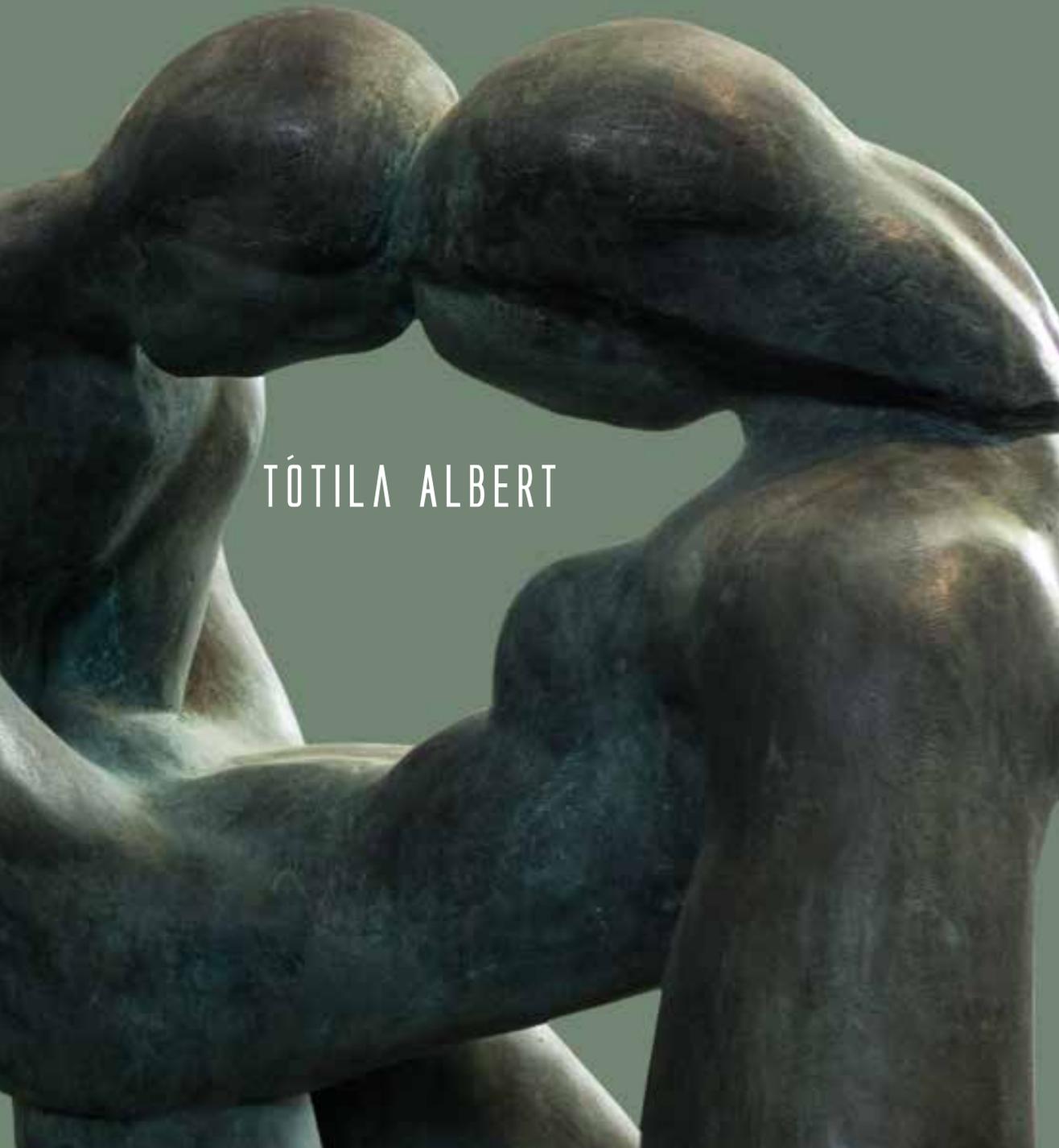


VOLVER A LA LUZ

TÓTILA ALBERT



VOLVER A LA LUZ
TÓTILA ALBERT



4 octubre al 1 diciembre de 2017

AGRADECIMIENTOS

Luz Albert
María Luisa Pérez Walker
Luis Alberto Gatica G.
Roberto Grimberg
Fernando Sáez
Luis Montes Becker
Luis Montes Rojas
Claudio Naranjo



AUSPICIAN



VOLVER A LA LUZ TÓTILA ALBERT



TÓTILA ALBERT, JULIO 1943
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT

*El misterio
no está en
la sombra
sino en
la luz.*

TÓTILA ALBERT

La Sala Gasco Arte Contemporáneo abrió sus puertas en agosto de 2001, con la intención de convertirse en un nuevo espacio para el arte y la cultura, gratuito y abierto a todo público, en pleno centro de la ciudad de Santiago. Desde ese primer día Sala Gasco se ha mantenido fiel a esta vocación de apertura a la comunidad. En su condición de "vitrina" hacia la calle Santo Domingo, convoca al transeúnte o pasajero que circula por el casco histórico de la capital y lo invita a hacer un alto en su ajetreo diario, para acercarse, dejarse sorprender y disfrutar de las propuestas creativas que aquí se exhiben, sin formalismos ni necesidad de conocimientos previos.

Gracias a ese espíritu, este lugar se ha transformado en un polo de atracción de nuevos públicos. La gran mayoría de las personas que entran a la Sala Gasco son espectadores fortuitos que no suelen visitar museos, salas de exhibición o galerías de arte, y que

aquí se sienten acogidos e invitados a explorar, comentar o simplemente gozar de las obras que cada día se presentan ante sus ojos.

La programación que acoge año a año la Sala Gasco Arte Contemporáneo es cuidadosamente preparada por un equipo profesional experto en el tema, y busca ofrecer un panorama de las manifestaciones que conviven hoy en día dentro de las artes visuales.

Es así como durante estos dieciséis años se han presentado en ella 77 exposiciones, con expresiones tan distintas como pintura, escultura, cerámica, grabado, fotografía, video e instalaciones, en las que han participado más de 200 artistas, emergentes y consagrados, chilenos y extranjeros.

En total estas muestras han sido visitadas por un público superior a los 150.000 espectadores. Los comentarios registrados en el libro de la sala son



un revelador testimonio del impacto que tiene este proyecto en la comunidad. Quienes nos visitan agradecen la iniciativa de una empresa que pone el arte y la cultura al alcance de todos, en forma gratuita y en el corazón de la urbe, aportando a la calidad de vida de sus habitantes.

La Sala Gasco ofrece además un programa educativo gratuito, que acoge cada año a cerca de 1.500 escolares y sus profesores, quienes son acompañados en su visita por mediadores especialmente capacitados. Hasta ahora han participado de estos recorridos didácticos cerca de 21.000 personas, fundamentalmente escolares y sus profesores, a los que se están sumando poco a poco adultos mayores, universitarios y grupos con necesidades educativas especiales.

Como Fundación Gasco hoy podemos decir con orgullo que la Sala Gasco Arte Contemporáneo es un espacio plenamente consolidado dentro del circuito cultural local, reconocido por su gestión eficiente y profesional, valorado por los artistas y cada vez más apreciado por los habitantes de esta ciudad.

La satisfacción por lo ya logrado convive sin embargo con el interés de seguir creciendo en este camino. Es así como el equipo de Fundación Gasco, junto a

colaboradores externos, ha asumido el enorme desafío de organizar la exposición que hoy inauguramos: una selección de obras del gran escultor chileno Tótila Albert (1892-1967), la mayoría de ellas nunca antes exhibidas.

La génesis de esta exposición es un ejemplo notable de la potencia que puede alcanzar un proyecto en el que se suman voluntades y esfuerzos de instituciones y personas de diversos mundos: una universidad con investigadores interesados en rescatar el patrimonio cultural, un coleccionista, una fundación corporativa con experiencia en gestión y finalmente una empresa que aporta recursos financieros, por medio de los mecanismos creados por el Estado para promover la participación privada en el desarrollo del arte y la cultura.

Esta conjunción de astros se inicia a fines de 2015, cuando cuatro alumnos de postgrado de la Universidad de los Andes, interesados en rescatar y “sacar a la luz” la obra de Tótila Albert, contactan a su única hija, Luz. En su casa de Isla Negra encuentran un verdadero tesoro, compuesto por esculturas- en su mayoría en yeso-, manuscritos, libros de poesía autoeditados y álbumes familiares con fotografías, recortes de prensa y cartas del artista. Frente a este descubrimiento eligen como proyecto de título realizar una investigación

sobre la vida y obra de este talentoso escultor, poeta y músico chileno.

Poco después el coleccionista Luis Alberto Gatica conoce a Luz Albert y, cautivado con las obras de Tótila, le propone aportar el financiamiento para que los yesos sean fundidos en bronce. Luz accede a esta propuesta, que hará realidad su principal anhelo: la colección se mantendrá íntegra en manos de un solo dueño. Gracias a la feliz intervención de la educadora María Luisa Pérez Walker, en ese momento Fundación Gasco se suma al proyecto ofreciendo la Sala Gasco como espacio para exhibir estas obras, hasta ahora inexistentes, del gran escultor. El círculo virtuoso se completa y comienza el intenso trabajo de curatoría y producción de la exposición, además de la edición del catálogo que tienen en sus manos.

Al inaugurar esta muestra, agradecemos a todos quienes la hicieron posible. En primer lugar a Luz Albert, por haber custodiado este patrimonio familiar y artístico, para legarlo a las nuevas generaciones. A Luis Alberto Gatica, por la generosidad con que se hizo cargo de rescatar esta colección y al profesor Luis Montes, en cuyo taller se fundieron los nuevos bronce. Al coleccionista Roberto Grimberg y la Fundación Pablo Neruda, que facilitaron otras obras de Tótila para completar la exhibición. A la académica e investigadora de

la Universidad de los Andes Marisol Richter, quien asumió la curatoría de la exposición y la dirección editorial del catálogo. Al equipo de Fundación Gasco, encabezado por su Directora Ejecutiva, Josefina Tocornal, y Daniela Rosenfeld, Directora de Sala Gasco, y a todos sus colaboradores externos, por el trabajo minucioso y delicado en cada una de las muchas tareas que exige un montaje de esta categoría.

Finalmente agradecemos al Comité Calificador de Donaciones Privadas, cuyo respaldo permite que las actividades de Fundación Gasco puedan acogerse a la Ley de Donaciones con Fines Culturales, y a Empresas Gasco y sus filiales, cuyos aportes hacen posible la existencia de la Sala Gasco Arte Contemporáneo.

Sean todos bienvenidos a disfrutar del singular talento de Tótila Albert, cuya obra, a cincuenta años de su muerte, “vuelve a la luz” en el mismo barrio donde vivió, soñó y trabajó gran parte de su vida.

MATÍAS PÉREZ CRUZ
Presidente
Fundación Gasco

Hace algunos años mi amigo Alfredo Nebreda me llamó para contarme que había una persona que vendía algunas obras del escultor Tótila Albert, y me envió fotografías de ellas. Se trataba de una serie de bronce y yesos que había conservado la hija del artista, Luz. Pude comprobar entonces que no se trataba de un conjunto de piezas cualquiera, en poder de un extraño, sino de una colección coherente y compleja en manos de la única sucesora del escultor; portadora además -como pude ver más tarde- de una vasta información de su vida y obra. Entonces le respondí que me parecía que no era yo el mejor destinatario de aquella colección. Que merecía estar en algún museo, en una universidad o en una institución que la mantuviera como unidad y le diera el espacio, estudio y difusión que ese patrimonio cultural merecía. Alfredo me contó que una universidad estaba interesada en

ella, y hacía gestiones para adquirirla. Le respondí entonces que ese era, en mi opinión, su mejor destino, y me resté a cualquier intento.

En los primeros meses del año 2016 mi amiga Angélica Edwards, también amiga de Luz Albert, me insistió en acercarme a ver la colección y comprar alguna obra. Fuimos a Isla Negra, donde vive Luz, y acordamos la compra de "La Tierra", de la que existen sólo otros dos ejemplares: uno en el Centro Cultural Palacio de la Moneda y otro en el Museo de Arte Contemporáneo. Pero la conversación se alargó y seguimos hablando sobre la vida y la obra de Albert, revisamos catálogos, libros y escuchamos el amoroso relato de Luz sobre la figura de este hombre que fue mucho más que un escultor. Un artista completo y complejísimo, con profundos conocimientos de música, filosofía y psicología, con seguidores





de la estatura de Claudio Naranjo. Volvimos entonces a tocar el destino de la colección, y los avances con la universidad. Me di cuenta que -no por falta de interés, sino por la manera en que deben administrarse los fondos institucionales- aquello no iba a prosperar en un futuro próximo y que, probablemente, tampoco se iba a poder resguardar la integridad de una parte de la colección que aún permanecía en yeso, y que -además de su natural fragilidad- ya mostraba cierto deterioro. Un empujón misterioso me impulsó a tomar la colección e inmediatamente, ese mismo día, comenzamos a soñar con Luz en hacer un homenaje a su padre, pues se cumplían en 2017 cincuenta años desde su muerte. Aproveché mi cercanía con mi gran amigo Jorge Carroza Solar y sin siquiera preguntarle -pero seguro de su gran generosidad- ofrecí su galería para este propósito, y hacer allí una exposición. Como era de adivinar, él aceptó gustoso y nos ofreció toda su ayuda.

Supe inmediatamente que "el empujón misterioso" estaba arraigado en un sueño. En un proyecto íntimo, casi secreto y no compartido antes con nadie. Nací en un pequeño pueblo del sur de Chile, Parral. Allí viví toda mi infancia y juventud, hasta los 17 años, cuando salía estudiar a la universidad. Durante esos años que van desde 1960 a 1978 nunca vi una obra original de

relevancia, salvo cuando viajaba con mis padres a Santiago y visitábamos algún museo. Hago referencia a los años porque así será más fácil para los jóvenes entender la dificultad con que se accedía al conocimiento en aquella época, en que no había ni siquiera televisión en aquel lugar -sólo llegaría la señal el año 1969- y donde las revistas de arte que mi madre encargaba para mí llegaban a veces con dos años de retraso a nuestra casilla. A un joven de hoy habría que explicarle que "casilla", no es lo que el entiende como "casilla electrónica"; no es una realidad virtual, sino una cajita física que se encontraba en la oficina de Correos, ubicada en un muro con muchas otras, con una ventana estrecha, cerrada con una puerta de bronce vidriada y que se abría con una llave que cada propietario tenía. Allí se encontraban dobladas -para poder entrar a tan estrecho compartimiento- las cartas, cuentas, tarjetas de navidad, postales y las ansiosamente esperadas revistas de arte.

Ese sueño no era otro que hacer un museo en el lugar en que viví de niño, para exhibir en él obras de alguna relevancia estética, histórica, cultural o patrimonial, algunas de las cuales ya llevo años reuniendo. Entonces la colección de obras de Tótila Albert no podía ser un mejor inicio para dar forma a esta oculta fantasía.

Días después nos reunimos en mi casa en Santiago con Luz Albert y María Luisa Pérez Walker. Además del placer de conocerla, María Luisa traía una espléndida noticia. Las primeras palabras que dieron origen a esta exposición, que es el resultado de un gran esfuerzo de la Fundación Gasco, que ha demandado un trabajo de logística y organización realizados de manera impecables. Una labor que ha sido dirigida por Josefina Tocornal con la colaboración de Daniela Rosenfeld, Paula Reyes y Alejandra Lührs, y curada con profundidad y delicadeza por Marisol Richter. Por eso no puedo dejar de agradecer a Fundación Gasco y a todas las personas que han dedicado su tiempo y talento para dar vida a esta exposición; en particular al Presidente de Empresas Gasco y del directorio de Fundación Gasco, Matías Pérez Cruz.

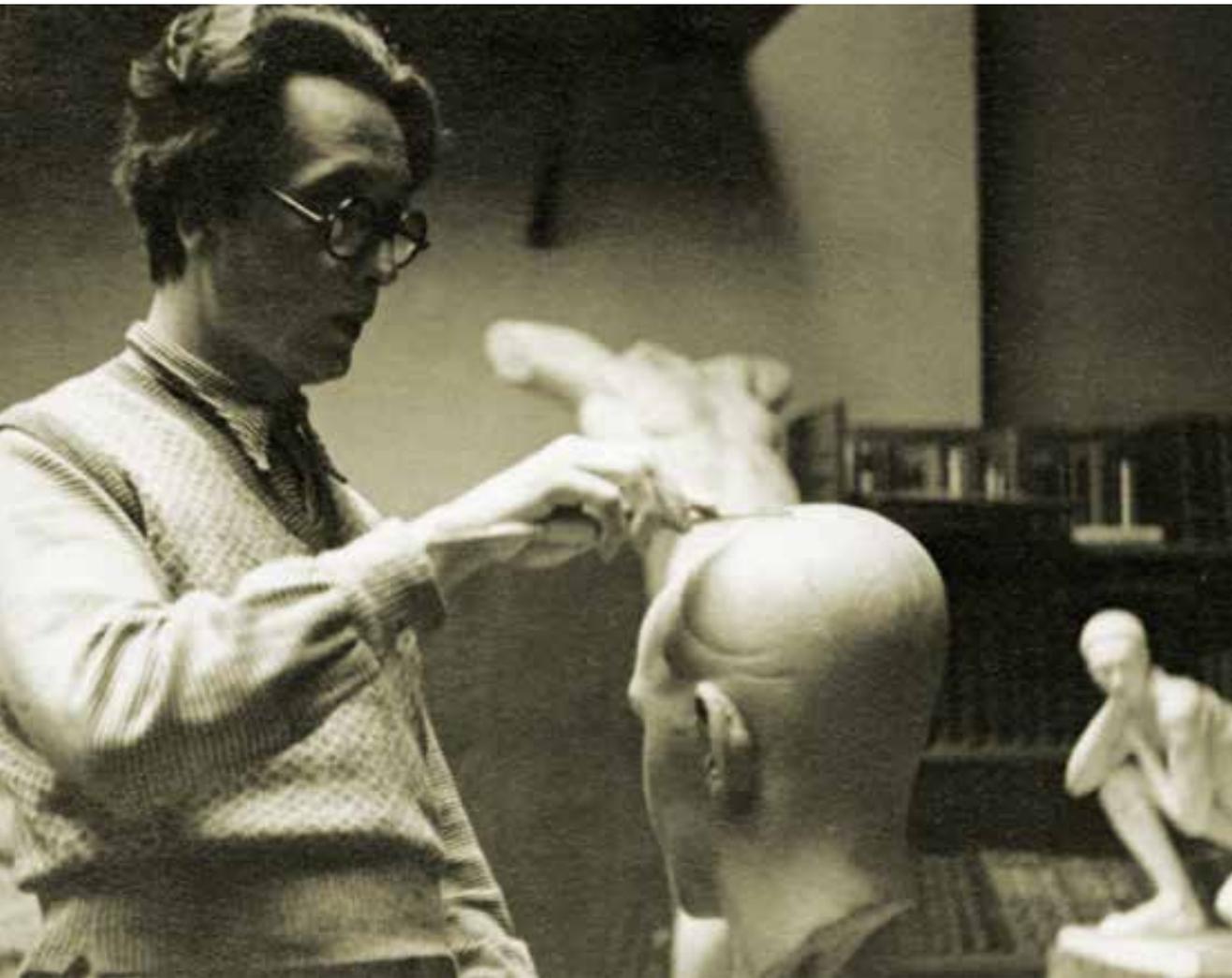
Sin embargo, tengo que decir que ha ocurrido un fenómeno virtuoso e insospechado. Esta colección ha generado resultados absolutamente inesperados en el aspecto humano, que para mí son los más significativos, los más permanentes y, sin duda, los más

importantes. A través de la adquisición de estas obras y de la organización de esta exposición he tenido la suerte de relacionarme con personas estupendas. Por ella conocí a Luis Montes y a su hijo Luis Andrés, que se encargaron de fundir las obras; a Matías Lamarque y a Cristóbal Vargas, dos jóvenes que están trabajando apasionadamente en una película sobre Tótila Albert; a Josefina Morandé, que hizo un archivo filmico de Luz Albert; a Mariana Silva, quien por encargo de la Fundación Gasco realizó un trabajo de recopilación de imágenes que superó largamente dicho mandato. Pero, lo más importante de todo, me regaló la amistad entrañable de dos mujeres extraordinarias: María Luisa Pérez Walker y Luz Albert.

De modo que no puedo terminar sino citando a nuestro poeta Juan Guzmán Cruchaga: "Doy por ganado todo lo perdido/ y ya por recibido todo lo esperado/ y por vivido todo lo soñado/ y por soñado todo lo vivido.../ Del sueño más feliz no he despertado..."

LUIS ALBERTO GATICA GONZÁLEZ





TÓTILA ALBERT, Ca. 1940
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT

TÓTILA ALBERT: CONTRIBUCIONES EN TORNO A UN ESCULTOR OMITIDO

Para la historia del arte en Chile, el artista Tótila Albert Schneider (1892-1967) representa una renovación de la escultura de comienzos del siglo XX¹, sin embargo es poco conocido para los chilenos. Estas premisas fueron un incentivo para cuatro profesionales de distintas áreas de las humanidades y ciencias sociales, quienes como equipo se entusiasmaron en estudiar su legado escultórico y conocer los intereses que lo llevaron a ser escultor, entre otros asuntos. Para contestar estas preguntas tuvieron la posibilidad de examinar una serie de documentos no conocidos hasta esta fecha, en poder de Luz Albert, hija del escultor. La investigación generada finalmente formó parte de un proyecto de grado en gestión de patrimonio cultural.²

Uno de los motivos por los que Albert ha permanecido en segundo plano es

que gran parte de su obra fue producida en yeso. Por lo delicado del material constitutivo estas obras han sido expuestas en escasas ocasiones y, como consecuencia, han permanecido ausentes de la vista del público.³

Es por eso que la curatoría para esta exhibición apunta precisamente a dar a conocer, traer "a la luz", a este escultor. Para Albert la idea de luz estaba relacionada tanto con su rico proceso de desarrollo interior -la búsqueda de una luz universal-, como desde lo específicamente visual, en tanto elemento compositivo. De modo que la luz, decía el artista, "es un líquido que no tiene forma propia, sino que se amolda a los cuerpos. La luz no es el punto de partida, sino simplemente el final".⁴ Es la luz que el artista procura al trabajar planos y volúmenes, y la

1- MELCHERTS, Enrique. *Introducción a la escultura chilena*, Talleres Ferrand e Hijos Ltda. Valparaíso, Chile, 1982, p. 131, citado por Pedro Zamorano en su texto de este mismo catálogo. Véase también SOLANICH, Enrique. *Escultura en Chile: Otra Mirada para su Estudio*, Amigos del Arte, Santiago de Chile, 2000.

2- *Volver a la luz: puesta en valor de la obra de Tótila Albert*, de María Luisa Guzmán, Oscar Mancilla, Hugo Ramos y Susan Turner, Proyecto de Grado del Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural, Universidad de los Andes, 2016.

3- Entre las obras en espacio público podemos señalar: "La Tierra", Museo de Arte Contemporáneo, Santiago y otra versión en el Centro Cultural Palacio La Moneda; "Monumento a Rodó", comuna de Providencia, Santiago; "La oración", Instituto Psiquiátrico Doctor José Horwitz Barak, Universidad de Chile; Máscara del poeta Pablo Neruda, Fundación Pablo Neruda; Cementerio General, Santiago, familia Kaiser y tumba del ex Presidente Pedro Aguirre Cerda; un desnudo en plaza de Salamanca.

4- S/A. (sin título), Diario La Razón, Buenos Aires, 23/8/1924.

que la escultura recibe y se percibe al momento de ser exhibida.

El fundido reciente en bronce de una serie de volúmenes que se encontraban hasta hoy sólo en yeso, por encargo del coleccionista Luis Alberto Gatica, y su generosidad para facilitar estas obras, sumados a la visión y aporte de Fundación Gasco, permitirán que los visitantes de la Sala Gasco se enfrenten a un conjunto de esculturas de Tótila nunca antes vistas. Completan la muestra algunas otras piezas de propiedad particular que consideramos dan una visión de conjunto del trabajo de Albert.⁵

Siguiendo esta misma línea, el catálogo que acompaña esta exposición se propone desarrollar algunas ideas en torno a este artista y su quehacer visual, desde distintas aproximaciones.

La hija de Tótila Albert, Luz, entrega un testimonio personal respecto de su padre, centrado en la importancia que el escultor le dio al cuerpo humano, eje de su trabajo plástico.

El escultor Francisco Gazitúa, por su parte, se acerca al artista desde el compromiso con su propio oficio,

5- Las piezas propiedad de Luis Alberto Gatica fueron fundidas en bronce en el taller de Luis Montes durante el año 2017, a partir de los respectivos originales en yeso. Agradecemos al coleccionista Roberto Grimberg por facilitar otros dos bronce de Tótila para esta exposición.

explicándonos cuáles son las etapas por las que este creador debió transitar para llegar a las piezas, tal como las estamos viendo en esta muestra.

Pedro Zamorano, Doctor en Historia del Arte, nos entrega como contribución una nueva mirada sobre la recepción de la obra de Albert en Chile, la que no estuvo exenta de polémica.

Finalmente el texto elaborado en conjunto por María Luisa Guzmán, Oscar Mancilla, Hugo Ramos y Susan Turner, que resume el trabajo de investigación y puesta en valor antes mencionado, nos permite tener una mirada integral y enriquecida de la vida del artista, aportando aspectos biográficos que completan su perfil como persona.

A continuación proponemos una aproximación sobre la etapa artística de Albert en Alemania, así como comentarios y alcances para las esculturas aquí expuestas.

Alcances sobre la escultura en Alemania entre 1918 Y 1923 y la obra de Albert

El ser humano ha sido la preocupación central para el oficio escultórico en occidente durante siglos, y lo fue asimismo para Tótila Albert.

Lo que hoy se exhibe en Sala Gasco es un corpus de obras representativas

del quehacer plástico de este artista, que comprende varias pequeñas esculturas. Estas fueron realizadas en su primera etapa en yeso, como maquetas pensadas para ser escaladas a dimensiones mayores. Igualmente se pueden apreciar volúmenes que lucen el tamaño que él mismo definió -retratos y piezas exentas-, así como un conjunto de obras elaboradas en formato de relieve. Estas son todas tipologías que el artista crea a lo largo de su vida, siguiendo patrones figurativos de alta carga simbólica. Figuras de hombres y mujeres que esculpe en forma individual, pero principalmente fueron las parejas su foco en lo plástico.

A lo largo de pocos años Albert recibió una formación artística distinta a la de sus colegas escultores del mismo período en Chile, trayectoria berlinesa que se describe en este mismo catálogo bajo el título "El viaje artístico de Tótila Albert".

También estuvo en contacto con escultores expresionistas del período, exponiendo con ellos en distintas ocasiones.⁶ El ambiente artístico en Berlín se encontraba en disputa en los años en que Albert vivía en esa ciudad, 1915

6- En el texto: ZAMORANO, Pedro; CORTÉS, Claudio, GAZITÚA, Francisco. *Arte estatuario en Chile durante la primera mitad del siglo XX: del monumento público a la escultura*, Revista Universum, N° 26, Vol. 1, 2001, Universidad de Talca, pp. 205-223, los autores observan un acercamiento formal de Albert al expresionismo alemán, cercano a Wilhelm Lehmbruck (1881-1919).

a 1923. Las búsquedas de renovación plástica que se desarrollaban por toda Europa durante las primeras décadas del siglo XX eran parte de su realidad diaria: desde la manera de enfrentar técnicamente los materiales, respecto de los cuestionamientos en relación a las funciones que la escultura debía cumplir, y sobre las ideas que respaldaban las vanguardias.⁷

Este escenario se fue estableciendo luego que la centenaria *Kunstakademie* de Berlín sufriera una serie de críticas en oposición al arte académico, lo que tendrá como resultado la fundación de la *Berliner Secession* en 1898. De acuerdo a la historiografía alemana éste fue el momento en que se produjo una apertura a la modernidad plástica, al instalar primero el impresionismo y postimpresionismo, y luego al abrir el camino para el desarrollo de los movimientos de vanguardia y el expresionismo.

El movimiento expresionista, que se inicia con *Die Bruecke* en Dresde y *Der Blaue Reiter* en Munich, era visto en los años previos a la Primera Guerra Mundial como una forma para crear un nuevo orden social. Los artistas abordaron el conflicto bélico con gran celo y confianza a favor de la causa

7- Cfr: DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Ed. Alianza, Madrid. 2002.

TÓTILA ALBERT, EN SU TALLER DE BERLÍN, ALEMANIA.
CA. 1920
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT



alemana. No obstante, hubo frustración e indignación a medida que se desarrollaban los acontecimientos, y los creadores expresionistas terminan por montar fervientes llamados a la paz y a considerar que sólo el arte podía humanizar los brutales acontecimientos ocurridos.

Luego, a mediados de los años veinte, el *Art Déco*, una última etapa del expresionismo y la Nueva Objetividad, se presentaban como las principales tendencias en la Alemania de entreguerras.⁸

Dentro de este contexto, las primeras exposiciones de Tótila Albert se relacionan precisamente con este entorno. A partir de 1918 y a lo largo de los siguientes cinco años participa en varias ocasiones en muestras colectivas, tanto en la *Berliner Secession* como en la *Kunstakademie*, Berlín y en la *Juryfreie Kunstschau*⁹ ubicada en

8- Específicamente en Berlín, se pueden mencionar a artistas como Ernst Barlach, Georg Kolbe o Kaethe Kollwitz, incursionando en distintas técnicas artísticas. Cfr: BARRON, Stephanie (ed.). *German Expressionism Sculpture*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles y The University Chicago Press, Chicago, 1983. - MAI, Ekkehard. *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert: Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Böhlau Verlag, Colonia, 2010.

9- Se trataba de exposiciones sin jurado organizadas por la institución de mismo nombre, *Juryfreie Kunstschau, Berlín*, a partir de 1911. Se proponía ofrecer espacio para todo aquel artista interesado en exponer y fomentaba la creación sin restricciones estéticas.

la misma ciudad, además de exponer en 1920 en Stuttgart.¹⁰

En 1923 el artista cierra su taller personal, el que había podido montar gracias a la ayuda de su madre, y regresa a Chile. No obstante su obra siguió mostrándose en Berlín.¹¹ En Chile continúa con sus labores creativas y expositivas. Volverá a viajar a Alemania a fines de la década del '20 gracias a una beca que el gobierno de Carlos Ibáñez otorgó

10- De acuerdo a las fuentes revisadas, las exposiciones donde Albert participó en Alemania entre 1918 y 1922 son las siguientes: 1918, 1919, 1920, 1921-22: *Berliner Secession*; 1920: *Juryfreie Kunstschau Berlin*; 1920: *Kunstgebaeude Stuttgart*; 1921: *Grosse Berliner Kunstausstellung*; 1923: Academia de Berlín. - Cfr: CORINTH, Lovis. *Katalog der 32. Ausstellung der Berliner Secession: März bis April 1918*, Verlag Secessionhaus, Berlín, 1918. - S/A. *Katalog der 37. Ausstellung der Berliner Secession, Nov.-Jan. 1919-1920*, Berlín 1919. - S/A. *Katalog Kunstausstellung 1919 im Landessaustellungsgebäude Berliner Secession*, Berlín, 1919. - S/A. *Katalog Juryfreie Kunstschau Berlin, Landesausstellungsgebäude am Lehrten Bahnhof*, Berlín, 1920. - S/A. *Katalog Juryfreie Kunstschau, Berlín*, 1920. - S/A. *Grosse Berliner Kunstausstellung 1921: im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof*, Verlag Grosse Berliner Kunstausstellung, Berlín, 1921. - S/A. *Katalog der 41. Ausstellung der Berliner Secession, Okt.1921-Jan.1922*, Berlín, 1921. - "Inventar zum Nachlass Max, Federico und Tótila Albert": IAI/Berlín, <http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/ima-ge/812886720/29/> (revisado junio 2017).

11- 1926: *Fruehjahrsausstellung der Akademie der Kuenste*, Berlín, Op. Cit. IAI. La muestra incluía pinturas de Paul Cezanne y Pierre-August Renoir, entre otros, y alemanes como Adolf Menzel - 1927: *Fruehlingsausstellung der Akademie*, Berlín, participa junto a Georg Kolbe y otros. - SCHULZE, Hanns. "Fruehlingsausstellung der Akademie: 1927", z. Beiblatt des 8-Uhr Abendsblatt der National-Zeitung zu Nr. 92, Berlín, 21/4/1927.

a un grupo de artistas para adquirir conocimientos relacionados con artes aplicadas.¹² De este período son pocos los antecedentes que se tienen en relación a su trabajo creativo, si bien en 1929 expuso en Sevilla, España, durante la Exposición Ibero Americana, obteniendo medalla de oro. Regresa definitivamente a Santiago en 1939. A partir de este momento sus actividades en torno al arte se concentraron en la producción escultórica, la docencia en la Universidad de Chile y en ofrecer clases particulares.

Esculturas de Tótila Albert en esta exposición

Piezas de pequeñas dimensiones

De la serie de esculturas exentas y de reducidas dimensiones -debido a que en su origen Albert las realizó como maquetas para ser escaladas a dimensiones mayores-, dos remiten a una letra del nombre del artista. Se trata de "Joven con las manos en la cabeza" (sin fecha) que eligió para las letras "TA", en tanto "Oración" (1919), por la "O". Como se ha indicado previamente, para Albert era importante relacionar y unir su trabajo escultórico con el de su escritura, en concreto con la poesía, la que consideraba su

12- Decreto N° 00549, Ministerio de Educación Pública, 5/3/1929.

"expresión [artística] más plena".¹³ Es así que reflexiona y escribe entre 1945 y 1946 sobre la importancia de lo que los vocablos y las voces escritas revelan. "Porque tengo la palabra - llevo yo en mí la clave -hago uso de la llave- que al hombre adentro abra."¹⁴

Dentro de estas pequeñas piezas destaca un grupo ejecutado en 1918. Tituladas "Mujeres de la montaña", fueron pensadas y destinadas a transformarse en un conjunto monumental, a la manera de un templo, para ser ubicadas en una colina en la región de Goerlitz, Sajonia. Para su pesar no fue posible llevar a cabo este proyecto, debido a la situación política de la Alemania de entreguerras. Para llevarlo a cabo se le exigió incorporarse al partido Nacional Socialista, a lo que no estuvo dispuesto.

En otro sentido, "Mujeres de la Montaña" se convirtieron en una obra bisagra desde el punto de vista de la relación entre padre e hijo, entre Federico y Tótila. El progenitor no conseguía comprender la propuesta estética de su hijo y tampoco aceptaba que se dedicara al arte. Sucedió que luego de una visita al taller y al encontrarse con este boceto, sólo tuvo palabras de aliento para su hijo. Llorando le expresa

13- S/A. *Retrospectiva de esculturas de Tótila Albert*, Goethe Institut-Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1967, p. 15.

14- ALBERT, Tótila. *La epopeya del tres veces nuestro*, Canto 44, sin publicar, 1945-1946.



MUJERES DE LA MONTAÑA
TÓTILA ALBERT, ESCULTURA
CASA EDITORA JULIUS BARD
BERLÍN 1924



que se trata de una idea nueva y eterna en el tiempo, alejada de las "figuras al antojo, sin cuerpo, cara, mano, pie",¹⁵ que se encontraba creando durante ese período.

A cada una de estas estilizadas mujeres, acomodadas en distintas posturas y que visten ropajes que fluyen suavemente sobre sus anatomías, Albert le dio un nombre. Entre otras están "El dolor", "El pensamiento", "La lucha", "La acción creadora" y la pieza central y única erguida, "La perfección". A su vez simbolizan, por una parte, el cultivo de un arte en particular: la música, la lectura de libros sagrados y de la literatura universal, el arte de la discusión, las representaciones dramáticas clásicas y la danza con fines religiosos. Por otra, aluden a los pasos meditativos necesarios a seguir para lograr un acto introspectivo, que tiene como fin el conocimiento de lo más íntimo de la existencia humana.¹⁶

Esculturas exentas

Albert creó, modeló y fundió cuerpos desnudos desde los comienzos de su carrera artística. Una de las piezas que aquí se exhiben, "Torso", inspirado

en el bailarín de apellido Lotz (hacia 1923), se concentra en formas humanas de estructuras óseas y musculares especialmente marcadas, fisionomía tensionada y en torsión, sobre el que la luz y la sombra y se resuelven contrastadas. La composición fue realizada durante su primera estancia en Alemania, cuando sigue las preocupaciones estéticas y teóricas de los escultores expresionistas alemanes, como lo hiciera por ejemplo Georg Kolbe, junto a quien se expuso uno de sus volúmenes el año 1927.¹⁷

El alargamiento de las siluetas y rostros sintéticos también fueron recursos visuales empleados por Albert y sus colegas de la década de 1920. Esto es lo que se aprecia en "Himno" (Ca. 1932) y la maqueta "La vela" (Ca. 1924), por mencionar sólo dos ejemplos para la construcción de fisonomías humanas individuales.

Del mismo modo, "Jacob y el ángel" (1944), obra no expuesta en esta ocasión pero en la que asimismo puede observarse este patrón de volúmenes estilizados, además de semblantes sin explorar, especialmente en lo que se refiere a su individualización. Las

15- Ibid., Canto 4.

16- Cfr.: Op. Cit. GUZMÁN, MANCILLA, TAPIA, TURNER, 2016.

17- WERNER, Bruno. *Fruehjahrsausstellung der Preussischen Akademie der Kuenste*, en *Die Kunst fuer alle. Monatsheft fuer moderne Malerei, Plastik, Graphik*, Ed. F. Bruckmann A.G., Berlín, 1927.

ágiles figuras sin entrelazar parecen en constante movimiento, como girando sobre sí mismas. Si para Albert el mundo natural es fuente inagotable para la creación,¹⁸ en lo estético, el ritmo es el elemento plástico al que le interesa recurrir: “[] porque con él he resuelto algo que buscaba desde muchos años, producir armonía con lo que de estático y dinámico tiene la naturaleza”.¹⁹

Iconográficamente la escultura remite a la lucha entre el nonagenario patriarca bíblico Jacob y un ángel, con el fin de conseguir la bendición divina mientras regresa a Canaán.²⁰ Nuevamente uno de sus textos introspectivos revela su personal acercamiento a la elección de este esquema compositivo, cuando escribe que surge luego de una intensa meditación sobre la imposibilidad de alcanzar una fusión entre lo humano y lo divino, de llegar a conformar un solo ser. Jacob no logra aferrarse al ángel, queda con las manos extendidas en el vacío. Así como Albert no deja de indagar y profundizar en el conocimiento de su esencia.²¹

El bulto “La tierra” (1957) es una de sus piezas icónicas y más conocidas.

18- S/A. *Con el escultor Tótila Albert*, Diario La Unión, Valparaíso, 24/5/1924.

19- Ibid.

20- Génesis 32:2-32.

Hoy en día se encuentra un ejemplar en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile y otra en una de las entradas del Centro Cultural Palacio La Moneda.

De acuerdo a una iconografía estudiada por Albert desde de los años 20, como se puede apreciar en otras pequeñas obras de esta muestra, en “La tierra”, los dos cuerpos acoplados y entrelazados -que simbolizan la germinación y el nacimiento como ha señalado el artista- se estructuran sobre una media esfera que pareciera estar en movimiento continuo, a la manera de una danza. Para el tratamiento del espacio examina la relación entre volúmenes sólidos que se repliegan hacia el centro de la escultura y el vacío, por donde se cuela la luz.

Los relieves

Este tipo de configuración escultórica siempre ha estado relacionada con la arquitectura, debido a la forma en que debe ser expuesta, adosada a un muro y para ser vista de frente. Es un formato que los artistas cercanos al modernismo y al expresionismo germano trabajaron con frecuencia, como fue el caso de su profesor Franz Metzner (1870-1919), quien fuera miembro de la Secesión Vienesa y que ha sido asociado



estéticamente tanto al expresionismo²¹ como a un modernismo ecléctico.²²

Nuestro artista exploró la tipología de relieves también para retratos, como se puede ver en el pequeño medallón

21- Este tema en relación a Tótila Albert puede revisarse en: NARANJO, Claudio. *Albert, Tótila. Ich Epos. Teil 1-5*, Verlag Bo On Demand, 2014-2016.
22- "El "expresionismo" ha sido sugerido por Ivan Goll como "una creencia, una convicción", al explicar que, en el caso de las esculturas, éstas intentan hacer visible la experiencia interior de la humanidad, se centran en la imagen humana y su psicología, además de proyectar una amarga reacción contra las condiciones existentes después de la Primera Guerra Mundial. La escultura expresionista alemana transmite una carga emocionalmente cargada en relación al sujeto, un exceso de sentimiento. Por otra parte los escultores expresionistas alemanes favorecieron las formas simples y los gestos atenuados, para transmitir significados de figuras no heroicas." En: Op. Cit. BARRON, 1983, p. 17.

CURTIS, Penelope. *Sculpture 1900-1945: after Rodin*, Oxford University Press, New York, 1999.
- Cfr. HARRISON, Charles. *Modernismo y Movimientos en el Arte Moderno*, Encuentro Ediciones, Madrid, 2000.

con su autorretrato. Dentro de esta categoría asimismo se encuentran los vaciados que hizo en 1952 de sus propias manos y de su rostro a los 30 y luego a los 60 años de edad.

De los frisos más pequeños, uno titulado "Paolo y Francesca de Rimini" (ca. 1920) que se complementa con "Dante" (ca. 1920), encuentran su inspiración en *La Divina Comedia, Infierno: Canto V*, de Dante de Alighieri. Del conjunto de relieves que aquí se exponen, estos dos son los más dibujados. Es decir, para la articulación del espacio plástico Albert trazó líneas bien definidas y continuas, que demarcan el contorno exterior de las siluetas, que se hundían en la superficie. Especialmente sinuosas son las incisiones para el relieve de la figura individual, en tanto las de Paolo y Francesca se proyectan levemente desde la base. Ambas piezas recibieron un tratamiento de

texturas sobre toda su superficie por medio de unos cortos trazos incisivos en distintas direcciones, con lo cual el artista consigue acentuar los efectos de luz y de sombra, realizando sutilmente los volúmenes.

Albert vuelve a emplear su léxico iconográfico de parejas entrelazadas en los relieves, con una propuesta de cuerpos alargados y en perfil, que se pueden advertir en "El nacimiento del yo" (1959), "Aire" (1959) y "La Tierra" (1958).²³ Las molduras fueron proyectadas por medio de un dibujo preciso y sin achurado, estrictamente delimitado para las figuras. La extensión del segundo plano está pulido para recalcar las siluetas en bajo-relieve, de volumen más bien bajo pero aislado del fondo. La composición de estas piezas se compone por medio de una distribución ordenada y dentro de un formato prácticamente cuadrado y de bordes sobresalientes, como si fuera un marco. No hay elementos en exceso que distraigan la observación de las anatomías, claramente centradas en vertical o formando un círculo perfecto.

Los retratos

El género del retrato escultórico en formato de bustos fue centro de atención para los modernistas, pero esencialmente para los escultores expresionistas alemanes. Eran piezas que no dependían de una comisión, ya que los artistas elegían a sus amigos o personas cercanas como modelos para experimentar, para expresar tanto la realidad externa como interna del retratado.

Para cada uno de estos bustos Albert precisó un punto de vista frontal y un gesto dinámico que está dado por medio del contraste de texturas, principalmente por el tratamiento del cabello y las superficies lisas de la piel, como se puede advertir en "Lucifer" (1953) o "Simón Bolívar" (1953). La similitud del retratado era sustancial para este escultor, a diferencia de los artistas expresionistas que no necesariamente se interesaron en nociones de semejanza.²⁴ Él realizaba un esquema compositivo que estaba dado a partir de la naturaleza -"() una fuente inagotable, infinita, es la naturaleza; debemos ir



23- Este friso lo completó con otros tres, todos relacionados con los elementos de la naturaleza: agua y fuego, además de aire y tierra.

24- STURGIS, Alexander. *Presence: The Art of Portrait Sculpture*, Antique Collectors' Club, Nueva York, 2012.

a ella y cuanto más la penetremos, la comprendamos, más sólida será la obra del artista”-.²⁵ Por otra parte, resolver compositivamente la mirada del retratado -la que difiere respecto de la de una pintura, donde el retratado contempla al observador y se consigue el contacto entre ambos-, es una tarea que en la plástica tridimensional resulta más limitada debido a la técnica necesaria para trabajarla, en lo que se refiere a la comunicación entre espectador y obra. Si observamos el busto de la pianista “Rosita Renard” (1951) nos encontramos que ella tiene sus ojos casi cerrados y la cabeza levemente inclinada y girada. Estas posturas y movimiento permiten resaltar aquellas que la pianista asumía al momento de interpretar música. Igualmente, consiguen “mostrar que todas las emociones que cabrían en un sujeto estén simultáneamente presentes,” como decía el escultor;²⁶

enfatan su actitud vital frente a este arte y establecen el acercamiento escultura-espectador deseado.

Tótila Albert fue un creador multifacético que articuló su obra plástica en paralelo a la introspección acerca de la vida y la poesía, sin dejar de preguntarse sobre la misión que un artista cumple en y para la sociedad. Cerramos este texto con sus palabras en relación a esta última reflexión, cuando dice que es una misión compleja, la que consiste en “() cumplir con una necesidad materialmente profesional y con un deber humanamente ideal”.²⁷

MARISOL RICHTER SCHEUCH

Magíster en Historia

Directora del Máster en Historia y

Gestión del Patrimonio Cultural

Universidad de los Andes

25- Op. Cit., Diario La Unión, Valparaíso, 24/5/1924.

26- S/A, Diario El Mercurio, Santiago de Chile, fecha ilegible.

27- DURAND, Georgina. *Tótila Albert, escultor y poeta*, Diario La Nación, Santiago de Chile, 11/1/1942.



LA PAREJA HUMANA EN LA ESCULTURA DE TÓTILA ALBERT

*Es el cuerpo tan entero
como el verbo del Señor.
El artista tan sincero
cuan profundo su amor.*

Durante mi primera infancia mi padre escribió su único poemario en castellano, que tituló *La Epopeya del Tres Veces Nuestro*. Explícitamente dedicó allí versos a sus esculturas, a los cuales recurro para resaltar su *leitmotiv*:

*Pues la vida es el tema
que se da en variaciones...
Reencarna emociones
y culmina en poema.*

La pareja humana como reiteración. Una y otra vez, a lo largo de su vida, este símbolo creador. Asombrosas manifestaciones del impulso divino. Un desarrollo que pasó por múltiples formas: la expresión del amor.

*El amor es heredado
Nazco, vivo y muero en él
Por lo mismo es sagrado
El esfuerzo del cincel.*

Reacción atónita ante *El Ritmo Eterno*. Un enlazamiento enseñado por "palotes", las criaturas mimetizadas de la selva sureña, recorrida con su padre en su

niñez. Describe el encuentro en poesía y greda, recostada pareja de flexibles bisagras, apasionada:

*De los cuerpos alargados
Arrancaban sin pudor
Ocho miembros enlazados
En un canto de amor
Su tejido vinculado
Al poder horizontal...*

La pareja se incorpora, busca amalgamarse en fusión del *Nudo*:

*Alguien está estrujando
Esta vida de mí
Yo estoy ayudando
Loco de frenesí.*

Separados, hombre y mujer se complementan en forma y actitud. Sentados, se les adivina unidos en espíritu.

*Edificas, oración
Ideada en el propio corazón
Rectificas, oración
La llegada hacia otro corazón
Magníficas, oración
La portada del vecino corazón.*

Siempre le adjudiqué a este *Templo* la unión de su *Liebespaar*, cuya ternura me abrazó desde mi nacimiento.

A su retorno definitivo a Chile y tras su matrimonio con mi madre, Ruth Ehrmann, ya había creado las obras escultóricas aludidas. En el *Monumento a Rubén Darío*, su pareja se yergue en danza:

*Esa mano te ofrece
Invisible la flor
Que del azul florece
Entre cielo y amor.*

Al bordear su última década de vida, concibe el misterio de los elementos iniciales integrados al alma. Hay tierra, agua, fuego y aire, y el quinto elemento es *El Nacimiento del Yo*. Los tres que transfiere a greda, revelan una admisión al Universo. Tranquilamente unida, la pareja forma parte del infinito. Así, en *El Aire*:

*No sólo el alma anhela
El cuerpo alado vuela
Concédeme amarte
En ti, divino arte.*

Desde esta unión alada alcanzamos *El Nacimiento del Yo*, como Alpha y Omega de formas y conceptos:

*Amor es elemento
De celestial salud
Amor es mandamiento
De terrenal virtud.*

Pidió como epitafio su frase *El nacimiento del yo es el comienzo del amor*.



TÓTILA ALBERT JUNTO A SU ESPOSA,
RUTH EHRMANN Y SU HIJA LUZ, 1953
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT



TÓTILA ALBERT, SU CASA EN SANTIAGO, 1940
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT

En este nacimiento perpetuo vive nuestro planeta, que rueda su mensaje:

*La semilla busca el astral encuentro
De la luz y de la voz en sí
Mientras más adentro
Más en mí.*

En un momento de mi adolescencia él y yo circundamos su escultura *La Tierra*, para verificar su identidad, que me explicó así: planeta y unión, germen y fruto.

El brazo masculino profundamente dentro de la Fertilidad, posibilita el himno de la creación. Su otro brazo, colocado junto al de ella, ya forman canción de cuna.

Más de una década antes, sorprendentemente, había escrito su poema precursor *La Nueva Tierra*:

*Yo no cambiaría el mundo
Siendo tres los que se aman.
Esta parte del mensaje
Perduró en el paisaje
De mi sueño como llaman
Un estado muy profundo.*

A medio siglo de su partida, siento a mi padre eufórico de gratitud. Su obra escultórica ha sido acogida por un ángel de Parral llamado Luis Alberto Gatica. Su milagroso amparo finalizó con la precariedad angustiosa de los yesos que me rodearon desde que nací. Su



TÓTILA ALBERT, JUNTO A SU ESCULTURA TITULADA LA TIERRA. CA.1957
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT

dedicada admiración proyecta un sitio seguro y digno para exponer tal creación y salvaguardarla. Esta protección de amistad me incluye, y me sobrecoge de asombro y agradecimiento.

Nuestra entrañable amiga María Luisa Pérez ha aportado sus múltiples talentos y valiosísimas percepciones al montaje de nuestros anhelos. En todo lo referente a mi padre, ella es el verdadero corazón coordinador de nuestros sueños. Mi gratitud no sabe adecuarse a palabras.

Mi admiración máxima por el perfecto oficio y dedicación del profesor Luis Montes y su equipo, a quienes debo mi gratitud eterna.

La Fundación Gasco ha convocado, gracias al múltiple talento de sus componentes, a la feliz presencia renovada del espíritu escultórico de mi padre. Por ello le expreso mi más profundo agradecimiento.

LUZ ALBERT

TÓTILA ALBERT EN SUS TALLERES: EL VISIBLE Y EL INVISIBLE

Palabras al comenzar



TÓTILA ALBERT, SU TALLER EN SANTIAGO, 1940
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT

Se me encomienda, como escultor, dar a conocer las experiencias de taller del maestro Tótala Albert, las técnicas y las condiciones prácticas que generaron su obra. Confieso mis posibles prejuicios con la manera de trabajar de Tótala. Esto debido a que me formé en la Facultad de Bellas Artes 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 Tótala, injustamente consideraron a Tótala 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".

Tótala, 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 estatuaria 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 Tótala 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 de 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.

Así, 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 escribo 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, y varias visitas al taller del escultor Luis Montes, quien tiene la tarea de fundir en bronce una serie de esculturas de Tótila por encargo del coleccionista Luis Alberto Gatica.

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 de 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 en el anfiteatro de la Escuela de Bellas Artes. 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

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



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 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, ni 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 para para su nacimiento y desarrollo.

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 es Tótila

Confluye también 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 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

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

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.

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 presente en cada forma, que se muestra en la superficie. Tótila ordena las infinitas particularidades de las formas en un arquetipo geométrico mayor: círculos, esferas, rectángulos, triángulos.

Es una geometrización sin violencia, en sus esculturas los cuerpos desnudos de seres humanos son los 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 a descifrar en 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.

“MONUMENTO A RODÓ”. 1944
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT

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

TÓTILA ALBERT: RUPTURA Y POLÉMICAS

Las Bellas Artes en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX hicieron eje en un modelo definido *-grosso modo-* como clasicista. Este paradigma tiene soporte tanto en una ideología estético-plástica, como en una institucionalidad que lo legítima y difunde. Este modelo incluyó, indistintamente, resabios vinculados con el neoclasicismo, el romanticismo y el realismo. Aun así, y con ciertos matices diferenciadores, los pintores y escultores de esta época fundamentan sus creaciones en el marco de un discurso estético y, sobre todo, en un repertorio iconográfico relativamente estandarizado.

En relación a la escultura, un primer grupo de artistas, a los que Víctor Carvacho denominó como escultores del “bello estilo”¹, comenzó a sentar las bases del desarrollo de la disciplina en el país. Se trata de Nicanor Plaza (1841-1918), José Miguel Blanco (1839-1897) y Virginio Arias (1855-1941), quienes fueron los primeros que se encaminaron a Europa para estudiar en las academias tradicionales bajo un sistema de apoyo generado desde el Estado.

1- Carvacho, Víctor. *Historia de la Escultura Chilena*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1983, p. 187.

El canon instaurado con la fundación de las instancias académicas de formación, la Academia de Pintura en 1849 y la clase de Escultura en 1854, comienza a ser tensionado en las primeras décadas del siglo XX. La renovación estética en nuestro medio importa un complejo de actores, circunstancias e ideas no fáciles de desentrañar. La constatación historiográfica apunta a un primer atisbo antiacadémico en los pintores de 1913, quienes, aparte de hacer innovaciones en términos de procedimientos estéticos -color, pincelada, composición-, formulan replanteamientos temáticos que sacan a la pintura de aquellos determinismos asociados a la estrechez de la demanda y a las imposiciones del salón. El costumbrismo, notorio en sus obras, implicaba algo más que una adhesión a cuestiones de vivencias ideológicas o corrientes literarias, era en verdad una insubordinación respecto de un dogma: la Atenas sudamericana que había profetizado Ciccarelli estaba ya completamente desdibujada y carecía de sentido y arraigo en los jóvenes artistas nacionales.

La renovación más decidida y radical proviene del grupo *Montparnasse*, movimiento que instaló en el medio local,



TÓTILA ALBERT, SU CASA EN SANTIAGO, 1940
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT

a partir de la polémica exposición de 1923, los conceptos de la vanguardia europea. El punto de referencia de este grupo está en esa exposición, realizada en la Sala de Remates Rivas y Calvo de la capital².

Del modelado a la talla directa

La técnica del modelado ha sido usada por los escultores desde tiempos y culturas muy remotas. En el contexto de la tradición grecolatina desde los artistas helenos de la época arcaica,

2- La muestra fue comentada en la sección Notas de Arte del diario *La Nación* del lunes 22 de octubre de 1923, por Álvaro Yáñez Bianchi (1893-1964), más conocido como Jean Emar, quien informaba que cinco artistas se habían juntado para exponer bajo un lazo de unión denominado *Montparnasse*. El nombre hacía referencia a ese barrio de artistas de París.

hasta nuestros días. Se trata de un proceso aditivo en donde se trabaja directamente sobre un material blando y maleable, como pueden ser la arcilla o la cera, sobre una ligera estructura de soporte hecha de material rígido. En esta técnica se formaron los escultores nacionales, desde los inicios de su enseñanza por parte de Augusto Francois. Esta fue la impronta de los escultores del “bello estilo” y sus discípulos y gran parte de la estatuaria asociada al monumento público, realizada durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. Los artistas modelaban sus obras en materiales blandos y luego eran trabajadas, según fuera la selección del material definitivo, por los marmolistas o los fundidores, quienes, a través de interesantes y sofisticadas técnicas de reproducción, las encaminaban a sus

materiales y emplazamientos definitivos. El escenario para estas creaciones volumétricas fue por lo general el espacio público: la ciudad. Un lugar imperado por una semiología, en el entender de Roland Barthes, que es posible descifrar y valorar. Ideales de historia e identidad pueden entenderse e interpretarse en la escena urbana y en las obras escultóricas que allí habitan.

Para fundir las obras monumentales en bronce hubo empresas, como las francesas Val d'Osne y Durenne, encargadas de proveer de obras al espacio público³. También fue posible trabajar algunas piezas en nuestro país, como es el caso de la escultura del Abate Molina de Augusto Francois, fundida en la Escuela de Artes y Oficios en 1861. La fundición tenía -y tiene todavía- sus especialistas, y su expresión más depurada es conocida como la técnica de la "fundición a la cera perdida", oficio que aún exhibe algunos cultores en nuestro país, entre ellos Luis Montes y Roberto Grimberg. De otra parte, desde el modelado es posible también traspasar la obra a algún tipo de piedra, siendo la más común el mármol. En la antigüedad se usaron distintos métodos para llevar

una escultura de un material a otro, en este caso del barro a la piedra. En el siglo XIX comienza a utilizarse la técnica de sacado de puntos (punto-grafo). Aquí el escultor modela la obra en materiales blandos y los operarios harán el trabajo de traspasar la imagen, la que podía ser copiada tantas veces como se quisiera.

De otra parte, la técnica de la talla directa connota procedimientos y finalidades estéticas muy diferentes. En este caso se talla (esculpe) directamente el bloque, partiendo, habitualmente, de algún boceto previo (bi o tridimensional) o de la simple idea o concepto que imagine el artista. Naturalmente que la talla directa predetermina un resultado más azaroso que la técnica del modelado, toda vez que el artista debe extraer el material hasta llegar justamente a la figura intuida; si se excede en la extracción será muy difícil dar marcha atrás, pudiendo ser el error irreparable. Las esculturas inacabadas de Miguel Ángel de los "Esclavos" (Academia, Florencia y Louvre) ofrecen un magistral ejemplo de talla directa, en la que se aprecia el proceso de ejecución y las huellas indelebles de la herramienta que utilizó.

Aun cuando no pocos escultores transitaron del modelado a la talla directa en el pasado siglo, fueron algunos autores quienes dieron un valor más

trascendente a este procedimiento técnico. A este respecto destacaron el rumano Constantino Brancusi y los británicos Henry Moore y Jocelyn Hepworth. El paso del modelado a la talla directa coincide, en su trazabilidad, con el paso de la escultura desde una connotación de un simbolismo histórico o alegórico a una declarativa de autonomía y autosuficiencia estética. La estatuaria tradicional y su figura estelar, monumento público, experimentaba un replanteamiento no menor.

La innovación en el campo escultórico nacional

Los cambios más radicales en la escultura nacional se generan bien avanzado ya el siglo XX. Enrique Melcherts⁴ señala que con la generación de Tótila Albert, José Perotti (1898-1956) y Lorenzo Domínguez (1901-1963) se produce la renovación más profunda en el arte estatuario chileno. *Desde el realismo de buena ley, modelado en formas robustas y quietas, que se aplica preferentemente a la búsqueda de la belleza plástica, se llega casi sin transición al modernismo tímido de estos tres maestros.* Estos tres escultores enlazan la tradición estatuaria decimonónica con las nuevas formas escultóricas.

Víctor Carvacho⁵, por su parte, releva a la figura de Abelardo Bustamante (1888-1934), escultor y sobre todo pintor, a quien se vincula con la conocida generación de 1913. Bustamante, que es considerado por Carvacho como *el primer escultor moderno de formación culta*, tuvo contacto con las corrientes artísticas europeas, especialmente con las alemanas. Su obra más conocida, de su no muy abundante producción en el arte del volumen, es *Maternidad* (Museo Nacional de Bellas Artes), una escultura de pequeño formato en madera, impactada fuertemente por el cubismo.

Tótila Albert (1892-1967)

Artista múltiple, Tótila Albert fue poeta, escultor y músico. Aun cuando nació en Santiago, su vinculación con la escuela alemana fue significativa⁶. Entre 1915 y 1923 permanece en Berlín. En 1917 estudia con Franz Metzner (1870-1919), en la Academia de Bellas Artes de esa ciudad alemana. Europa en esta época está cruzada por los efectos de la guerra y, en el plano de las ideas estéticas, impactada también por la voz demandante de las vanguardias. En el terreno

3- Ver *Arte de fundición francesa en Chile*, editado por la Ilustre Municipalidad de Santiago (Dirección de Obras Municipales), Talleres de Andros Productora Gráfica Ltda. Santiago de Chile, 2005.

4- Melcherts, Enrique, *Introducción a la escultura chilena*, Talleres Ferrand e Hijos Ltda. Valparaíso, Chile, 1982, p. 131.

5- Carvacho, Víctor, *Historia de la escultura en Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1983, p. 223.

6- Fue a Alemania en 1903 y regresa al país en 1912, estudiando inicialmente agricultura en Santiago.



TÓTILA ALBERT, EN EL SUR DE CHILE, 1952
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT

de la escultura el debate se plantea entre concepciones diferentes. De una parte, el modelado y la talla directa, de otra, distintas experimentaciones tales como las realizadas por los españoles Pablo Picasso y Julio González con la técnica de la soldadura directa. A su regreso al país Albert desarrolla una obra valiosa, tanto en el terreno creativo como en el espacio académico. Llega y expone en el país en 1923, cuando el debate generado por los pintores del grupo *Montparnasse* en la polémica exposición que habían realizado en la sala Rivas y Calvo aún no se cerraba. Según Melcherts (p. 135) la obra de este artista se puede separar en dos grupos: sus retratos y sus monumentos y composiciones. Los bustos y retratos de Albert tienden a mostrar los personajes de un modo intenso, omitiendo defectos del modelo natural. En sus monumentos y composiciones aplica otros procedimientos plásticos: juega con las proporciones humanas, rompiendo el concepto académico.

La polémica exposición de 1923: Entre las pesadillas y la degeneración azucarada

Algunos meses después de la controvertida primera exposición del grupo *Montparnasse* se inauguró, el 10 de diciembre de ese mismo año, en la Casa Eyzaguirre -nótese que muchos de los espacios de exposiciones estaban en

las casas de remates- una exposición colectiva que integraba esculturas de Tótila Albert, además de obras de Oscar Gawell, Ernesto Honigberger, Arturo Valdés y Alvin Voelkel.

Las esculturas del joven artista reeditan en nuestro medio la polémica abierta por los *montparnasseanos* sobre el arte moderno en Chile, ahondando un debate que estaba lejos de ser superado. La recepción escritural de la muestra alineó nuevamente a dos bandos: los conservadores y los rupturistas. En el diario Los Tiempos se señalaba: *A aquella bullada exposición del grupo Montparnasse, que nuestro público la tomó y discutió impropiamente como cubista, sigue ahora la de un escultor chileno que ha obtenido grandes triunfos en Alemania, sede de los grandes escultores modernos*⁷. Nathanael Yáñez Silva, una de las voces conservadoras, tiene una posición vacilante ante este autor. En algunos casos valora su obra, en otros la enjuicia: *"Sus cuerpos de mujeres, sus composiciones parecen haber sido vistas en una pesadilla. Ya aquí el artista no es el señor Albert despierto, sino el señor Albert que sueña, que tiene pesadilla, de la cual despierta sobresaltado para esculpir lo que soñó o lo que imaginó en sus sueños de escultor"*. De todo ello Yáñez

7- "La exposición de Tótila Albert", *Los Tiempos*, Santiago de Chile, 10 de diciembre de 1923.

encuentra sólo como de bondad en la obra el movimiento de sus figuras, "Pero movimiento por despecho, atropellando las leyes de armonía, de proporciones, de belleza, en una palabra". Y agrega: "Estas pesadillas escultóricas caen, las más de las veces, en el mal gusto, y hasta en un mal gusto convulsionado, iracundo, en un mal gusto que parece solazarse al ser mal gusto".

Quizá Yáñez Silva tenía razón en evocar la fuente de inspiración de Albert en el sueño. En palabras del propio escultor se declara una posición coincidente con el surrealismo: "Hacer consciente el inconsciente. Poder sumergirse como buzo y volver a flote. Todo creador es un Orfeo que logra regresar en vida del reino de los muertos. La obra proviene del reino de las sombras"⁸.

Albert es, quizá, quien instala en nuestro país el primer gran debate en torno al arte del volumen. Refiriéndose a la exposición Luis Meléndez señala: *En realidad, es la primera vez que se presenta al gran público, en el cual va a provocar violentas reacciones, pues entre todas las tendencias avanzadas, la de este artista es la más audaz*⁹.

8- "Tótila Albert. Esculturas", catálogo de la exposición en el Instituto Chileno Alemán de Cultura, Goethe Institut, pp. 15-16, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1967.

9- Luis Meléndez, "Tótila Albert" (Bellas Artes), *La Nación*, Santiago 11 de diciembre de 1923.

Joaquín Edwards Bello lo califica como un *fauve*, un vanguardista de Berlín. *Si algo produce rabia en esta tierra, desgraciadamente, es la personalidad, la originalidad. Aquí queremos nivelarlos a todos: no admitimos en ninguna forma, los erizados, los que descuellan, los que salen de lo vulgar*¹⁰. Eduardo Barrios también sumó su voz en defensa del joven escultor, *Gracias a la genialidad de un artista libre, esta vez no se repite esa degeneración azucarada con la cual se ha estado coimeando de trivialidad un siglo*¹¹. Frente a los nostálgicos de la estética dieciochista, que reclamaban un realismo más ceñido a la verdad, la obra de Albert, sin duda, resultaba ajena a los preceptos establecidos y aceptados. Muchos vieron en esas esculturas una obra simple, directa, que se alejaba del realismo y -como señalara Gabriela Mistral- del "aplebeyamiento" del arte.

La muestra del grupo *Montparnassey*, luego, la exposición de Albert escenifican en nuestro medio un debate que en Europa tenía ya años de historia. En él se alineaban no sólo los artistas, sino también las voces teóricas, los medios y la sociedad influyente.

10- Edwards Bello, Joaquín, "Greguerías", *Los Tiempos*, Santiago, 13 de diciembre de 1923

11- Barrios, Eduardo, "Un monumento a nuestro espíritu", *La Nación*, Santiago, 15 de junio de 1924.

El homenaje al poeta Manuel Magallanes Moure

Una segunda polémica en que se vio envuelto Albert dice relación con la realización de un monumento escultórico en homenaje al poeta Manuel Magallanes Moore, convocado por los "Amigos de Magallanes", cuando el poeta fallece en 1924. La crítica más dura al proyectado monumento proviene de Julio Ortiz de Zárata, pintor vinculado al grupo *Montparnassey*. El artista plantea en el diario *La Nación* del 3 de junio de 1924 que el escenario intelectual local se ha dividido frente a este proyecto entre aquellos amigos y enemigos del escultor. El pintor, que también objeta el valor estético del proyecto, señala la idea de dos castas: los amigos de Albert (gente bien, suprasensible) y los enemigos (indignos, sub-hombres). Los sub-hombres -dentro de los cuales se reconoce el pintor-, "creemos que el elogio gratuito y obligatorio es el mejor escudo de la mediocridad". Los sub-hombres, "pensamos que los literatos son los hombres más predispuestos a extraviarse al juzgar este género de obras". El artículo objeta los juicios de Armando Donoso y Fernando García Olidini, que habían halagado la obra. Respecto de Albert, señala Ortiz de Zárata, "no podemos hacerle la ofensa de llamarle genio".

El Monumento a Rodó: entre Ariel y Calibán

Dentro de las obras más conocidas y relevantes de este artista señalamos el *Monumento a José Enrique Rodó*¹². La escultura en honor de este escritor y político uruguayo marca en nuestro medio una innovación respecto del tradicional monumento público, de carácter alegórico o conmemorativo. La obra, licitada en 1942, fue inaugurada en 1944, cuando las viejas polémicas no amainaban. La crítica se planteó desde el inicio hasta en la conformación del jurado al que correspondió su selección¹³, el que estuvo integrado por literatos y por representantes institucionales. Albert se adjudicó la obra con un proyecto que presentó bajo el pseudónimo de DO-RE-MI, en tanto que el segundo premio en el proceso de selección recayó en Samuel Román (bajo el pseudónimo de Granito). La selección del proyecto de Albert generó una fuerte polémica, según se desprende de la información de prensa recogida en algunos titulares y notas periodísticas de la época.

12- Escultura de bronce, 1,28 x 6,43 metros. Parque Balmaceda, Providencia, Santiago de Chile 1944.

13- El jurado fue presidido por Juvenal Hernández, Rector de la Universidad de Chile, y estuvo integrado por: Carlos Humeres, Director de la Escuela de Bellas Artes; Jerónimo Lagos Lisboa, Presidente de la Sociedad de Escritores de Chile; Fernando García Oldini, ex jefe de la Sección Tratados del Ministerio de Relaciones Exteriores; Francisco Figueroa Larraín, Presidente de la Sociedad Cultural Chileno-Uruguaya.



INAUGURACIÓN MONUMENTO A RODÓ.
1944
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT

En *El Mercurio* del 4 de abril de 1942 se señaló: *Cómo se puede premiar un mamarracho que pretende ser monumento a Rodó. El Chileno*, por su parte, tituló: *La Logia de los "Monopolizadores del Arte" explota al Fisco y se ríe del público*¹⁴. Otros medios como *La Hora* fueron más benevolentes. Allí escribió el Dr. A. Goldschmidt lo siguiente: *La unanimidad con que al escultor Tótila Albert le ha sido otorgado el primer premio, representa el justo reconocimiento de su posición artística dentro del arte chileno*¹⁵.

Cuando la obra se inaugura, en octubre de 1944, la polémica se acrecienta y agudiza. En una nota aparecida el 9 de octubre de ese año en *El Chileno* (cuyo pie de firma es L.D.Z) se habla del *pobre señor Rodó*. El articulista se queja de la desilusión que le provocó la obra: *Pero no fue chica la sorpresa y grande la desilusión al encontrarnos que dista mucho de ser estatua y mucho más de ser Rodó*. Frente a la fuerte crítica otras voces tales como Alberto Ried, Andrés Sabella y Roberto Meza Fuentes, entre otros, hablaron del monumento como una obra de arte. La polémica tuvo varios matices. En primer lugar el costo de la obra, \$350.000 de la época, y el procedimiento de la adjudicación. De otra parte, la desnudez evidente de

14- *El Chileno*, 24 de abril de 1942.
15- *La Hora*, 24 de abril de 1942.

Ariel y Calibán, además de la audacia de la forma y el alejamiento del concepto tradicional del monumento público.

PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ
Doctor en Historia del Arte
Profesor Titular, Universidad de Talca



CARICATURA EN EL IMPARCIAL (19 DE DICIEMBRE DE 1944). APARECE CALIBÁN (LA FUERZA BRUTA), SOSTENIENDO A ARIEL (LOS VALORES INTELECTUALES). EN LA CARICATURA SE HAN CAMBIADO LOS PAPELES Y APARECE ARIEL, DELGADO Y FINO, SOSTENIENDO A CALIBÁN, ENORME Y TOSCO.

EL VIAJE ARTÍSTICO DE TÓTILA ALBERT¹

*“La luz no es el punto de partida,
sino simplemente el final”.*

La figura de Tótila Albert ha estado limitada a la de un escultor inaccesible, volviéndose para algunos un artífice lejano y desclasificado del arte nacional. El auto-destierro de sus últimos días, que lo llevó a peregrinar por intrincados caminos metafísicos, tal vez no hizo más que silenciar su legado.

“Contemporáneo en el espacio y en el tiempo”, como señalara Pablo Neruda², Tótila Albert fue un artista multifacético que exploró la plástica, la poesía y la música. Pero no fue consecuencia del azar o de simples inquietudes aisladas que desarrollara estas tres facetas. Por el contrario, las complementa para trabajar una idea más rica, profunda y ramificada de la escultura; permitiéndole plasmar no solo una tensión estética,

1- El presente ensayo fue elaborado a partir de la investigación titulada *“Volver a la luz: puesta en valor de la vida y obra del escultor Tótila Albert”*, realizada entre 2016 y 2017 y presentada como proyecto de grado ante el Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de los Andes, por la abogada María Luisa Guzmán Bulnes, el periodista Oscar Mancilla Leiva y los historiadores Hugo Ramos Tapia y Susan Turner Ruiz-Tagle.

2- NERUDA, Pablo. *Saludo a Tótila Albert*, periódico La Nación, La Paz, 17 de octubre 1939.

sino existencial: un intercambio radical entre la vida y el arte.

De esta manera, Tótila Albert Schneider (noviembre 1892-septiembre 1967) tempranamente siente la urgencia por desarrollar sus inquietudes artísticas, perfilando en la primera edad su carácter de niño prodigio. *Wunderkind* originario del barrio Matucana en Santiago de Chile, pero de tronco alemán, reconoce la herencia de su abuelo paterno, Max Albert, célebre compositor de la cítara de arpa. Disposiciones musicales mencionadas por prensa de la época, describiendo a Tótila como “un eximio guitarrista, toca también el piano, habla varios idiomas i con la gracia i seriedad cómica de sus diez años va haciendo la delicia de los que lo conocen (sic)”³. Era 1903 y Albert, junto a su madre Teresa y su hermana Tusnelda, se embarca rumbo a Alemania para seguir estudios primarios.

Tótila Albert regresa a Chile en 1912 e ingresa al Instituto Agronómico, por voluntad de Federico Albert Taupp, “ese

3- S/A. *Un naufrago del Theben, Tótila Albert*. Revista Pluma y Píncel, Santiago de Chile, 30 de agosto 1903.



TÓTILA ALBERT, EN BERLÍN, ALEMANIA. CA.1905
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT



padre varonil⁴ que no miraba con simpatía las *sensibilidades* artísticas de su hijo. Durante esos años forja amistad con el pintor Arturo Valdés Alfonso, ocupándose “intensamente de la literatura y de la historia del arte”⁵, abriéndose a sus primeras experiencias estéticas en los parques de la Quinta Normal.

No es hasta 1915 que Tótila Albert adopta el arte como un acto vital. Tras la muerte de unos familiares, el joven escultor acompaña a su padre a Berlín y decide quedarse en Europa con el claro propósito de ser un artista. Luego de un intento fallido de ingresar a la Academia de Artes de esa ciudad, asiste a lecciones de dibujo con Martín Koerte y prepara su reingreso a la

4- ALBERT, Tótila. *La epopeya del tres veces nuestro*. Santiago de Chile, 1945, [s/n].

5- REYES, Salvador. *El escultor Tótila Albert*. Revista Zig-Zag, Santiago de Chile, 01 de diciembre 1923.

institución en 1916. En una entrevista concedida al escritor Salvador Reyes, Tótila Albert comenta su experiencia de apenas tres meses en la Academia de Artes y otros seis de asistente y aprendiz en el taller del escultor Franz Metzner⁶, del que se retira “bastante desorientado”⁷. Esa actitud displicente frente a la enseñanza formal lo lleva a instalar en 1917 su propio taller en el barrio de Friedenau, en el suroeste de la capital alemana.

Durante esa temporada en Berlín, entre 1915 y 1923, el escultor chileno abraza el temperamento *furiosamente* romántico que lo acompañará durante

6- Franz Metzner (1870-1919), escultor de origen austríaco, destaca como una de las figuras más influyentes del *art nouveau* en Europa Central. El poeta Rubén Darío, en sus crónicas por Europa, llama al escultor “el Rodin austríaco”.

7- REYES, Salvador. *El escultor Tótila Albert*. Revista Zig Zag, Santiago de Chile, 01 de diciembre 1923.

toda su vida; disputa estética-teológica que lo aleja de sus contemporáneos de Europa, quienes, por ejemplo en el grupo *Dadá*⁸, buscaban precisamente sepultar los clásicos del arte alemán que él seguía. Periodo de exploración que a sus treinta años significan la búsqueda del *arte total*⁹, premisa bajo la cual Tótila Albert desarrolló sus inquietudes poéticas y escribe los libros *El nacimiento del yo* y *La epopeya del tres veces nuestro*. El primero, escrito durante la última parte de esa estadía en Alemania, está compuesto de seis tomos en alemán donde el sujeto poético -Tótila- relata su viaje de individuación. El segundo, *La epopeya del tres veces nuestro*, está escrito en español entre 1945 y 1946, y comprende 120 cantos a Dios, la madre, el padre y el acto de

8- El artista y escritor Raoul Hausmann, uno de los precursores del grupo *Dadá* en Berlín, escribe en 1919: “¡El dadaísmo ha combatido, como única forma artística de la actualidad, por una renovación de los medios expresivos y contra el ideal clásico de formación burgués amante del orden y su último representante, el expresionismo! (...) ¡El Dadaísmo está contra el humanismo, contra la formación clásica!” (En: GONZALES, A., CALVO, F., MARCHÁN, S. *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*, Ediciones Akal, Madrid, 2009).

9- La expresión *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total está inspirada en la reflexión estética del entorno romántico en que se produce la recepción de la filosofía de Schelling y fue apropiada a mediados del siglo XIX por Richard Wagner con el fin de designar el “drama del futuro” en el que se reúnen elementos poéticos, musicales y mímicos (PORTALES, Gonzalo. *Nietzsche-Wagner: Preeminencia de la poesía en la obra de arte total*, Revista de Estudios Filológicos, N° 49: 117-125. 2012).

creación artística. Ambos trabajos -hasta hoy inéditos- Andrés Sabella los definió como dos vasos comunicantes entre la poesía y la plástica, una expresión verbal de sus ensueños y la vitalidad estética, destacándose las “versiones animadas de sus cantos”¹⁰ en referencia a sus esculturas *Ritmo Eterno* y *Las mujeres de la Montaña*.

La actividad cultural de Tótila Albert en Alemania fue intensa y su taller el centro de la bohemia chilena. Héctor Fuenzalida, autor del libro *El pintor Isaías Cabezón*¹¹, recuerda el ambiente de esos años: “El taller de Tótila Albert, es un consulado de Chile. Tótila ágil, nervioso, concibe y crea con un fervor demoníaco, su admirable hermana Tusnelida se ha transformado en lazarillo y guía de todos los chilenos que frecuentan el estudio”. Alberto Rojas Jiménez en sus crónicas *Chilenos en París*¹², describe también al joven escultor como uno de los animadores más reconocidos de la escena nacional en Berlín y recuerda los conciertos de cítara interpretados por Albert, mientras Europa se hundía en las terribles horas de la “Gran Guerra”. Pero a pesar de

10- SABELLA, Andrés. *Tótila Albert un artista completo*, Revista Arte, Santiago de Chile, 14 enero 1941.

11- FUENZALIDA, Héctor. *El pintor Isaías Cabezón*. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1959.

12- ROJAS, Alberto. *Chilenos en París*, Editores La Novela Nueva, Santiago de Chile, 1930.

las advertencias de sus compatriotas de recibir una "pateadura criolla"¹³ y de ser "abofeteado"¹⁴ apenas presentara sus obras en Chile, Tótila Albert viaja en 1923 a exponer su primera muestra formal en Santiago; bajo el brazo trae el catálogo de sus principales esculturas, editado en Alemania en 1923, y crédito de su éxito prematuro en el viejo continente. Así, el escultor recibe la atención principalmente de escritores y periodistas del arte, interesados por la propuesta audaz y original de sus trabajos y los comentarios positivos de la crítica especializada en Europa. Exhibe en la Casa de Remates Eyzaguirre en Providencia y en la Casa de Arte Mori & Guevara en Valparaíso, algunos meses después de la bullada muestra del Grupo *Montparnasse*¹⁵.

Pero su anhelado paso por Chile sumó más cuestionamientos que admiración.

13- PRENDEZ, Carlos. *Opiniones de Tótila Albert*, El Mercurio, Santiago de Chile, 21 de enero 1924.
14- EMAR, Jean. *Con el escultor Tótila Albert*. La Nación. Santiago de Chile, 18 de julio 1923.

15- El Grupo *Montparnasse* fue un colectivo de artistas chilenos fundado en 1923 por el pintor Luis Vargas Rosas. Irrumpió en la escena artística local con una muestra inspirada en las propuestas plásticas de las vanguardias europeas, principalmente del cubismo, agitando a la crítica y la opinión pública luego de su exposición en la Sala de Remates Rivas y Calvo, el día 23 de octubre de 1923, señalándose ésta como la primera muestra de arte moderno en Chile. El grupo lo conformaban Julio Ortiz de Zárate, Henriette Petit, José y Manuel Perotti y Luis Vargas Rosas, entre otros adeptos como los escritores Juan Emar y Vicente Huidobro.

En los últimos meses de su estadía en Santiago le solicitan erigir un monumento al poeta Manuel Magallanes Moure, muerto en enero del '24. Anticipadamente, diarios y revistas publicaron fotografías y bosquejos de la maqueta, concitando una de las polémicas más desconocidas del arte nacional. El pintor Julio Ortiz de Zárate, adherido al grupo *Montparnasse*, toma la palabra y acusa a los escritores Armando Donoso y Fernando García Oldini de generar "verdaderas orgías"¹⁶ en favor del señor Albert, abriéndose un frente de polémicas entre los partidarios del *Montparnasse* -Juan Emar, Luis Vargas Rosas, Pedro Prado y Sara Hübner- y los "amigos" del escultor, con los que Ortiz de Zárate publicaba sus diferencias. Se habló de que la obra de Tótila Albert era un homenaje alemán y este artista era el menos indicado "por su temperamento"¹⁷ para levantar en Chile un monumento a Magallanes, imputándole no poner técnica ni imaginación, siendo "una obra simple hasta la ingenuidad y la caricatura"¹⁸, y señalando el fracaso rotundo de su proyecto.

En medio de estas discusiones, el *flâneur* criollo, como Joaquín Edwards

16- ORTIZ DE ZARATE, Julio. *Comentario al monumento a Magallanes*, periódico La Nación, Santiago de Chile, 03 de julio 1924.

17- PRENDEZ, Carlos. *El monumento al poeta Magallanes Moure*, s/n. Santiago de Chile, s/f.

18- HÜBNER, Sara. *Cuatro palabras más sobre el monumento a Magallanes*, periódico El Mercurio, Santiago de Chile, 04 de agosto 1924.



TÓTILA ALBERT, SANTIAGO, 1942
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT



TÓTILA ALBERT, Ca. 1950
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT

Bello bautizara al joven escultor, guarda silencio y viaja a Buenos Aires a exhibir, de paso para Europa, en la Galería Van Riel. Era agosto de 1924 y los principales medios argentinos publicitan la visita del escultor, tildándolo de “expresionista, erótico y cosmogónico”¹⁹. Durante esos días Tótila Albert fragua amistad con el grupo *Cuarteto del lagarto*, encuentro de poetas, pintores y críticos bonaerenses liderados por Arturo Lagorio, Valentín Thibon y Fernán Félix de Amador, desconocidos promotores de su obra en Brasil²⁰, Uruguay, México y Bolivia.

Del segundo periodo berlinés de Tótila Albert, entre 1929-1939, sólo se conoce su condición de becado por el Estado de Chile, estipendio fiscal que le permitió tener ciertos resguardos durante la crisis económica de la post guerra. Es recién hasta 1940 que el nombre de Tótila Albert vuelve a figurar en la prensa nacional, tras el inicio de la Segunda Guerra y el regreso del escultor junto a la delegación chilena residente en Berlín, trasladándose definitivamente al país, pese a haber jurado “no volver más a esta tierra”²¹, dolido por el fracaso del

homenaje al poeta Magallanes Moure. Varios son los artículos que anuncian su regreso a Santiago, con el vivo recuerdo de su estadía en Alemania al lado de “los más grandes escultores”²² y su dedicación por entero a la escultura y la poesía. Por esa misma fecha la revista *Zig-Zag* publica un foto-reportaje del escultor en su nuevo departamento en la capital chilena y la primicia que “la señorita Dra. Ruth Erhmann viene en camino para contraer matrimonio con Tótila Albert”²³.

El retorno definitivo a Chile significa una segunda etapa para el escultor, un período de maduración estética que lo aleja del expresionismo y el *erotismo espiritualizado* de Berlín. Es el tiempo de la expresión monumental en el espacio público y el abandono de las pequeñas formas, volcando su trabajo escultórico -siguiendo a Enrique Solanich²⁴- en una verdadera innovación en el diseño de la estatua conmemorativa.

A inicios de la década del cuarenta, la buena relación que existía entre el artista y el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, a raíz de un busto que Tótila Albert

19- S/A. *Escultor expresionista, constructivo, erótico y cosmogónico*, periódico El Diario, Buenos Aires, 10 de agosto 1924.

20- Cfr.: FONTES PIAZZA, María de Fátima. *O iberoamericanismo em Terra de Sol*. 2010, http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/maria_de_fatima.pdf. [revisado junio 2017].

21- S/A. *Dice Carocca: no conozco sino por foto el Alvear de Bourdelle: me acusan, es envidia*, Revista *Ercilla*, Santiago de Chile, 8 de diciembre 1941.

22- S/A. *Totila Albert, gran escultor chileno viene a Bolivia*, periódico La Gaceta Popular, La Paz, 31 de septiembre 1939.

23- S/A. *El ambiente de un artista chileno*, Revista *Zig Zag*, Santiago de Chile, 25 de enero 1940.

24- SOLANICH, Enrique. *Escultura en Chile: otra mirada para su estudio*, Ediciones Amigos del Arte, Santiago de Chile, 2000.

hiciera del entonces Presidente, ayudó al escultor a tener una mayor figuración pública, encargándosele la creación del relieve El Vuelo del Genio, para ocupar el frontis del edificio Defensa de la Raza. Pero fue el monumento a José Enrique Rodó el que dio nuevamente notoriedad a Tótila Albert, abriéndose otro frente de polémicas en su carrera artística. “Mamarracho y consecuencia de los resultados del compadrazgo”, fue el titular del periódico El Chileno en 1944, sintetizando la doble connotación que había tomado la obra, por una parte política y, por otra, el escándalo que representó para la sociedad chilena el desnudo frontal de las figuras de Ariel y Calibán.

Para los cincuenta años y treinta de vida artística de Tótila Albert, los intelectuales Oreste Plath y Andrés Sabella publican importantes ensayos en revistas de arte, validando desde la crítica su obra en el campo cultural chileno; lejos de los comentarios y juicios de valor de las décadas pasadas. Atrás quedaba también el segundo lugar en el concurso para el monumento al poeta Rubén Darío y las acusaciones de plagio contra el escultor José Carocca urdidas por el Dr. Goldschmidt (“el más capaz y severo de nuestros críticos de arte”²⁵)

25- S/A. Denuncian como plagio el O'Higgins que Chile Donara al Perú: Sería copia del General Alvear de Bourdelle, Revista Ercilla, Santiago de Chile, 19 de noviembre 1941.

que arrastraron a Tótila Albert a una confrontación periodística innecesaria. No eran tiempos para polémicas. Atrás quedaron sus años de profesor extraordinario de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y los intentos de internacionalizar su carrera en el epicentro cultural de la época: Nueva York; con la idea de “buscar nuevos campos”, como le escribe a Gabriela Mistral desde su taller en el Bronx, en abril de 1947.

Pero Tótila Albert era consciente de que estaba en medio del camino de la vida y era tiempo de volver a pensar sobre el arte y lo vivo, al margen de las preocupaciones, ambiciones y proyectos. Era fundamental un auto destierro para trazar otras rutas creativas, cuando la vejez ya no permitía esas largas caminatas nocturnas por el Parque Forestal. Así, entre el ensueño y la creación, Tótila Albert pasó sus últimos años escuchando el dictado musical de Beethoven y Brahms, en un viaje interior que lo llevó a encontrar correspondencia directa con lo divino y su propia experiencia sensorial, escribiendo palabras entre las partituras de los clásicos, en un acto de *abstracción poética* único hasta ahora en las letras chilenas. Pero no fue sino hasta 1957, en los subterráneos del Teatro Maru -experiencia de Academia Libre con el pintor Kurt Herdan- que Tótila Albert retoma la escultura para crear *La*



TÓTILA ALBERT, CA. 1960
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT

Tierra, para muchos, su *obra total*; idea madurada por años y que sería la germinación y el alumbramiento, “simbolizados en los dos personajes centrales, los cuales, a su vez, forman parte del todo, vale decir, del Universo, que los arrastra en su movimiento giratorio y fecundador”²⁶.

Tótila Albert Schneider, ajeno a las correrías artísticas, premios y certámenes, muere en Santiago de Chile en

26- S/A. *Obra escultórica que condensa el espíritu de la época moderna*, Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 26 de diciembre 1957.

septiembre de 1967, e inicia su último viaje “al canto interior de los seres que se desprenden de la materia”²⁷.

MARÍA LUISA GUZMÁN BULNES
OSCAR MANCILLA LEIVA
HUGO RAMOS TAPIA
SUSAN TURNER RUIZ-TAGLE

27- S/A. *Tótila Albert realizará una obra en Bolivia*, Diario La Noche, La Paz, 1939.













VOLVER A LA LUZ
TÓTILA ALBERT

Obras exhibidas

SALA GASCO ARTE CONTEMPORÁNEO
octubre / noviembre 2017



MÁSCARA DE
TÓTILA ALBERT A LOS 30 AÑOS
1922
38 x 18 x 15 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral



MÁSCARA DE
TÓTILA ALBERT A LOS 60 AÑOS
1952
40 x 20 x 22 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral



AUTORRETRATO DE
TÓTILA ALBERT
Obra no fechada
11,5 x 9 x 1,5 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral



BUSTO DE LUCIFER
1953
49 x 22 x 27 cm
Bronce y yeso modelado
Fundación Cultural Parral





BUSTO DE
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Obra no fechada
42 x 23 x 26 cm
Bronce y yeso modelado
Fundación Cultural Parral



BUSTO DE SIMÓN BOLÍVAR
1953
50 x 22 x 19 cm
Bronce
Fundación
Cultural Parral



RETRATO DE
CLAUDIO NARANJO
1957
52 x 18 x 26 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral



RETRATO DE
ROSITA RENARD
1951
53 x 25 x 26 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral



RETRATO DE LUZ, A LOS 5 AÑOS
1948
37 x 26 x 20 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral

ESTUDIO DE ROSTRO
DE JOVEN PABLO NERUDA
DONACIÓN FAMILIA GANDULFO JEREZ
1924
34 x 22 x 14 cm
Yeso modelado y pintado
Fundación Pablo Neruda



RETRATO DEL PRESIDENTE
PEDRO AGUIRRE CERDA
Ca. 1940
15 x 7 x 10 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral

MANOS
1952
a) 32 x 14 x 6 cm
b) 29 x 14 x 6 cm
c) 32 x 13 x 9 cm
d) 29 x 13 x 11 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral





LA TIERRA
1957
103 x 87 x 70 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral



MUJER RECLINADA
Obra no fechada
10 x 23 x 9 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral



EL NUDO
Ca. 1920
13 x 9 x 9 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral



LIEBESPAAR
Obra no fechada
7 x 32 x 10 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral



HIMNO
Ca. 1932
108 x 24 x 43 cm
Bronce
Colección Estudio de arte La Obra



LA FLORENTINA
Ca. 1922
36 x 12 x 10 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral



JOVEN CON LAS MANOS EN LA CABEZA
["TA"]
Obra no fechada
15,5 x 19 x 11 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral

TORSO
Ca. 1923
58 x 20 x 14 cm
Bronce
Colección Estudio de arte La Obra



LA VELA
Ca. 1924
22 x 15 x 10,5 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral



EL LARGO
Obra no fechada
27 x 12 x 14 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral

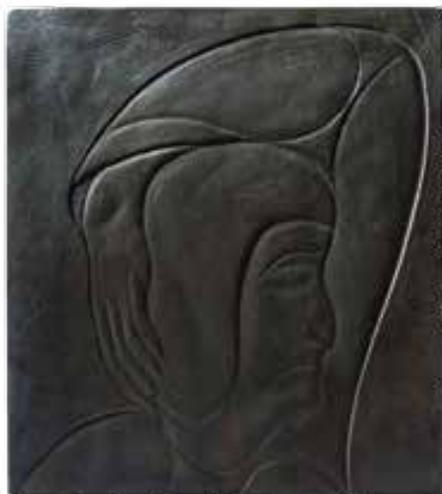


ORACIÓN (o CEREBRO)
1919
15 x 28 x 13 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral





AIRE
1959
79 x 89,5 x 3 cm
Bronze
Fundación Cultural Parral



DANTE
Ca. 1920
48 x 43 x 1,5 cm
Bronze
Fundación Cultural Parral

NACIMIENTO DEL YO
1959
96,5 x 78,8 x 3,9 cm
Bronze
Fundación Cultural Parral



PAOLO Y FRANCESCA DI RIMINI
Ca. 1920
27,5 x 14 x 1 cm
Bronze
Fundación Cultural Parral



LA TIERRA (relieve)
1958
104,5 x 102,5 x 9 cm
Bronce
Fundación Cultural Parral

MUJERES DE LA MONTAÑA
1918
Medidas variables
Bronce
Fundación Cultural Parral



TÓTILA ALBERT (1892 - 1967)

1892

El 30 de noviembre, nace en Santiago de Chile Tótila Albert Schneider.

1912-1915

Por insistencia de su padre, el naturalista alemán Federico Albert Taupp, cursa estudios de agronomía en la Universidad de Chile.

1915

Viaja a Berlín e inicia estudios formales de dibujo, a poco de haberse iniciado la Primera Guerra Mundial.

1916-1919

Ingresa a la Academia de Bellas Artes de Berlín y estudia escultura por un período breve. Tiempo después el escultor Franz Metzner invita a Tótila Albert a integrarse como asistente en su taller, pero el artista chileno permanece allí sólo un par de meses.

1923

Regresa a Chile y realiza una exposición particular en la Casa de Remates Eyzaguirre en Providencia, Santiago de Chile, que se inaugura el 10 de diciembre de ese año.

1929

Es becado por el Gobierno de Carlos Ibáñez del Campo para estudiar escultura ornamental en Alemania.

1929-1930

Participa junto a Laureano Ladrón de Guevara, Juan Manuel Martínez y Arturo Gordon, entre otros artistas, en la Exposición Ibero Americana de Sevilla, obteniendo la medalla de oro por su trabajo escultórico.

1939

Emprende su regreso a Santiago a raíz del estallido de la Segunda Guerra Mundial, que provocaría la destrucción de sus obras y el taller que tenía en Berlín.

1940

En Santiago de Chile contrae matrimonio con Ruth Ehrmann, de nacionalidad alemana y doctora en filosofía.

1941

A petición del Presidente Pedro Aguirre Cerda, crea el sobre-relieve "El Vuelo del Genio", que se inaugura junto con el edificio de la Defensa de la Raza, actual Universidad Bernardo O'Higgins.

1944

Se inaugura en el actual parque Balmaceda de Providencia, su escultura homenaje al intelectual uruguayo José Enrique Rodó.

1947-1949

Reside en la ciudad de Nueva York, donde instala un taller y comparte con otros artistas e intelectuales chilenos, como Claudio Arrau, Lola Falcón y Luis Enrique Délano.

1953

Obtiene el cargo de profesor titular de la cátedra de Escultura, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

ca. 1953

Funda la Academia de Artes Libres e imparte clases a alumnos en el subterráneo del Teatro Maru, en el centro de la ciudad de Santiago.

1963

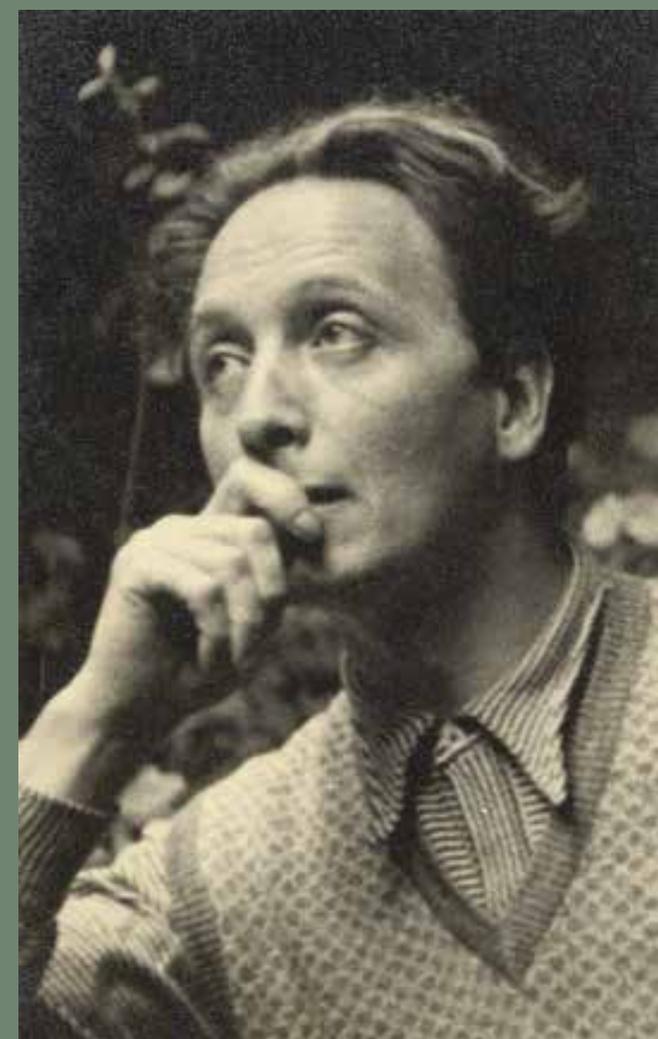
Expone en el Primer Salón de Arte Figurativo realizado en Santiago de Chile.

1965

Expone parte de su trabajo y labor artística en la Segunda Bienal de Escultura, realizada por el Museo de Arte Contemporáneo, MAC.

1967

Tótila Albert fallece en Santiago de Chile el 27 de septiembre.



TÓTILA ALBERT, CA. 1950
PROPIEDAD DE LUZ ALBERT

S A L A G A S C O
A r t e C o n t e m p o r a n e o