son muchos aspectos que se completan en una sensación virtualmente cambiante, tan sólo ajustada al diapason de la sensibilidad que la solicita.

La historia del arte, que hasta ayer pudo ser tan sólo la historia de la forma, se ha desplazado del todo hacia un concepto formal enteramente nuevo. Ahora el artista aparece ante el modelo con sus ideas previas, con todo su mundo sensorial, exaltado en un dinamismo constante, corrigiendo la naturaleza según la manera que la contemple. Así la imitación del natural debe estar subordinada a un sentido esencial de capacidad artística; tan cierto es aquello de que la verdad y lo bello en la naturaleza estriban en lo que se deja medir y abarcar. Lo que el perspicaz Federico Schlegel decía de la pintura cabría transmutarlo a la valorización de la plástica: «Nada de confusos apiñamientos humanos, sino pocas figuras y sueltas, concluidas con esmero; formas severas y rigurosas,

con trazos firmes, los cuales se destaquen con precisión; nada de pintura con claroscuro y porquería de sombras tenebrosas, sino masas y relaciones puras de color, como en acorde evidente... pero en las caras principalmente y en toda esa bondadosa simplicidad... que me inclino a considerar como el carácter primitivo del hombre; éste es el estilo de la pintura antigua, el estilo que a mí... exclusivamente me agrada».

Y el sentido del carácter, más que del estilo, aparece en la obra de Totila Albert con un sello inconfundible; en su obra la originalidad proviene antes que de una manera determinada, de una expresión profunda en la concepción artística, que cabría analizar como una manera propia de ver y de sentir: la óptica y lo háptico, que Alois Riegl ha entrevisto como noción fundamental en la formación del estilo. ¿Cómo ve y cómo siente Totila? He ahí, por ejemplo, el Pensamiento en «Las mujeres de la montaña»: los planos son claros y apenas si la insinuación de las masas pretende representar la figura; pero, en cambio, la sugestión del pensamiento es completa, tan honda y tan violenta en su espasmo interno, que el observador puede olvidar fácilmente el alcance objetivo que el detalle logra concederle a la figura. El artista ha conseguido lo esencial: la sensación de recogimiento, de introspección, de vida meditativa, lo que ha visto es lo formal, lo que ha sentido es lo particularmente táctil: la concurrencia en su estilo de lo óptico y lo háptico. Es decir, una manera personal de concebir la escultura, que le ha valido una apreciación justa en uno de los centros artísticos más exigentes de Europa.

ARMANDO DONOSO.