

Biografía de Tótila Albert (1892-1967)

Con una introducción de Claudio Naranjo

El Nacimiento de el Yo
Epos

Parte I - Vida

Editado por Claudio Naranjo
y Sebastian Elsaesser

Introducción a »El Nacimiento de el Yo«, de Tótila Albert

Es para mí una gran satisfacción publicar una parte de la obra poética de Tótila Albert.

Tótila fue lo que los romanos llamaban un »vates«, un vidente, que se expresa a través de la poesía. Para sus contemporáneos era principalmente conocido como escultor, pero él solía decir que la escultura era su profesión, mientras que la poesía era su vocación y a mí me parece que él sobre todo era un profeta, especialmente hacia el final de su vida cuando le empezó a interesar más el sacudir a la gente para que despertara, llamarles la atención sobre el extravío de la vida colectiva y darles una noción de la vida en una sociedad realmente sana.

Tótila fue el primero que se pronunció en contra del patriarcado, pero su visión de una sociedad sana no se correspondía a un simple retorno a los valores matrísticos. Él buscó una sociedad basada en un equilibrio entre lo Paterno, lo Materno y lo Filial (lo que él llamó el »Tres Veces Nuestro«).

Sin embargo, el requisito para este equilibrio social y político, decía él, es la armonía interna entre los tres principios en nosotros: tres aspectos de nuestro Ser, de los que comentó que el cristianismo los interpretó erróneamente cuando colocó el misterio de la trinidad en una cultura patriarcal, donde la divina maternidad no puede ser aceptada.

Más que ningún otro Tótila ha sido para mí un padre espiritual, aunque según su edad podría ser mi abuelo y él nunca aceptó entre nosotros otra relación que la de hermanos.

Cercano a la muerte, un día se despidió de mí con las palabras "Ahora tú vas a ser Tótila. Yo me voy". A mi respuesta de que yo casi no había entendido el "mensaje de los tres" y que hasta hora no había experimentado ni la Muerte ni el Renacimiento de los que hablaba, él respondió, que sólo me hacía falta tiempo. Sin duda alguna sintió que su semilla había sido plantada en mí, que había caído en suelo fértil, y las siguientes décadas confirmaron que tenía razón.

Como él me consideraba su amigo más cercano y su más importante heredero espiritual, decidió también hacerme heredero de su poesía y me encargó llamar a un abogado para darle una forma legal a este deseo. Yo le pedí a un conocido por este servicio. Después de que Tótila nos recibiese – ya en su último año de vida – nos confesó que se había preguntado porqué todavía seguía vivo, aún habiendo terminado su obra a la edad de 72 años. Sin embargo, también dijo que aún le quedaba algo por hacer: asegurar la transmisión de su obra. Beethoven, dijo, pudo permitirse afirmar de su trabajo "*se cuida de sí mismo*", ya que sabía bien cuán profundamente su música había penetrado en el mundo. Tenía razón, pues su funeral fue similar al de un emperador.

Tótila, por el contrario, consideró importante ocuparse del futuro de su obra, que no solo era desconocido hasta entonces, sino que permanecería desconocido durante muchos años. Había jugado incluso con la idea de hacer lo que Goethe pensó hacer con su Fausto II: empaquetar su manuscrito y poner una nota en el paquete: "abrir 100 años después de mi muerte". Ya que Tótila tampoco esperaba, al igual que Goethe, ser entendido antes.

Al parecer, los 100 años en el caso de Tótila son más simbólicos que literales, ya que sólo han

pasado 47 años entre su muerte (1967) y esta publicación (2014).

No he tenido prisa en dar a conocer la obra de Tótila, confiando en que sabría cuando llegara el momento adecuado.

Durante los tres primeros años después de la muerte de Tótila no llegó el momento de una publicación, ya que el trabajo y la familia ocupaban todo mi tiempo.

A esta fase le siguió una peregrinación, en donde todo estaba subordinado a la vida espiritual.

Después de eso, durante muchos años, viví lo que podría llamar mi odisea personal, que partiendo del comienzo de una nueva vida continuó en las aguas tormentosas de mi propio proceso de transformación.

Finalmente, una intensiva dedicación a la enseñanza, que coincidió con la maduración del fruto de mi vida, me impidió llevar a cabo esta tarea.

Mientras tanto he aprendido mejor el alemán y a través de mi propia maduración personal a entender mejor a Tótila. Esto también se refleja en mis libros, en los que hablé de Tótila y así preparé el camino para una posible publicación de su trabajo. Primero expliqué su filosofía social en »Das Ende des Patriarchats« (Via Nova), y luego también escribí sobre el »Ich-Epos« in »Gesänge der Erleichterung« (Hugendubel).

Ya a finales de los 70 pensé, con la ayuda de la Doctora Lola Hoffmann y Lama Govinda, en la publicación de una antología de Tótila con canciones seleccionadas de la epopeya. Este proyecto habría sido contrario al deseo explícito de Tótila, quien ya había rechazado en vida una división de su obra en fragmentos individuales. Sin embargo, esta antología que pensé nunca fue publicada y estoy feliz por ello. Más tarde, mi amigo Sebastian Elsaesser se interesó en el proyecto y se ofreció a ayudarme, pero después de un tiempo desarrolló serios problemas de salud. Después de que pasaran 20 años, le encargó a Christina Riedel, su secretaria en Alemania, la preparación digital de la epopeya. Y solo recientemente revisó los errores ortográficos y la puntuación de las dos versiones escritas a máquina que sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial – una en mis manos y la otra en la Universidad de Basilea.

Vivimos en un tiempo tormentoso, y uno no se cuida de leer poesía durante una tormenta.

Se podría entonces entender, que mientras entrego el legado de Tótila al mundo, me pareciera como estar dejando una cesta frágil en un río, con la confianza de que el destino la dejará caer en buenas manos.

Aún así, siento que ha llegado el momento de cumplir la tarea, no sólo porque confío en el desarrollo orgánico de las cosas, sino porque siento que la responsabilidad de la obra poética de Tótila que un día heredé, es algo así como el eco tangible de una responsabilidad mayor y más sutil hacia su misión. Esto coincide también con mi fuerte, aunque menos tangible compromiso de avanzar en el cambio social generando nuevos impulsos en la educación.

No puedo evitar comparar a mi amigo con el Rey de los Ostrogodos Tótila, cuyos ejércitos se apresuraron a la batalla y ganaron una guerra decisiva cuando vieron entusiasmados a su rey de pie sobre su caballo durante la batalla, aunque el que galopaba en medio de la batalla, ya estaba muerto.

Así que espero que Tótila siempre presente nos inspire en su trabajo para ganar la guerra contra el

patriarcado, a pesar de que él mismo se sintió socialmente bastante inútil en su tiempo, ya que él no obtuvo nunca reconocimiento de sus contemporáneos chilenos por su comprensión del patriarcado y la naturaleza de una sociedad sana.

Termino esta introducción con el deseo de que la magia de la vida pueda acercar el “Nacimiento del Yo” a todos los que están abiertos al legado espiritual de Tótila, para que pueda penetrar en el mundo actual con sus cambios críticos y también pueda influir en las generaciones futuras.

Claudio Naranjo

Tótila Albert – su vida y su obra

Tótila nació el 30. Nov. 1892 en Santiago. Su padre – Don Federico Albert – nació en Alemania y era hijo del músico de la corte Max Albert, un hermanastro de Ludwig II de Baviera.

Hacia finales del siglo XIX, el gobierno chileno quería avanzar en el desarrollo del país invitando a varias famosas figuras europeas cuyos nombres aún se conocen hoy en día: Gay, que describió muchas especies animales locales, Philippi, conocido por su libro sobre las aves en Chile, y Poenisch, cuyos libros sobre álgebra todavía se usaban cuando estaba en la escuela secundaria.

“Don Federico”, como lo llamaban respetuosamente, era el director del recientemente inaugurado Museo de Historia Natural. Fue responsable de la introducción de la trucha en América del Sur y pasó mucho tiempo estudiando cómo podía criar árboles procedentes de todo el mundo en los diferentes climas de nuestro largo y extenso país. Se sentía, al igual que Humboldt, como en casa en todas las ciencias naturales, un tipo, que hoy en día ha desaparecido debido a la creciente complejidad de la especialización y la tendencia de la ciencia a dividirse en infinitos campos. Fue más un hombre de acción que plantó las dunas para detener la erosión, redactó nuevas leyes para proteger los bosques y diversas especies animales y construyó criaderos de ostras. En general se puede decir que fue un ecologista activo, muy adelantado a su tiempo y pionero de una actitud que hoy en día cada vez se encuentra más.

Recuerdo cómo Tótila me contaba sobre los viajes cuando era niño a los bosques vírgenes del sur con su padre. Y una de las imágenes más características que tengo de Don Federico es cómo, con su hijo de diez años, supuestamente se encontró con un géiser, que escupía agua salada empujando rítmicamente. Creía que el agua, que encontró fría y salada, fue puesta en movimiento por las olas de la costa cercana y canalizada a través de un túnel subterráneo.

Así que exploró la costa y después de descubrir la cueva que esperaba, se decidió por una prueba final: entonces Tótila, que siguiendo las instrucciones de su padre se había sentado al lado de este agua que salía escupida esporádicamente, de pronto vio a su padre volando por los aires en uno de los brotes del “géiser”.

Don Federico debió haber calculado con precisión y con gran confianza que podía contener la respiración todo el tiempo que fuera necesario para atravesar el túnel, y obviamente estaba dispuesto a arriesgar mucho para llevar a cabo este experimento tan aventurero.

Otra imagen que jugó un papel importante en la memoria de Tótila fue Don Federico sentado en su escritorio por la noche. Tótila ha mencionado esta famosa escena varias veces, como su padre escribía, después de haberlo enviado ya a la cama. De sus descripciones se puede sentir el amoroso respeto por este trabajador incansable e idealista. Pero sobre todo lo recuerdo hablando con mucha pena, de como nuestro país idiota no fue capaz de beneficiarse de los esfuerzos de su padre y que los frutos de su trabajo se desperdiciaron después de su muerte. El departamento de caza y pesca que había creado se convirtió en un ministerio sujeto a intereses políticos, y así bosques fueron quemados sin cesar para dar paso a los rebaños de ganado, sin consideración por la belleza de la naturaleza o las consecuencias ecológicas, mientras que los ríos que fluyen desde los Andes hasta el Océano Pacífico y que rara vez se usan como fuente energética, cada vez más transportan tierra desde nuestra estrecha

franja de país hacia el mar.

La madre de Tótila, Teresa Schneider, era prima de su padre. Ambos padres se opusieron al matrimonio, ya que se consideraba incestuoso en aquel momento. Así que Teresa se escapó de su casa cuando era adolescente para encontrarse con su futuro esposo en el velero que se suponía que la llevaría a Chile.

Se puede suponer que ella compartía el amor de su esposo por la naturaleza ya que tenía serpientes y ranas como mascotas (debido a esto fue sospechosa de brujería). Pero lo que era más característico de ella eran sus inclinaciones artísticas, cosa que su hijo también compartía. Tótila estaba agradecido de haber crecido escuchándola tocar el piano, incluso antes de que él naciera, y recordaba que antes de que pudiera leer, prefería los libros de su madre con las líneas estrechas e irregularmente largas a los libros de su padre, en el que las líneas siempre tenían la misma longitud y llenaban toda la página.

Durante la pubertad, Tótila percibía las críticas de su madre al servicio idealista de su padre a Chile. Ella le exigía que trabajara para él y su familia. El conflicto entre los padres causó una división en la psique del niño y esto más tarde cargó la alquimia interna en su vida, a través de la cual padre y madre se unieron en el alma, primero como personas intrapsíquicas y luego como principios universales.

Tótila nació prematuramente debido a un shock. Un ladrón entró en la casa por la noche y su madre estuvo lo suficientemente presente como para fingir que tenía una pistola en la mano, lo que hizo que el ladrón huyera. Sin embargo, ella reaccionó con tanto miedo que comenzaron las contracciones. En la autobiografía poética que Tótila escribió con 37 años, dice: su hambre cuando nació fue tan enorme, que se necesitaron un total de 13 enfermeras para amamantarlo. De los recuerdos de la primera infancia que revivió durante el proceso psicológico de la escritura, se destacan tres como particularmente aterradores: cuando la fábrica de velas al lado de su casa se incendió y una criada lo salvó de ser pisoteado por los caballos de un camión de bomberos; las veces que lo sostuvieron encima del fuego como castigo por haberse orinado en la cama; y cuando sus compañeros de la escuela lo sujetaron contra el suelo y lo amenazaron con castrarlo, hasta que apareció un maestro e hizo que el grupo se dispersara rápidamente. Entre los recuerdos más felices de la infancia se encuentran aquellos en los que tocaba con sus padres en un trío de cítaras.

Tocar la cítara era una tradición familiar, ya que el “concierto de cítara” fue inventado por el padre de Federico, Max Albert (este Max Albert era hermanastro de Luis II de Baviera y era músico de la corte). Él desarrolló estos instrumentos más allá de un instrumento tradicional y compuso muchas piezas para ellos. (Tótila dejó atrás estas obras en su estudio de Berlín, cuando de golpe y porrazo se dirigió a Chile poco antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. No sé si “sobrevivieron” otras copias).

Ya a una edad temprana aprendió Tótila a tocar el instrumento y a menudo tocaba con sus padres, ya sea en casa o en audiciones privadas. Esta situación, en la que cantaba y tocaba con sus padres en un trío, indicaba ya que se convertiría en un “Mensajero de la Trinidad” más adelante en su vida, de la misma manera fueron sus primeras experiencias musicales precursoras de una dedicación muy diferente, nueva y completamente íntima a la música en sus años maduros: más tarde en su vida “cantó” sus poemas al ritmo de la música de grandes románticos alemanes.

Tótila tenía una hermana, Tuseda. En el lecho de muerte, cuando sus hijos ya eran jóvenes adultos, su madre le pidió a “Tussi” que fuera como una madre para su hermano. Ella cumplió este último deseo con devoción. Después de la muerte de Tótila a la edad de 76 años, la anciana siguió yendo a su tumba todos los días hasta el final de su vida.

Tótila tenía 11 años cuando sus padres se separaron y él partió con su hermana y su madre hacia

Alemania. El barco con el que viajaron encalló cerca de Tierra del Fuego y la hélice se rompió. Cuando el agua llegó a la cubierta, los pasajeros fueron evacuados a una isla deshabitada, donde se tuvieron que alimentar a base de mejillones. Allí, en un clima extremadamente frío, Tótila sufrió fiebre tifoidea y perdió el pelo. A pesar de que la mayor parte del cabello volvió a crecer, se quedó con una calva en forma de coronilla.

Para Tótila, sin embargo, la separación tuvo un impacto más profundo que el accidente de barco: no fue solo una separación de su padre y de su tierra natal, sino - como se reveló más tarde - también una separación de ambos padres y la pérdida de todo lo que pudo haber llamado hogar.

Cuando lees el relato de Tótila de sus primeros 36 años, parece que sus padres (al menos el padre) no tenían la intención de tener una separación final. Su madre habló con nostalgia de un regreso a Alemania, aunque su nostalgia expresaba más lo infeliz que estaba en su matrimonio. Esto se hizo con el tiempo cada vez más claro. En este viaje, Tótila se hizo consciente del conflicto entre sus padres, lo que contribuyó mucho a que fuera expulsado del paraíso de la infancia. Parece que Tótila estaba destinado a quedarse con su madre, pero este plan no se hizo realidad.

Después de una corta estancia en Berlín, donde la madre y los hijos se quedaron con familiares de Tótila, siguieron su viaje a Múnich. Aquí, en su ciudad natal y lejos de la familia de su esposo (aunque uno puede suponer que se sintió criticada), Teresa en principio tenía la intención de vivir con Tótila y Tusnelda, pero después de un tiempo las cartas de su esposo desde Chile demandaron, que deberían regresar a Berlín para que Tótila pudiera ir allí a la escuela. Como resultado, la madre, que no quería vivir con la familia de su esposo, continuó viviendo con su hija en Munich mientras que Tótila fue enviado con su tío. El tío Otto tenía una enfermedad que le afectaba la pierna y le impedía caminar. Entonces Tótila pasó mucho tiempo al lado de su cama cuidándolo. El tío Georg trabajaba durante el día en la bolsa de valores. Después de un tiempo, Georg se casó y entonces tía Ida entró en la casa. (*A la mujer estricta, que no entiende / lo que mueve el corazón de una madre / le dio al tío Georg el hijo del hermano ...*, p. 101).

Hacia finales de año, el padre de Tótila vino a visitarlos, y su madre y su hermana también se unieron a ellos durante unos días. Aquí hay una imagen que Tótila nos dejó de uno de estos días (en Canto 18 de “Leben”, p. 82).

Ya se acercaba la Navidad. Y en este día sucedió algo interesante, como alusión tanto al talento artístico de Tótila como a la actitud del padre hacia él. Cito un fragmento del Canto 29 (p. 104) de la obra autobiográfica de Tótila.

*El niño está en la ventana y
hace girar cera tibia en placas finas,
la iglesia la construye otra vez,
los muros abren filas de ventanas,
la torre se eleva, para consagrarse a Dios,
en la parte estrecha se levanta el portal.
El cuchillo caliente derrite los lisos
separados fragmentos en un redondel.*

*El Padre abre silenciosamente la puerta
y se para a la luz de un árbol.*

*»¿Qué haces aquí?« El niño se ilumina
con su iglesia frente a él.
»¡Para ti, mi padre!« Poco después
estaban ambos ojos húmedos de rocío.
Boceto de un lejano sueño
petrificado ante la advertencia: »Hijo, no
te pierdas en sueños, artista no,
¡cualquier otra cosa! Hasta mi padre
que artista fue, me lo prohibió.
¡No debes acabar pobre y sin gloria!«
»¡Quién puede darle la espalda al destino!
¡querido padre« pensó aquí
el Hijo »tú mismo, mi consejero,
reconociste el deber superior!«*

Después llegó un tiempo en el que Tótila, que anteriormente estaba acostumbrado a estar solo, entró en una clase con 60 compañeros y donde, como uno se puede imaginar fácilmente, “la motivación se asfixió tan violentamente”. Tótila nos cuenta (Canto 31, Volúmen I “Leben”, p. 108) de él, “como tímidamente miró hacia adentro y huyó hacia el ser secreto” y, sin embargo, agrega:

*Pero maravillosamente todo el ruido fluyó
alrededor de él, sentado en la isla solitaria -
estaba protegido por su propia alma ...*

A los pocos meses, el soñador con mirada hacia dentro comenzó a encontrar expresión en la poesía. Un logro notable teniendo en cuenta que solo comenzó a aprender el idioma de su madre un año antes de llegar a Europa.

Hay una foto familiar en la que Tótila (unos 4 años de edad) sostiene un rollo de papel. Una vez me contó la historia detrás de esta: el fotógrafo, que ya estaba debajo de la tela que se usaba para proteger la luz detrás de la cámara, había puesto a todos en el lugar correcto, pero Tótila estaba llorando y nadie podía hacerlo callar. El fotógrafo de repente tuvo una idea: puso un rollo de papel en la mano del niño y eso pareció hacerlo feliz. Tótila vio esta imagen como una profecía de su futura dedicación a la poesía y no es improbable que el rollo de papel - relacionado con la escritura del padre y la lectura de la madre - tuviera ya un significado para el niño de cuatro años.

Aunque Tótila probablemente escribió más de un poema cuando era niño (dice que una vez escribió uno como regalo para su madre cuando regresaron de la iglesia), el estallido de creatividad en Berlín parecía estar asociado con una nueva influencia, que admite con gratitud en su reseña poética (Canto 32, p. 110) sobre su vida, en ese momento tenía 13 años: a Johanna, una mujer de unos 40 años.

*Johanna tenía en este año
cuando nuestro chico tenía trece
casi cerca de cuarenta. Soltera*

*y también casta ella murió.
»¡Levántate, honrada imagen!
La añoranza, que mantiene el coraje,
de saber, lo que le gustaba elegir.
¡Tan fino es también tu plateado cabello!«*

Aparentemente, Tótila encontró refugio en la poesía mucho antes de que él escribiera su propia poesía, pues recuerdo cómo me contaba que leía a Lenan y a otros debajo del pupitre sin que el maestro se diera cuenta. Se puede suponer que este “encontrar refugio en la poesía” aumentó con la creciente agitación en su vida a medida que el conflicto entre sus padres se intensificaba.

Después de mucha presión por parte del padre, la madre de Tótila viajó a Chile con Tusnelda, sólo para finalmente descubrir que ya no podía ser feliz allí.

Ella regresó entonces a Baviera, no sin ser condenada por su esposo y los familiares de él. En el Canto 38 de *Leben* (p. 122), Tótila escribe:

*Tanto sufrimiento confundió a todos,
aquellos que se toparon a oscuras, buscaron
las manos, pero solo en vano,
permanecieron eternamente sin reconciliarse.
El hijo, que se burló de la madre,
rompió las cartas de su vida.
El remordimiento, que pronto lo asaltó,
todavía se siente en el corazón como garra.*

Con la agonía de su situación familiar, el sentimiento de Tótila de soledad en la multitud se intensificó, hasta llegar a explotar de rabia y más tarde en el Canto 38 dice que la escuela no sabe nada sobre almas:

*La escuela no sabe nada sobre almas
tirados a los carriles de clase
el rendimiento del intelecto
Los maestros ponen plazo al viaje,
olvidan, que eres un alma
y que tienes nostalgia en otros países,
reconocen de buena gana tu esfuerzo
y también su derecho, de robarte tu tiempo.*

Para empeorar las cosas, perdió la amistad de sus antiguos compañeros de clase cuando se separó de ellos debido a la pérdida de medio año, por tener que repetir el último curso.

Bajo los efectos de un ataque de ira y venganza, Tótila arrojó sus poemas a la basura. El joven de diecinueve años permaneció con esa decisión hasta la muerte de su padre, casi 20 años después, cuando se topó con lo que describió como un retorno: a un ámbito que era como la vida “en una octava más alta” o la vida después de haber ya muerto. Después de graduarse y acabar la escuela

secundaria, Tótila regresó a Chile para estudiar agricultura obedeciendo a su padre.

Don Federico esperaba que Tótila fuera su sucesor; y Tótila, quien mas tarde en su vida fue un crítico del estado y de la iglesia, conocido por ser fiel a sí mismo, como adolescente ni siquiera soñaba cuestionar la autoridad de su padre y menos aún tomar su vida en sus propias manos.

Pero más importante que la universidad fue para Tótila el caminar con su padre a través de la exuberancia pacífica de los bosques vírgenes del sur de Chile. O el tocar la cítara con su padre frente a personas con las que tenía contacto frecuente: la mayoría de ellos eran terratenientes que buscaban su consejo. En una de estas actuaciones, en la casa de Don Eliodoro Yáñez (hoy, una de las calles principales de nuestra capital lleva su nombre), Tótila experimentó su primera excitación romántica, cuando, mientras tocaba y cantaba, la hija del anfitrión se desmayó. (La atracción mutua de estos adolescentes no salió a la luz ni se desarrolló más, así que fue unos años después, cuando Tótila regresó a Berlín, que besó a una chica por primera vez). También fue en este momento cuando Tótila empezó a ganar su primer dinero: enseñaba a otras chicas a tocar la cítara (posiblemente organizado por su padre), con una fascinación musical no menos extraordinaria. En una excursión (1914) Don Federico y Tótila se vieron sorprendidos por un jinete que llevaba un telegrama para ellos: Teresa en Munich sufría una enfermedad terminal.

“Desearía poder decirle que la perdono”, dijo el padre. En esta ocasión, Tótila tuvo el coraje de enfrentarlo pidiéndole que no hiciera nada más que expresarle su amor. “Tal vez ella también tenía razones para perdonarlo”. “El padre vino para una nueva lectura”, escribió Tótila, “y era un sonido de pies a cabeza”. Se apresuraron por regresar al pueblo más cercano, y poco después recibieron la noticia de la muerte de Teresa.

Más tarde en Berlín, su hermana dio a Tótila el último mensaje que su madre le había dado en su lecho de muerte: “Dile a Tótila que él es un poeta y no un campesino”.

No sé si Don Federico sabía antes de que Tótila regresara a Alemania, que su comportamiento se vio afectado por el mensaje y se ofreció a enviarlo de regreso. Yo no lo creo, porque de lo contrario Tótila también obtendría el mensaje de despedida a su madre en el momento. Creo que Don Federico llegó por sí mismo a cuestionarse su proyecto de hacer de su hijo una versión de sí mismo.

Tótila había decidido ya hace mucho tiempo sacrificarse por la voluntad de su padre, pero no sin consecuencias psicológicas. Primero soportó durante dos años unos estudios que no le interesaban. Y además debió haber sufrido con sus compañeros de clase, que lo veían como un tipo raro y lo ridiculizaban (principalmente debido a la gran compasión que sentía por los animales que sufrían dolor al castrarlos y ser marcados, y por su sugerencia de que este dolor se podría aliviar con anestesia).

La intuición de que no estaba en el camino de la autorrealización lo dejó seguramente vacío y lo convirtió en víctima de sentimientos y pensamientos neuróticos que crean un gran vacío. En sus escritos posteriores, describió lo cabreado que estaba de que su padre fuera el “gran hombre” a los ojos de todos mientras él permanecía en las sombras; y cómo albergaba el deseo de superar a su padre.

Una fantasía importante, de la que informa en su autobiografía, integra este impulso de “Edipo” de competencia con su padre a través de una admiración amorosa: en ella se ve a sí mismo como un escultor que crea un friso que representa la explotación de su padre.

El evento que provocó el cambio de carrera de Tótila ocurrió cuando su amigo de la infancia, Ismael Valdés Alfonso (más tarde conocido en Santiago como “el naturista”, el primero y durante décadas el único propietario de un restaurante y tienda de alimentos ecológicos) llegó con una carga de yeso. Los dos jóvenes jugaron con ella todo el día y finalmente hizo Tótila réplicas de la cabeza de

Zeus y “El Beso” de Rodin. Don Federico debió quedar impresionado, ya que esta vez su respuesta fue exactamente la contraria a la que había mostrado hasta entonces.

Esa Navidad, su hijo le regaló una iglesia hecha de cera y, después de unos días, el padre le presentó solemnemente una alternativa: »¿Te gustaría ser un artista?«. Tótila no tenía dudas, pero su padre todavía tenía algunas dudas. »¿Qué pasaría, si en vida no tienes éxito y tuvieras que renunciar tanto a comodidades como a una vida familiar? ¿Todavía querías ser artista entonces?« Tótila dijo que sí, y entonces Don Federico le ofreció a Tótila que lo enviara de regreso a Berlín para una formación adecuada.

Los periódicos publicaron el incidente en Sarajevo (17 de enero de 1914) en el tiempo en el que Tótila creaba sus esculturas de yeso. Cuando su padre le ofreció enviarlo a Alemania, la Primera Guerra Mundial había estallado y Tusnelda no podía regresar a su país de origen. Ahora Tótila se mudó con ella a la casa del tío recién viudo. Durante la ausencia de Tótila en Berlín, el tío Otto también había muerto, y la hermana, según él, se había convertido en una atractiva joven.

La supremacía de Don Federico debió seguir a Tótila de una manera sutil y discreta, incluso durante los primeros dos años en Alemania, cuando se sintió más agradecido por su libertad. Aunque el padre se había emocionado por las esculturas de su hijo y había reconocido su talento, ¡determinó que Tótila debería estudiar pintura! Quizás lo vio como una profesión que debería llevar al hijo al éxito mundano; quizás consideraba que la pintura era una forma de arte más importante; fuera la razón que fuera, Tótila aceptó el rumbo de la formación que su padre le había impuesto y solo comenzó a esculpir, cuando algunos profesores se lo encargaban, por ejemplo, para tener una mejor apreciación de las formas.

El período de formación de Tótila fue amargo una vez más: tanto los maestros como los uniformados estudiantes que iban a la escuela, enojados, lo veían como un “parásito”: un extranjero que nunca fue llamado al encerado.

Aunque ninguno de sus maestros parecía haber tenido en él mucha influencia, tres años de trabajo supervisado dejaron naturalmente aún más destreza en él. Después trabajó brevemente en el estudio de Anton Metzner como asistente y aprendiz, y dejó el puesto porque se sintió ofendido por la forma en que Metzner le había corregido. Su padre, que en aquel tiempo había venido a visitar a su familia, lo salvó montándole su propio estudio, donde tenía todo lo que necesitaba para comenzar a trabajar.

Hacia fines de 1917, Tótila creó su verdadera primera obra: Las Mujeres de la Montaña. En la cuarta canción de la epopeya “El Tres Veces Nuestro”, que escribió casi treinta años después, describe el proceso de cómo se diseñaron las cinco esculturas.

El momento no era para nada irrelevante: fue el último invierno de la Primera Guerra Mundial cuando “uno sufría de hambre y frío y de una desmesurada muerte” y donde “la vida se convirtió en un lujo”. Mientras estaba sentado en su estudio, con la cabeza entre las manos y mirando hacia dentro, sintió que todo su cuerpo vibraba y vio “los límites del sufrimiento” dando vueltas a su alrededor, es decir, el contorno de la primera figura. Se sintió obligado a adoptar la misma postura tirando de las rodillas hacia su cara y emitiendo un grito que parecía fluir hacia los pies como un torrente de lágrimas.

Tótila escribió: “Por primera vez sentí mi ondulado ritmo cantando”. La espontaneidad, la fuerza y la “naturaleza diferente” de esta inspiración están relacionadas con una “obsesión” y, dicho de manera general, con una experiencia chamánica. Este tipo de experiencia se repitió mientras trabajó

como escultor y poeta. El proceso continuó desarrollándose y para él fue como si cayera en un sueño profundo y despertara con el pensamiento: el dolor había desaparecido y en su lugar había “un único gran pensamiento”, una experiencia a la que Tótila dio forma en su segunda figura. Los otros tres aparentemente fueron diseñados después de haber terminado los dos primeros.

Don Federico no estaba abierto a un modernismo, que seguía progresando algunos años después de la aparición del cubismo, y le aconsejó a su hijo que siguiera el modelo griego. Pero cuando las cinco figuras fueron terminadas, pudo nuevamente ir más allá de sus límites convencionales. Profundamente emocionado abrazó a Tótila y le dijo algo que nunca olvidaría: “Esto, mi hijo, es nuevo y eterno. Soy tu primer iniciado.”

Tótila me ha dicho repetidas veces que las Mujeres de la Montaña expresan los “cinco pasos en la meditación” que toda religión conoce. Sin embargo, nunca he recibido información precisa de él sobre a qué se refieren específicamente estos pasos en alguna religión, ni he encontrado la expresión “cinco pasos de meditación” en muchos años de investigación religiosa. No obstante, la sucesión de sufrimientos a través de la comprensión y posteriormente de la aspiración hasta la consumación está contenida en las “nobles verdades” del budismo. El mándala quíntuple encuentra resonancia tanto en el linaje budista como en el cristianismo. Los pasos que describió y a los que ha dado forma expresan un desarrollo natural: del sufrimiento surge el pensamiento; del pensamiento la aspiración; de la aspiración el acto creativo (la expresión creativa) - coronado por la consumación.

La naturaleza “quíntuple” de las Mujeres de la Montaña al comienzo de su carrera como escultor insinúa la “forma quíntuple” de la epopeya con la que comenzó su trabajo poético diez años después. Estoy seguro de que no hizo esto a propósito, sino más bien fue la expresión de una inspiración arquetípica: un proceso creativo que se desarrolla de acuerdo con ciertas leyes y estructuras, de las cuales él, apenas “un autor”, fue un testigo de honor. (Una y otra vez escuché de su asombro por el milagro del “Dictado Musical”: hacia dentro un sacramento espontáneo y hacia el exterior una nueva forma artística, con la que estaría ocupado prácticamente hasta el final de su vida).

Solo queda por decir que el nombre del monumento corresponde a una idea que no se pudo realizar. La corona estatal de Görlitz se convirtió en su patrocinador - las cinco figuras debían crearse en proporciones monumentales - al pie de una montaña de forma muy regular, cuatro figuras situadas en un lugar, que Tótila había escogido a su alrededor, y la quinta en el pico de la montaña. Las figuras deberían ser huecas, cada una un “templo” para una actividad diferente - “Sufrimiento” - una sala de música; el segundo - “Pensamiento” - una sala de conferencias - y así sucesivamente hasta la “Consumación” en el centro, dedicada a la danza. La oferta del financiador solo era válida con la condición de que no se llegara a la guerra. Una condición que no se pudo cumplir. Tótila nunca más se encontró con la oportunidad de realizar este monumento. Para él hubieran representado las pirámides del mundo occidental, unas pirámides “microcósmicas”, en contraste con las “macrocósmicas” geométricas de la antigüedad. (Sin un patrocinador se quedó la obra, así como la crearon sus manos, en un quíntuple estallido de inspiración - y me temo que la figura central solo existe como una foto).

Las Mujeres de la Montaña abrieron más oportunidades para Tótila. Primero llegó el reconocimiento profesional, incluso antes de que le enviaran los moldes de yeso de sus figuras de arcilla originales: el artesano que había realizado este trabajo, había estado observando esa misma mañana casualmente en el estudio de Lederer antes de ir al estudio de Tótila. Lederer, un escultor muy respetado e influyente en aquel momento, quedó muy impresionado. Él visitó a Tótila y poco después le ofreció

una condecoración prusiana (que no pudo aceptar porque era chileno).

Las Mujeres de la Montaña no solo le abrieron a Tótila el camino como escultor entre escultores profesionales: también lo pusieron en contacto con sus primeros amigos alemanes; personas que lo admiraban y a quienes él también admiraba. A partir de entonces tuvo un “círculo”. Su amistad con Arnold Nadel fue probablemente la más cercana: cantante, director de orquesta, compositor y poeta, a través de quien conoció a Li-Tai-Pe y otros poetas chinos que luego desaparecieron en algún alto horno nazi. Intuyo que Tótila también aprendió mucho de Franz Evers, aunque hubo grandes discrepancias entre los dos. Evers estaba muy interesado en lo oculto. En el “círculo” también estaban: Gerhard Conitzer, quien escapó del campo de concentración y emigró a Bolivia, y Franz Hartmann. Otra amistad importante (aunque no duró mucho) tuvo con Theodor Däubler, a quien Tótila valoraba como poeta aún más que Rilke y que, cuando vio las Mujeres de la Montaña, dijo: “Esto va mucho más allá de Barlach”. Más tarde Tótila se cabreó tanto con Däubler, que destruyó un retrato suyo que acababa de hacer.

Durante los siguientes diez años tras la creación de las Mujeres de la Montaña, Tótila fue muy productivo como escultor. Expuso no menos de veinte obras al año en la Secesión y Juryfrei. Se pueden ver imágenes de algunas de estas obras en un libro de Julius Bart publicado en Berlín: el busto de Metzner, “Erdgebet”, “Io” (abrazando a Zeus como una nube invisible), la serie de bajorrelieves de Dante y, muy importante (según Tótila), “la Gran Pareja”, que más tarde llamó “Ritmo Eterno” en español.

En “El Tres Veces Nuestro” habla de su experiencia cuando creó esta enorme representación de dos grandes cuerpos que se unen, en la que sugería más que una experiencia humana, una fuerza natural, que a través de sus cuerpos alargados, “ocho extremidades entrelazadas se apresuraban hacia delante en una canción de amor”.

El cuerpo es tan completo como la palabra de Dios.

El artista tan honesto como fuerte es su amor.

El amor es heredado. Yo nací, vivo y muero en él.

Por eso es el trabajo con mi cincel sagrado.

Después de completar su trabajo, escuchó que algunos consideraban que había una cierta resonancia en la imagen de los “palotes” en apareamiento (un insecto que parece un palo y generalmente no se mueve), que había visto de niño con su padre en la selva chilena.

Particularmente notable es la gran cantidad de obras eróticas entre las esculturas de Tótila. Al igual que con las esculturas tántricas de la antigua India, su belleza parece descansar en un reconocimiento sumamente inocente, vaciado de lujuria, donde la sexualidad fluye como una fuerza sagrada. Se podría decir algo parecido sobre la poesía sexual posterior de Tótila. Esta era ciertamente una expresión de su mundo interior, donde la inocencia reinaba sobre otros sentimientos convencionales, similar a William Blake en el periodo de sus *canciones de inocencia y experiencia*. Cualquier sentimiento de culpa o vergüenza, que pudiera haberse filtrado en su mente durante su infancia en un ambiente puritano e ignorante por completo de la sexualidad, pareciera que todos los temores y sentimientos de culpa relacionados con el sexo se hubieran desvanecido en la nada cuando creció, sintiéndose inusualmente libre en este aspecto incluso en los años anteriores a su incubación y realización espiritual.

No hubo en este periodo un gran amor romántico en su vida y, sin embargo, si hubo muchas amistades sexuales que, además de la escultura, fueron en realidad el aspecto más importante de su vida. Años más tarde, cuando el viaje “a la otra orilla” comenzó espontáneamente para él, y sus experiencias se hicieron eco en su poesía, su vida erótica se hizo aún más intensa y extensa, y es destacable cómo la devoción común de los amantes hacia él los unió como amigos, de manera que entre ellos se organizaban para estar con él los diferentes días de la semana.

Aunque Tótila tuvo éxito a los ojos de otros artistas y críticos, no tuvo éxito comercial, lo que explica por qué sus grandes esculturas solo estaban hechas de yeso. Afortunadamente, algunas sobrevivieron a los bombardeos de Berlín cuando estaban bajo la protección del Instituto Iberoamericano. Algunas, como “La Gran Pareja” (Ritmo Eterno) y la quinta de las Mujeres de la Montaña (“Consumación”), aparentemente fueron destruidas. Con el tiempo, Tótila encontró en el Dr. Reitz de Stuttgart, un patrocinador que admiraba su trabajo y se lo podía permitir financiarlo; era un cliente frecuente que a veces le encargaba piezas especiales. (He escuchado que ya no está vivo, pero que las esculturas que posee, algunas de las cuales están hechas de metal, están en Stuttgart).

Hay que decir que Tótila nunca pudo ganarse la vida ni en este momento ni antes, a pesar de que era muy conocido. Creo que no tuvo nada que ver con la naturaleza de sus esculturas, sino más bien con el hecho de que no era de este mundo. Esto se expresaba en su desprecio por los negocios y en su negativa en buscar intereses materiales. No creo que hubiera sobrevivido estos años en Berlín sin el apoyo de su padre, su hermana y sus amigos (entre los cuales se encontraba su pariente, el Príncipe Heredero).

En el verano de 1921, Arturo Valdés Vergara, amigo de la infancia de Tótila al que había influido tanto en su destino con un regalo, llegó a Berlín y montó un estudio de pintura. Poco después, murió inesperadamente de una enfermedad intestinal. Tótila heredó su estudio, que era mucho más espacioso que el suyo y le permitió abordar obras más grandes; en él había también una habitación en la que podía dormir, por lo que vivió allí hasta 1939, en lugar de con su tío y su hermana. Poco después recibió una carta de la madre de su difunto amigo, invitándolo a venir a Santiago. El lugar que había quedado vacío en su corazón ahora estaba abierto para Tótila, dijo ella; y Tótila se alegró de la posibilidad de volver a ver a su padre. Don Federico había regresado a Chile al final de la guerra por razones de salud, poco después de presenciar los comienzos artísticos de Tótila y de ayudarlo a hacer una maqueta para las Mujeres de la Montaña, ya que en realidad deberían haber sido colocadas en su montaña.

Así navegó Tótila de vuelta a Chile con un billete en tercera clase. Esta vez se llevó algunas de sus obras con él para exponer allí. Cuando llegó a Santiago se quedó con la familia Valdés; que formaban la madre y siete hermanos de su difunto amigo. “Ahora soy tu en su centro”, le decía a Arturo en pensamientos mientras sufría en soledad. Él tenía aún más razones para estar triste: su padre vivía en circunstancias precarias, ya que quería mandarle la mayor ayuda posible a su hermano George, que todavía sufría de hambre en Berlín. Mientras tanto, George había perdido todo debido a la inflación.

Cuando Tótila abrió su exposición, los periódicos lo llamaron gigante (“pequeño por afuera, un volcán por dentro”); sin embargo, Tótila se encontró aquí con sus primeros enemigos. Así como se había convertido en objeto de hostilidad en Alemania para aquellos que lo habían visto como un “extranjero”, ahora se encontró con una hostilidad aún mayor entre los miembros de un grupo de artistas (“Montparnasse”) que valoraban mucho el arte francés y odiaban a los alemanes. Su oposición (que a la larga tuvo éxito) se puso en relación con un proyecto en el que Tótila invirtió

toda su energía durante su estancia, que por cierto tuvo que ser prorrogada: un monumento al poeta chileno Manuel Magallanes Moure.

Así es como surgió y se desarrolló el proyecto: Manuel Magallanes había expresado su deseo de conocer a Tótila y ver sus obras; anunció su visita para un día concreto. Él vino del extranjero, pero no se presentó a la cita: murió repentinamente cuando iba a la casa de su hermano en Santiago. Tótila llegó allí para ver su cuerpo y lo honró con una máscara mortuoria. Cuando todos estaban alrededor del ataúd, el hermano del poeta expresó el deseo de la familia y de sus amigos, de que le erigieran un monumento y de la “rara coincidencia” de que Tótila también era chileno y el poeta lo había tenido en mente. Para rendir homenaje querían, casi como su último deseo, que Tótila construyera el monumento. Eran pobres, explicó el hermano, pero harían una recolecta para el material y le pidieron impetuosamente contribuir de forma gratuita. Tótila aceptó el encargo.

Tótila construyó una armadura de madera en el jardín de Valdés. Imaginó el monumento como una estructura cilíndrica cubierta por una catedral que sale de una fuente, con escenas de la vida y obra del poeta en la superficie.

Mientras trabajaba en esta estructura de seis metros y medio, el grupo Montparnasse comenzó a criticarla mientras que otros comenzaron a defenderla. Tótila profundizó en la vida y la poesía de Manuel Magallanes. Al mismo tiempo, cuando el monumento de arcilla ya estaba terminado, completó el trabajo de madera con siete figuras que representaban al poeta en su vida y en su realización poética. A continuación, se elaboraron en yeso mientras continuaban las disputas. Pedro Prado - el poeta que fue reconocido como el jefe de “los diez” (un grupo intelectual que incluía a Manuel Magallanes) pasó a formar parte del grupo Montparnasse. Prado se volvió en contra de Tótila, cuando éste no quiso cincelar el monumento en mármol blanco. (Así de violenta fue su primera reacción cuando vio el trabajo terminado: “Amigos de Manuel Magallanes, ¿qué es lo que nos queda?”, Agregó, frente a ellos. Tótila nunca le perdonó la broma sobre la posibilidad de hacer que la cabeza sea extraíble e intercambiable, para que pueda ser reemplazado por su cabeza o la cabeza de aquellos que morirían más tarde). Una vez comentó que el monumento se parecía a un falo. A lo que Tótila estuvo felizmente de acuerdo: ¿no es este un símbolo natural para una actividad creativa? Prado se puso tremendamente furioso. Su influencia era grande y cuando se convirtió en un adversario, pronto se hizo evidente que el monumento no iba a ser llevado a cabo en su forma original. Así que Tótila decidió regresar a Europa y dejar el yeso de la escultura en el jardín donde la creó.

Después de una estancia en Buenos Aires, donde exhibió sus obras con extraordinario éxito, y en París, donde visitó Notre Dame y la tumba de Chopin, regresó a Berlín. En 1928 (una modificación de su año de nacimiento en 1892) dejó hacer una máscara de su cara (ahora en mi poder) por su yesero.

En este tiempo recibió la noticia del deterioro de salud de su padre y poco después de su muerte repentina. Seis meses después la llegó la noticia de que su monumento había sido destruido. Ahora que Don Federico ya no podía ejercer su poder, algunos fanáticos con martillos pudieron entrar al jardín por la noche.

La noticia hizo que el dolor de Tótila fuera aún mayor y lo llevó a un estado de profunda tristeza. En algún momento de este periodo sucedió algo que Tótila describió como un oscurecer del mundo y una apertura del oído.

Recuerdo cómo Tótila hablaba de que la luz del sol se convirtió en luz de luna. Solo que no recuerdo exactamente si fue cuando recibió la carta que traía la desafortunada noticia o cuando recibió la máscara mortuoria de su padre. Cuando vio la máscara mortuoria, le llegó el primer poema.

Esto fue la “apertura de su oído”, de su inspiración poética, de su guía interna e intuición espiritual.

Después de la “apertura del oído” y después de recibir la máscara mortuoria de su padre, Tótila atravesó un período de intensas visiones, en el cual, según su impresión, fue atrapado por una inspiración cósmica que no solo se expresó en sus poemas, sino también en un proceso interno guiado, y por eso le pareció que vivía dos vidas simultáneamente: la ordinaria y la de una persona que había muerto a su ser terrenal y estaba deambulando en una nueva dimensión.

Ya desde el principio estuvo su vida pensante estrechamente vinculada a su vida poética. Esto se puede ver en las siguientes páginas de su volumen de poemas, que simplemente llamó LYRIK. Contiene principalmente versos, pero también algunas páginas de prosa y descripciones de sueños.

La extensa obra de Tótila comienza con uno de los pocos poemas que tiene un título: «Poema de Enseñanza Árabe». Describe cómo nuestra alma cuando nos dormimos regresa a Allah, lo que volvemos a olvidar cuando nos despertamos. Termina en un tono humorístico pidiendo la piedad de un sueño profundo.

He escrito sobre la obra de Tótila en mi libro “Songs of Enlightenment” (Cantos del Despertar). En lugar de abordar esta tarea nuevamente, mostraré a continuación un fragmento de lo que allí nombré bajo el título “Un Nacimiento en Cinco Libros” (Canto I, p. 48).

*¿Cómo fue entonces Madre el nacimiento
al que agradezco la santa vida?
Perdona al hijo que te llama
pues tres veces diez y siete años
lucha en solitario por la verdad
nunca te ha llamado y desde la tumba
te conjura su pensamiento
porque la necesidad lo ata como un cinturón.*

Así comienza el primer Canto de Leben (Vida) (p. 48). Al igual que cada uno de los 120 cantos del primer volumen, está formado por 12 estrofas con 8 versos cada uno (en rima de espejo: abcddcba). Están estas 12 estrofas agrupadas simétricamente en dos páginas opuestas (6 en cada una), que el poeta concibió como proyecciones de los lados izquierdo y derecho de su cuerpo. En el segundo grupo, también de seis estrofas (p. 49), es su madre quien habla, y así en los versos finales del poema:

*Vive tu ahora lo que yo viví:
sobre mí descendió el cielo
me curvé hacia él con seno abierto.
Mi voluntad se expandió hacia el infinito
y con la fuerza que arrastra las estrellas,
hijo mío, te di a luz.
Serás mío nuevamente,
más sin apresurarte solo crea*

Me parece que la pérdida de su padre no solo fue para Tótila una experiencia de duelo profundo, sino que además precipitó en él una reconexión con su madre muerta, llevándolo a experimentar un duelo que no había vivido tras su fallecimiento, cuando era un muchacho que, después de la separación de los cónyuges, había permanecido en el ambiente de su padre.

Tótila pensaba, en vista de su experiencia personal, que nuestros padres “aquí abajo” son vehículos potenciales, pero también obstáculos actuales para nuestra relación con nuestros “padres cósmicos”, y su poema épico es un documento único de esa transfiguración de lo personal a lo universal.

Después de empezar con el nacimiento del poeta, su primer volumen continúa con su vida hasta la edad de 37 años, cuando comienza a escribir.

En un sentido proustiano es autobiográfico, pues consigna una vuelta al pasado en el que el poeta toma consciencia de lo inconsciente, destila lo esencial de su experiencia y la transforma, al revivirla a la luz de una perspectiva superior, en una contemplación de los hechos de su vida *sub specie aeternitatis*.

Leben comienza con su nacimiento y termina con su “morir antes de morir”, experiencia expresada con pocas palabras al final de su último canto. En la penúltima estrofa del Canto 120 (p. 287), el poeta siente que se precipita como ser alado hacia la pupila de un ojo cósmico en la que se ha de consumir.

*Es el amor el que señala nuestra meta:
un ojo ni abierto ni cerrado
que siempre mira al mundo
nos recibe a los venidos desde lejos.
La sangre luminosa de la tierra
porque vive, se estremece
cuando, despojado de materia,
caigo en el ojo de la creación.*

*En la angustia final yo digo “yo”
mientras mi nombre la pupila borra
como inútil escritura.
No sé si regreso o me disperso
al extinguirse toda finitud.
¿Cómo fue el lugar del que vinimos?
En las tinieblas, la muerte fue una luz.*

Volúmen II - Volver.

De la misma manera que el proceso de tomar conciencia de una vida que había sido “desperdiciada” de manera semi-consciente (“perdida”, como solía decir Tótila) tuvo como resultado el haberse distanciado de la vida siguiendo a sus amados padres hasta la muerte, el proceso de dedicar su vida a la poesía se convirtió en el punto de partida para una tarea mucho más amplia, la de expresar un ámbito más profundo y a la vez más elevado que el propiamente biográfico de la vida misma. Al recuerdo del pasado se agrega en el segundo volumen un segundo nivel de autobiografía: la vida del que está escribiendo su vida.

Tótila, que no sabía cual sería la extensión de su epopeya, menos aún esperaba que después

de empezar *Leben* se fuera a sentir motivado a iniciar un segundo tomo, pero obedeciendo a su inspiración continuó trabajando simultáneamente en ambos.

Llamó *Retorno (Wiederkehr)* a su segunda serie de 120 cantos, que bien pudo haber llamado “Muerte”, pues recuerdo haberle oído decir que había escrito *Leben* desde “dentro de una tumba”, durante un proceso de putrefacción. *Retorno* no solo lleva la implicación de un regreso al origen, sino da una vuelta a la vida tras la muerte.

»*Ich weiß nicht, ob ich wiederkehre*« (no sé si habré de retornar. P. 287), resuena al final del primer volumen, y estrofa con la que comienza este segundo tomo es una continuación:

*Una luz en las tinieblas fue la muerte
y ya no se apagó dentro de mi
tal como no se apaga el sol cuando es de noche.*

Los primeros dos tomos reflejan aspectos simultáneos y complementarios en la experiencia de Tótila: en tanto que el primero refleja el retorno consciente al pasado (para forjar una nueva existencia ante la muerte), el segundo tomo sirve de vehículo al contexto vivencial de su retorno: un desapego supremo por parte de quien en cierto modo ha emprendido el vuelo al más allá. Pero el contexto en el que escribió *Vida* no fue solo de desapego (y un morir al pasado), sino el de la experiencia contemplativa: una nueva vida visionaria inseparable del proceso creativo mismo, cuyo registro entra en contrapunto ahora con el registro del pasado (tema del primer volumen). Se continúa así en este segundo tomo el diario espiritual de los poemas que precedieron a la epopeya.

Entre las experiencias consignadas en el segundo tomo, *El Nacimiento de el Yo*, hay una que puede calificarse como central. Tótila volvió a ella a menudo en su poesía posterior, tal como Monet insistía en pintar su estanque de nenúfares. Constituye esta una profundización de la experiencia que había marcado el final de su “primera vida”, y que he citado ya al reproducir el final del último canto de su volumen autobiográfico.

*Soy el Pájaro del Retorno
dado a luz en los Túmulos
y los vientos me empujan al vuelo
con Padre y Madre como alas*

Jung hubiera dicho que Albert fue poseído una vez más por el mismo arquetipo. Yo diría que el nuevo comienzo, al final de *Leben*, no había sido más que el principio de un nuevo comienzo, y que solo ahora esa experiencia seminal llegaba a un florecimiento completo.

A través del Canto 21 de *Retorno (Wiederkehr)*, comprendemos que antes de su escritura y durante el mismo día Tótila había escrito el Canto 21 de *Vida (Leben)*, en el cual volvía a experimentar el dolor de la separación de su padre y de su país, cuando a los 11 años de edad zarpó con su madre y su hermana hacia Alemania en barco. Poco después de escribirlo y durante el concierto de piano de una amiga suya, vuelve a inundarlo el dolor de esa primera separación, y podemos decir que el estímulo de la música contribuyó a amplificar su dolor hasta precipitar una especie de explosión psicofísica: sintió que se habría su cuerpo por el dorso, que del interior de su cuerpo le brotaban alas, y por último (como antes) se vio a sí mismo como ser alado sosteniendo a su padre y a su madre sobre sus

alas; pero si en la experiencia descrita al final del primer volumen apenas se insinuaba que la caída en la pupila del ojo gigante entrañaba una iluminación (*Ein Licht im Dunkel war der Tod*), en esta segunda experiencia (que compromete al cuerpo) se prolonga el viaje visionario más allá de la caída en la conciencia pura, llevándolo a una autoextinción más profunda. El fin de este adentramiento en la muerte tuvo lugar, no en la sala de conciertos, sino al sumirse una vez más en la experiencia visionaria al escribir más tarde en casa.

En el Canto 23 vemos cómo Tótila ha quedado profundamente conmovido ante la sublimidad del cuerpo alado, el ojo en la distancia y la voluntad exaltada en su propia mano: evoca el dedo suyo que brilla al apuntar al cielo ante sí, y comprende que es éste el que ha tornado visible al gran ojo al que se precipita y que parece el centro de la creación. Las alas le han sido dadas por la muerte (*Flügel aus dem Tod*) y no se detendrá ante el ojo aunque este lo quemé.

Se dirige a él: *Empfange du mir wie du willst (Recíbeme según tu voluntad)*. El ojo lo atrae fuertemente, y le invade el deseo de penetrar su pupila con su mano luminosa, hasta que cae en ella extinguido (*Erlöschen*).

El viaje contemplativo continúa en el Canto 24. Está oscuro y teme que el ojo se haya cerrado. Se pregunta si aún vive. Debe “nadar con sentidos sordos” y teme que el ojo ya no recuerde dónde está él. Se encuentra ahora en un “flujo y formas interpenetrantes, percibidas como a través de agua, aire y vidrio fundido”.

Y entonces aparece la visión del árbol, que se tornará para él el símbolo del Retorno. O, más bien, se convierte en un árbol con dos coronas: la que sostiene el follaje y otra, simétrica, de las raíces.

“*El fuego de la raíz me impulsó a convertirme en una corona en llamas, más allá del reino oscuro de las raíces*”: Su tronco surgía de la oscuridad para penetrar en otra noche. El Sol chupaba desde arriba sus energías habiéndolo llevado al ojo oscuro (donde no hay Sol ni Luna). Piensa entonces que el vientre materno ha sido también un ojo a través del cual ha entrado al mundo.

La profundidad del estado meditativo – *excessus mentis* – puede apreciarse por el hecho de que en el Canto 25 Tótila se encuentra, lápiz en mano, ante una página escrita, y se pregunta si aún vive.

Muchos años más tarde, Tótila habría de dar expresión plástica a esta experiencia en un bajorrelieve que fue destruido durante la dictadura militar en Chile. Aunque la experiencia original había entrañado cierto carácter de transformación en ave de rapiña, en su traducción escultórica el artista se presentó llevado por un cóndor – que lo coge por la cintura en tanto que apunta con su pico sobre su cabeza – y a través de esta disociación del ave del ser humano quiso aludir a como un “cuerpo superior” se alimenta de la muerte del yo ordinario.

No solo en la escultura retomó Tótila la imagen del Pájaro del Retorno, sino también en su poesía, sobre todo al principio de un ciclo de cien poesías bajo el mismo título, al que se puede describir bien como un espacio de continuo triálogo.

En el último canto del segundo volumen, Tótila alcanza aquello que él llama “el día más luminoso del retorno”: una plenitud en el espacio de la noche que, podemos decir, ha sido alcanzada a través de las experiencias de la muerte y de la nada. Se trata de un espacio intensamente amoroso que le dispone a servir a sus semejantes. Aunque ya el proceso creativo en torno al cual ha gravitado su vida, con su entrar en la muerte y su dedicación a la poesía del despertar (como lo describe en la octava estrofa), ha constituido un acto amoroso, este parece culminar ahora en una ofrenda sacrificial de la noche en su corazón, y de su corazón mismo.

Imagino que Tótila tenía conciencia de cómo Dante, al llegar a la esfera de las estrellas fijas en el Paraíso, describe ante su vida la constelación de los Gemelos que ha presidido su nacimiento. También en su epopeya Tótila contempla una constelación en la última página del segundo volumen. La llama “Constelación Hombre”, como para significar la condición de la humanidad verdadera, y para evocar cómo, al avanzar esta nueva condición, la vida “allá abajo” ha sido para él recontextualizada desde la perspectiva estelar que ahora se abre a su mirada.

El último verso del segundo volumen hace eco del primero del primer volumen. Como si quisiera transmitirnos que *Vida y Retorno* son imágenes espejadas entre sí, y así se llega a un cierre a través del contenido de la última estrofa. Al comienzo de la segunda página de este último canto (120), el poeta nos dice que ve la noche estrellada sobre su cabeza y debajo de sí un valle nebuloso que comprendemos como una alusión a sus comienzos en la tierra; luego alza su mirada hasta encontrarse con la Constelación Hombre, y por último vuelve a contemplar el valle nebuloso debajo de sí, proyectando sobre él la Luz de su rostro; es decir, iluminando su experiencia temprana con la conciencia surgida en él tras el encuentro con la muerte.

Volúmen III - La Constelación del Hombre.

El nombre que Tótila dio a su tercer grupo de 120 cantos (*Sternenbild Mensch, o Constelación Hombre*) anuncia un cambio de la identidad personal a la identidad cósmica. Ahora, al mundo del padre, de la madre y del hijo se agrega el ámbito de la Luna, del Sol y las estrellas; más generalmente, una contemplación del universo físico *sub specie aeternitatis*.

Yo mismo recuerdo que Tótila llamaba al libro *Sternbild Mensch*, sin embargo vi recientemente que el título (escrito a mano por él mismo en la primera página del documento mecanografiado que se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Basilea desde los días anteriores a la Segunda Guerra Mundial) se llama simplemente “Stern” (“Estrella”).

A veces Tótila hablaba de “Constelación Hombre” (a la que más comúnmente llamaba “Constelación Humana”) como un “viaje a través de la ciencia”, ya que su contenido es una contemplación del universo físico a través del conocimiento científico. Pero más que construir una ciencia versificada (como la que intentó Lucrecio), se trata de una contemplación de la estructura del universo en la que sus leyes se convierten en metáfora de verdades vividas.

Se trata entonces, como en Dante, de una cosmología hecha mito. Una cosmología con sentido anagógico: una exploración de hechos materiales llenos de significado como los que están llamando la atención de algunos científicos de hoy, conscientes de la congruencia de las formulaciones de los místicos de todos los tiempos y la descripción de la realidad de la nueva física. Albert no tuvo que hurgar en la literatura especializada de la ciencia para encontrar hechos significativos, pues abundan estos en la ciencia que todos conocemos. En el Canto 91, por ejemplo, contempla la estructura dinámica de la materia, constituida por una “danza de mosquitos” de partículas subatómicas (algo que Dante no tenía en mano); y la relación recíproca entre la radiación y la gravedad en su poesía se vuelve una descripción simbólica de cómo en nuestra experiencia no solo el movimiento entraña inercia, sino que al dejarnos caer hacia la nada encontramos que de esa pasividad surgen energía y vitalidad. Hacia el final del poema, hayamos la idea de una divinización potencial de la materia: cuando a través del amor la materia toma la forma del rostro divino (es decir, se hace persona) nace el ser humano. Encontramos una vez más aquí el tema mítico de la ascensión, solo que en el lenguaje de la ciencia. El poeta se imagina como la materia puede perder todo peso (desmaterializarse) si se

hace consciente de su naturaleza profunda trascendente. En el siguiente canto, el tema versa otra vez sobre la existencia material, y nuevamente a través de una piedra.

El énfasis está ahora en cómo el poeta, que abraza una roca en una playa, abraza en ella compasivamente la materia y su oscuridad, llorando su sacrificio de la conciencia y su cargar el peso del mundo. La esencia de este canto es una comunión con la “madre noche”, el principio yin universal.

Si Tótila hubiera llamado “Muerte” a su segundo volumen, hubiera sido apropiado denominar “Retorno” al tercero, ya que este profundiza en el regreso tanto a lo celestial como a lo terrenal: tanto a la profundidad cósmica (que es como una muerte de la cual procedemos), como al aquí y ahora inminente que es nuestra vida. Algunas cosas de este tercer volumen incluyen un reflejo del proceso creativo en el aquí y ahora. Esto se evidencia en la reflexión de Tótila del Canto 17 (p. 38) de si escribir en rima o no:

*Esta bien, no debo rimar
pues la mejor rima deforma
el vivo y verdadero brotar
que en la semilla está*

*Espera, estoy buscando rápidamente rimas
que sigan rimando con rimar
Ah, solamente encuentro pegamentos
¡Yo, que amo las rimas!*

*¿Tenía él entonces razón?
¿No tiene la rima ningún sentido?
¿Porqué rimaron entonces los antiguos?
¿Se ha ido mi fe?*

*Rimas – brotar – rimar – pegar
¡El cuco sabe! ¿Soy genial?
lo que está pegado, no puede brotar
¿No rima lo que debería rimar?*

*Y yo empiezo a escribir
termino con la palabra brote
espera, donde se quedan las sílabas
¡viene la sílaba “rima”!*

*Oh, me había olvidado por completo
que quiero dejar la rima
y yo corro como un loco
de nuevo al pegamento*

Me acuerdo de enseñanzas

*y cumplo lo que puedo
quiero valientemente desafiar a las rimas
¡soy después de todo Hombre!*

*Que diga Hombre, es una bendición
Digo ser humano quizás y encuentro
de ninguna rima me he extraviado
más que un niño*

*Por que el niño puede soñar
sin un vínculo con la palabra
juega a la sombra de los árboles
cansado sigue adelante*

*Duerme y crece de un juego a otro
sueña de una imagen a otra
como germinando cayeron en él
y su ojo se inflama*

*Como un suelo lleno de brotes
que con el primer rayo de luz estallan
sueño y vida serán rimas
cuando te conviertas en crecimiento*

*Así que déjame seguir rimando
pues la verdadera rima no deforma
el brotar recto como una vela
que yace en la semilla.*

Pero lo más importante es la continuación del proceso de Tótila cuando regresa al presente y al mundo, como queda claro desde la apertura del primer canto (p.6):

*Está bien: aquí me quedo
con la pobre gente
para la que nada significa
un animal, o un árbol.*

Así como en el Paraíso Terrenal una sanación interna le permite a Dante percibir la enfermedad del mundo, aquí Tótila se da cuenta de la condición no regenerada de su entorno:

*Quiera Dios que se vieran
de pronto como son
sus huecos espejos se hinchan*

incluso con algo vacío

*Sus corazones se endurecen
como máquinas
en su afán de servir
apresuradamente al caro presente*

En la última página de este volumen (p. 245) Tótila vuelve a la imagen de una danza de mosquitos (aplicada antes a las partículas subatómicas), pero ahora en relación con una participación del individuo en la humanidad. Y sus últimos dos versos sugieren que la individualidad se disuelve en la profundidad cósmica de una noche que está sola. Su vivencia me hace recordar la respuesta que dio Einstein a un periodista que le interrogaba acerca de cuál era la pregunta más importante que pudiera plantear la ciencia: “si el universo es benévolo”. La afirmación de Tótila se hace explícita en su decir que la noche a la que ha llegado “respira amor”:

*Inhala amor
y exhala amor.
La noche está bien sola
en la casa de las estrellas*

Volúmen IV - EL Sol en el Padre.

Tan pronto Tótila terminó el Canto 120 de su tercer tomo, sintió el impulso de empezar un cuarto. Gracias a que por esta época fechaba sus poemas, sabemos que hubo un lapso de ocho meses aproximadamente entre los cantos tercero y cuarto de *Die Sonne im Vater (El Sol en el Padre)*.

La razón es que, después de escribir los primeros tres cantos, sintió qué si continuaba sumergiéndose en el nuevo ámbito de experiencia al que ahora se asomaba, nunca sería capaz de terminar el doloroso proceso del segundo volumen. Su decisión de regresar a este en vez y seguir con el cuarto, me explicó Tótila más de una vez, había constituido el acto de mayor disciplina de su vida; un acto de autocontrol por el cual, encontrándose ya a las puertas del cielo, optó por demorar su estancia en el infierno en aras de su obra.

Tótila se refería a la experiencia que subyace al cuarto canto como una de quemarse en el Sol. Dado que su viaje fue de aniquilación desde el principio, ¿cómo entender su explicación de que ahora “el cuerpo tridimensional es consumido por el fuego”? Pienso que el fuego (espontáneamente vivido, más que pensado como metáfora) puede haber sido el reflejo de una aniquilación más profunda que la vida hasta entonces, en correspondencia con un nivel más profundo de trascendencia. Después de volver a examinar el trabajo de Tótila durante los años recientes, con frecuencia me he preguntado cómo podía el decir que solo en el cuarto tomo había llegado al mundo del espíritu. ¿Acaso no había encontrado el espíritu en él cuando, oscurecido el mundo, experimentó esa apertura del oído que lo llevó a escribir? Lamentablemente, fueron muchas las preguntas que no supe hacerle cuando vivía, y ahora solo puedo hacerme conjeturas de lo que habría dicho. Imagino, en este caso, que tal vez me explicaría que al comienzo de su viaje interior el espíritu entró en él, pero qué al llegar a este momento solar de iluminación, fue él quien entró en el espíritu.

Así como el contenido del tercer tomo es científico, el de este cuarto tomo es religioso, por lo que algunas veces se refería a él como “viaje a través de las religiones”. Más significativamente, sin

embargo, el mundo solar de Tótila corresponde a la experiencia de lo que la tradición cristiana como Comunión de los Santos y el esoterismo concibe como una conciencia compartida por los iluminados de todos los tiempos.

En la gran procesión de presencias individuales y culturales que se suceden en este cuarto tomo de la epopeya, desde la vieja Babilonia, pasando por la América precolombina, hasta el siglo XIX, Buda es el primero que aparece, en la primera mitad del Canto 17 (p.38).

*Blanco e inmaculado
como el Loto y el blanco
elefante en la matriz*

Tan absolutamente puro es el Buda como el Loto que flota sobre el lodo del que se alimenta y como en el sueño de la reina Maya, según el cual el blanco elefante le entró por un costado antes de su concepción virginal. “Tú eres uno que he llamado Sol”, le dice Tótila al Buda histórico Gautama, ahora que ha aprendido lo que es dar a luz al Sol y volverse fuego.

El canto termina con la incineración del Buda, símbolo vivo de su extinción en la luz interior. De tal extinción, paradójicamente, surgen “flores de loto, elefantes y templos ¡y más fuego!”: exuberante abundancia típica de la cultura budista de la India.

*El cuerpo estaba en llamas
ceniza del Diseminado
elefante de loto
hubo Templo y fuego*

La segunda mitad del Canto 17 corresponde al Jesús histórico, por lo que el canto en su conjunto constituye una especie de pórtico de dos pilares por el cual el lector penetra al inicio de su “viaje a través de las religiones”. He aquí una estrofa:

*Amor fue la palabra
que nos trajo de Dios
como hijo suyo, y siguió
sufriendo y velando*

Canto 40 (p. 39) está dedicado a Osiris.

*Santo es el cuerpo
y sarcófago viviente
Dónde se encuentra oculto
le Dios del despertar*

“Santo es el cuerpo” constituye una introducción apropiada a la visión egipcia. Santo cuerpo, que es un “sarcófago viviente”, con una referencia indirecta al sarcófago, que refleja la premonición de un cuerpo aparentemente vivo; vehículo de la vida que en sí mismo es una máquina biológica plenamente material. Termina el canto con la imagen de Osiris descendiendo de la barca en la que

ha emprendido “el viaje de la noche luminosa, donde El Radiante permanece en silencio”. En torno a la barca resuena la canción de los muertos, reconciliando al Sol con el retorno a la vida.

*Y el Dios de su barco
del viaje diurno desembarcó
en el barco de la Noche luminosa
dónde el Radiante calla
Alrededor de la barcaza
el canto de los Muertos suena
El retorno del Sol
reconciliado con la vida*

A través del recorrido que hace Tótila por las diversas expresiones místicas del viaje interior, pone mucho énfasis en la leyenda de Perseo, Pegaso y Medusa. Pegaso fue para él una expresión de esa “cuerpo alado” que había conocido en carne propia, en contrapunto con las personificaciones del patriarcado naciente (Perseo) y el matriarcado que quedaba atrás (la Gorgona).

Al principio del Canto 74 (p.152), Tótila se dirige a la sangre que brota del cuello decapitado de la Gorgona (“¿Adónde, sangre privada de su vía?”) y el poema termina con la imagen de Pegaso que se aleja de Perseo y en su vuelo roza con una de sus pezuñas la cima del Monte Helicón. Según el mito, el agua que manó de la roca dio origen a la fuente de la inspiración poética, Hipocrene.

Tótila dedica bastante espacio al Islam (Cantos 81-83), y como en encuentros anteriores a las religiones tradicionales, no solo expresa su poesía una comunión con su espíritu y un homenaje, sino también una condolencia: una crítica hacia su aspecto dogmático y autoritario.

Tal como a propósito de los sabios y al mismo tiempo monstruosos aztecas, con su excesivo canibalismo y su abuso de los sacrificios, aquí también se encuentra con una conjunción de espiritualidad y aberración, y en el Canto 80 (p.164) irónicamente escribe:

*Con el fuego y con la espada
se esparce la doctrina
convirtiendo el amor a las imágenes
en la adoración de la unidad*

Encontramos a través de este cuarto tomo de la *Epopéya*, más generalmente, un registro de todo el oscurantismo que se ha entretejido con la iluminación a lo largo de la historia de las religiones, y leemos también a cerca de individuos cuyo proceso espiritual ha implicado complicaciones psicológicas. No es raro que Tótila sintiera un gran aprecio hacia Nietzsche, a quien veía como enemigo del orden patriarcal; pero no pudo dejar de tener presente su enigmático desequilibrio que compara al de un Sol quemante que arde en el cénit. También Hölderlin estuvo muy cerca del corazón de Tótila, que lo celebra y a la vez se condele de él como víctima de un trágico accidente espiritual.

El Canto 72 (p.148) se refiere a Goethe y vemos que evoca al Goethe cortesano, al demasiado cuidadoso y convencional *geheimrat* que, a pesar de su genio y su erotismo, se quedó corto en la santificación del mundo y de la individualidad. En este poema Tótila se identifica con Lucifer, un Mefistófeles transfigurado en ángel que tras su caída ha recuperado la conciencia de la unidad

primordial.

*En nombre de Aquel que Se creó
te traigo un símbolo.
Llevo una pezuña de caballo
que tengo por divino logro.*

*Te aterran los cuernos en mi faz
que me dieron nueva vida.
Por ellos conseguí esta Luz.
Por ellos el fuego no me quema.*

Volúmen V - La Noche en la Madre.

El quinto tomo – La Noche en la Madre (*Die Nacht in der Mutter*) – corresponde a un ámbito vivencial descrito por el poeta como una caída en la noche cósmica después de haber atravesado el Sol. No se trata ya de la noche planetaria, que existe en alternancia con el día, sino del espacio oscuro interestelar del que nacen los soles.

Como cada uno de los volúmenes precedentes, el contenido literal de este se hace eco de un espacio mayor de la consciencia. Algunas veces Tótila se refirió a las cinco esferas de experiencia por las que había pasado como “cinco pasos de la meditación” o como cuerpos diferentes, diferentes tipos de “materia sufrida”, en correspondencia con las cualidades de los cinco sentidos.

Le parecía a Tótila que, en este quinto volumen, yacía la mayor novedad de su epopeya, aparte del hecho de constituir esta un *Ich Epos* (una epopeya sobre el proceso de transformación individual que se presenta en primera persona, en vez de con un personaje literario en tercera persona). Creía Tótila que en este tomo había ido más allá que sus predecesores en la empresa de darle expresión a la Gran Noche Madre.

Dante no se equivocaba, según Tótila, al afirmar que ningún discurso era posible más allá de la esfera de fuego; pero agregaba que no había sido posible “antes de que la ciencia nos diera a conocer aquella forma que constituye la réplica microscópica exacta en este ámbito”. En el desarrollo del embrión dentro del útero, Tótila veía un eco tangible de esa gestación en un “útero cósmico” que es parte de nuestro desarrollo superior.

En el ámbito materno del quinto tomo de *El nacimiento del Yo*, la epopeya se convierte en la historia del desarrollo del embrión desde su concepción misma. Y el poema canta hazañas tales como la forma en que surgen las tres capas embrionarias de las que derivan los diversos sistemas de órganos, cómo se forma el sistema nervioso, el corazón, el hígado, etcétera. El sentido metafórico, simbólico o anagógico, cabalga en cada caso sobre el sentido literal de modo que cada evento, como solía decir Tótila, se puede leer en forma microscópica y a la vez macroscópica o mística: es decir, como embriológicamente exacta y como alusiva a una experiencia espiritual.

Aunque el nacimiento definitivo en la experiencia de Tótila habría de ocurrir al final del quinto tomo, está claro que ya había sido un nuevo comienzo para él la experiencia de la amorosa y alada trinidad en el espacio, y que también la experiencia iluminativa del cuarto tomo había coincidido con un nacimiento a una conciencia superior. Y una vez más un nuevo comienzo ocurre en la transición del cuarto al quinto tomo (p.6), pues se trata del nacimiento del embrión:

*Abre puertas y ventanas
de tu duelo.
Los muertos se convierten en fantasmas
a la larga
destila tu tiempo luminoso
en la oscura eternidad.*

Tiene lugar aquí el paso final en el desapego del poeta respecto a sus amores de la infancia, desapego que se ha ido profundizando a lo largo de todo su apasionado proceso de duelo.

Ya el poeta ha dejado atrás lo personal para pasar a lo transpersonal planetario como cuerpo físico de Dios (al que Tótila aludía como *mater*, usando la palabra latina que significa tanto la materia como la madre), y había alcanzando un nivel mayor de desapego al arder en la esfera de fuego, trasfondo vivencial del volumen IV. Ya vimos que el carácter de su encuentro e identificación con un padre solar amoroso, durante los primeros cantos de este volumen, puede caracterizarse como algo más divino que humano, a diferencia de lo que puede decirse de su poesía en “Constelación Hombre”.

Pero la profundización del retorno al mundo de la madre y de la materia con la formación de un nuevo cuerpo (en este quinto volumen) ocurre contra un trasfondo de desapego supremo: el nuevo cuerpo es incubado en esa noche intergaláctica cuya vacuidad trasciende al mundo del Sol y de sus planetas.

Pienso que puede reconocerse en este quinto volumen lo que el budismo tibetano concibe como el desarrollo del *Nirmanakaya*, que es también el último bardo en el *Libro Tibetano de los Muertos*, que corresponde a la reencarnación. Es una etapa de completud en que culmina el viaje por la muerte cuando la muerte desemboca en el nacimiento de una nueva vida. Ya he citado la estrofa en castellano. Hela aquí en alemán:

*Öffne Tür und Fenster
Deiner Trauer
Tote sind Gespenster
Auf die Dauer
Dichte deine helle Zeit
In die dunkle Ewigkeit*

El doble significado del verbo alemán *dichten*¹ le permite aquí felizmente al poeta aludir al mismo tiempo a una “contracción” (o condensación) y a la “creación poética”, que él siempre concibió como una destilación de lo esencial de la experiencia (y solía citar entusiastamente a Novalis en su consejo a los poetas de no ser descriptivos). Con la expresión “tiempo luminoso” quiere decir “tiempo entre los vivos”, pero la imagen también hace referencia al hallazgo publicado en los años treinta de que cuando el óvulo es fecundado emite luz.

Sentimos en este primer canto una trascendencia más radical del duelo que en los anteriores, a la vez que una reconexión con la presencia femenina. Se trata de una incubación, a la vez que una referencia a la transformación del cuerpo. Ya el primer canto describe un estado de gran paz y

¹ n.d.T. - en Alemán: “escribir en verso” pero también “espesar”.

abundancia:

*Rezar enferma el alma
cuando está pronta para la gratitud.*

Aunque la quietud embrional regresiva de la mente no ha llegado a ser compatible con la acción en el mundo, un día lo será, así como alguien que progresa en la experiencia de la meditación también llega a conocer la “verdad de la extinción” en medio del “mundanal ruido”, una condición de estar en el mundo sin pertenecerle.

*Von der Stille scheiden mich die Taten
Und ich will die beiden gut geraten*

*(De la quietud me separa la acción,
pero llegaré a la fruición de ambas).*

El estado paradisiaco de la gestación en el vientre materno conlleva una pureza que contrasta con la polución a la cual estamos expuestos en el mundo posnatal. Tótila describe esta situación como aquella en la que el polvo terrenal nos entra por los sentidos.

*Aber Erde staubt dafür
Durch das Fenster und die Tür*

*(Pero la Tierra para eso es polvorea
a través de la ventana y la puerta)*

Aunque la condición del embrión en el vientre materno fue seguramente vivido por los taoístas, los alquimistas y otros en su experiencia de la gran transformación, Tótila pensaba que el proceso de la incubación de un cuerpo espiritual no podía ser propiamente descrito sin una información detallada respecto a la embriogénesis. La correspondencia entre el fondo cósmico interestelar y la matriz en que se desarrolla el embrión era algo que él consideraba como una rima (es decir, un isomorfismo) en la estructura del universo, más que una mera metáfora. Una metáfora, si, pero no una creada artificialmente: un símbolo natural, más bien, tal como en su decir: “No creo símbolos, soy símbolo”.

Podemos decir que, si la epopeya en su todo constituye tanto un viaje nocturno como un retorno, el viaje de la transformación entero constituye la gestación de un nuevo ser en el seno de la nada, aunque solo ahora este aspecto embriológico pasa a primer plano. El Canto 20, en el quinto tomo, contempla la analogía de las cinco etapas y ámbitos con las cinco partes del embrión primitivo. Y en tanto que el volumen quinto corresponde a la placa embrionaria propiamente dicha, el cuarto se corresponde con el corion (y, posteriormente, con la placenta) del cuerpo superior, su vínculo con el macrocosmos. El volumen tercero corresponde al cordón umbilical, que une al nuevo ser con su más allá; el segundo tomo, “Las aguas del retorno”, corresponde al amnios, y en el primero Tótila veía el

equivalente al saco vitelino (que existe antes que el embrión y del cual este se alimenta al comenzar su existencia independiente). Además, observaba que el material biográfico (comparable al saco vitelino que se consume) está presente solo entre los volúmenes primero y tercero.

Un descubrimiento llamativo de Tótila en esta contemplación *sub-specie aeternitatis* de la embriogénesis (consecutiva a su contemplación del simbolismo religioso y mitológico universal) fue el de una correspondencia entre las tres capas por las que está constituido el embrión primitivo con los principios universales paterno, materno y filial. En el ectodermo (del que se origina nuestro sistema nervioso, así como los órganos sensoriales) veía la conexión con el macrocosmos y el principio paterno. En el endodermo (que es el origen de las vísceras abdominales y los pulmones) veía la conexión con la Tierra y lo materno. Y en el mesodermo (del cual se originan nuestros órganos de sostén y acción, músculos y esqueleto, a la vez que los genitales) veía Tótila la expresión del principio filial, cuya naturaleza reconciliante está expresada en el hecho estructural de que el mesodermo original está constituido de dos capas: una vuelta hacia el ectodermo y otra hacia el endodermo.

Un aspecto de la embriogénesis, que Tótila encontraba sumamente evocadora del “darse vuelta del mundo” en el curso de nuestra metamorfosis, era la de la invaginación. Durante este proceso embriológico, la esfera vacía del blastodermo que alguna vez fuimos se transforma (cual pelota que se aplasta) en una estructura de dos capas entre las cuales se desarrolla, a su vez, el mesodermo.

El momento de la invaginación había ocurrido para Tótila como un colapsarse hacia un abismo interior en cuyo curso sintió la división de su cuerpo de la cabeza a los pies, en tanto que explotaba el contenido de su interior en forma de alas (relacionadas con sus padres).

Se puede hablar de invaginación, además, a propósito de la forma como se origina el sistema nervioso (como un surco a lo largo del dorso que luego, profundizándose, se torna un cordón y migra hacia el centro del cuerpo embrional). Y también hubo algo como una invaginación en la experiencia de Tótila cuando, al comenzar el cuarto tomo de su epopeya, sintió como si dentro de su cráneo, lo que estaba en la parte frontal virara hacia atrás, a la vez que la región occipital lo hiciera hacia delante. Creo que habría aprobado mi decir que el movimiento de dentro hacia fuera y viceversa de la invaginación, como la muerte/renacimiento, es una estructura central que se mantiene durante todo el proceso de transformación.

Si la vida en el seno materno puede tornarse un vehículo para la expresión de esa gestación que corresponde a un nacimiento espiritual, el parto – último estado de transición en nuestra existencia prenatal – se torna expresión de un laborioso evento interior justo antes de la finalización de nuestro desarrollo.

Por lo que Tótila personalmente me explicó, puedo decir que este proceso conllevó dolor en la región pélvica, y estoy convencido de que esto fue causado por una expansión demasiado rápida de la armadura caracterial del sacro (que se produce en general a través de la transformación del cuerpo con la penetración del prana en el organismo, que gradualmente ocurre de arriba abajo como concomitante de las etapas avanzadas de su desarrollo). Este es el tema del Canto 109.

Así como la condición de dolor y relativa impotencia motiva, en la situación de un nacimiento físico, la asistencia de una comadrona, Tótila se sintió durante este nacimiento interior ayudado de presencias invisibles, y estoy seguro de que cuando habla de *Geburtshelfer* (asistentes del nacimiento), implícitamente tenía a Dante y a Milton.

Cito la primera estrofa del Canto 109 (p. 222), el metro del cual fuertemente sugiere una rápida progresión hacia delante:

*¿Crees tú que ya sucede?
Creo que son las contracciones.
Sabedores previsoires, ayudadme.
Como parteros venimos a ayudarte.
Apoyad mi espalda mis costados,
¿Cómo habrá de terminar?*

La palabra “*wehen*”, que se usa en alemán para nombrar las contracciones, es hermosa porque designa al mismo tiempo el dolor del parto y el soplar del viento. Con la yuxtaposición de estos significados juega Tótila sugiriendo una progresión huracanada a través del nacimiento.

La calidad de la noche ha cambiado en este canto y ya no es la quietud del vientre materno:

“Noche que impele, presiona e insiste”

o

“Noche que aprieta, destruye, que interrumpe”

o, como se dirige a ella en el momento del nacimiento propiamente dicho (al final de la primera página):

“Noche que fluye, que sangra, que luce al fin el hijo”

Tal vez lo dicen tanto el niño como las parteras, y a través de ellos el poeta dice:

“Feliz te llamamos, el salto se cumplió” (» Wir heißen dich glücklich der Sprung ist erbracht«)

La metáfora de Dante de la cuadratura del círculo al final de la *Divina Comedia*, a propósito de cómo calzan lo divino y lo humano, tiene cierto eco en los versos que se refieren a cómo la redondez del cráneo atraviesa el marco angular de la pelvis en tanto que la dilata:

*Se redondea lo esquinado en el círculo
La pelvis se completa en silencio.*

En la penúltima estrofa vemos cómo emergen los hombros y la pelvis, hasta que el cuerpo entero desde la coronilla hasta las plantas está fuera. Al final se le recomienda al recién nacido conservar los poderes celestiales y “discernir la luz en sus noches”. Y a través de la translación de la métrica alternativa, que personifica la noche, el primer verso que se dedica al recién nacido, nos hace sentir el poeta que una transmutación se ha operado, con la cual la noche se hace luz. Es como si la energía del vientre hubiera pasado al hijo, y los parteros se dirigen al “grito que salta, que vibra y que canta” (que es el recién nacido) diciéndole que ellos viven, tiemblan y respiran junto a él. Terminan con la proclamación de que ahora la matriz sea restaurada, y el hijo separado de la madre.

El último canto (120) evoca en sus primeros versos aquellos con los que ha comenzado el volumen. El tiempo de existencia paradisíaca en el seno materno ha terminado y nace el nuevo ser a un mundo

plagado de fuerzas, de ilusión, enemigos del tú y yo individual.

*Cierra puertas y ventanas
De tu dicha
Hoy hay fantasmas
En casa
El tú y el yo aislados
Las madres tienen miedo*

Sí, las madres tienen buen motivo de temor cuando traen una nueva vida al mundo caído del “sistema patriarcal” (para usar el lenguaje que Tótila emplearía años después de la epopeya).

En este canto Tótila apropiadamente se dirige a su yo superior como niño y como maestro, pues es una vida a la que él ha dado nacimiento y al mismo tiempo una vida (autonaciente) la que lo ha guiado. Está claro que evoca su hijo interior en la imagen de aquel cuerpo alado de la visión que precedió todo su proceso de transformación y ha constituido un trasfondo implícito en la mayor parte de su poesía. Ha nacido y

*Cinco sanos dedos
Son una estrella
Que portan un mensaje
A su dueño
Lo invitamos como huésped
Porque la casa te pertenece*

El vehículo está ahora preparado para su dueño.

*Espiritualmente sopla la dicha
Alrededor del hogar
Conoce la casa
Por dentro y fuera
Y se va y vuela otra vez
En la desdicha y en la felicidad*

La epopeya del auto-nacimiento llevó a Tótila a un área que llamó “El Espacio de las Musas” (los budistas lo llamarían Dharmadatu). Diría, que a pesar de que él ya había escuchado la epopeya completa en ese momento (e incluso como canción con una melodía), al final se encontró un paso más arriba en la escalera de la inspiración. Pronto experimentaría una calidad diferente de inspiración, en donde las apariciones de esta eran tan impresionantes, que él mismo creía, que lo que estaba escribiendo no era su propia obra.

Esto comenzó, escuchando música de Beethoven (uno de sus últimos cuartetos), un regalo que Ruth, quien luego se convertiría en su esposa, le había traído. Tótila estaba tan conectado con el lenguaje de Bach que no podía dejar entrar a Beethoven en su mundo interior, hasta que más tarde llegó a descubrir con entusiasmo que tenía un hermano del alma en Beethoven.

Pronto, su íntima familiaridad con la experiencia vivencial de Beethoven – una especie de ósmosis espiritual, la consecuencia lógica de sus propias aventuras espirituales – le daría a Tótila la idea para el proyecto de una traducción poética de su contenido, el cual estaba encarnado en la música de Beethoven. De esta manera, crearía un monumento a Beethoven y escribió varios cantos en este sentido, que se convirtieron en el comienzo de un nuevo volumen de poemas que llamó *El tú revelado*, una biografía espiritual de Beethoven que obtuvo a través de la decodificación cronológica de su trabajo. Sin embargo, después de estos primeros cantos, Tótila comenzó a escuchar palabras en la música y ya no las veía como su propio trabajo.

Este fue el comienzo de lo que él llamó su “Dictado Musical”. Al principio solo hizo “traducciones poéticas” de la exposición (en la música que está escrita en “forma sonata”, hay una sección al principio que presenta los temas: “exposición”, seguida del “desarrollo”, la “reexposición” y al final, la “coda”) de las sonatas de Beethoven, conciertos, cuartetos o sinfonías, pero desde la “Eroica” comenzó a “auscultar” la composición completa, y escribió poemas que se ajustaban a la música, una sílaba por nota. Los esfuerzos de Tótila en Berlín llegaron sin embargo a un abrupto final cuando su hermana, que trabajaba en la embajada chilena, le dijo que se declararían la guerra al día siguiente. A las pocas horas se fue con el último transatlántico que abandonó la costa de Alemania; se fue con las manos vacías (“con las manos en los bolsillos”, me dijo una vez) e incluso dejó atrás su epopeya, aunque un manuscrito de su valioso trabajo impreso a máquina fue entregado a la Universidad de Basilea a finales de la década de 1930, ahora declarado manuscrito perdido.

Después de que Tótila regresara de Alemania, fue inmediatamente famoso como escultor, pero con el tiempo se hizo cada vez más olvidado, porque, aunque era bastante conocido por los monumentos que había creado en los años anteriores, con el arte no le daba para llegar a final de mes.

Primero fue honrado con la dignidad y los privilegios de “Profesor Extraordinario”, un título que la Universidad de Chile nunca había otorgado, lo que significaba que le correspondía un estudio en la parte trasera del edificio del Museo de Bellas Artes, donde se encontraba también la escuela de arte.

Sin embargo, más tarde se creó enemistades y así se le fue quitado este espacio. Tengo la impresión de que esto se debió a sus relaciones con sus compañeros, especialmente cuando se trataba de evaluar el rendimiento de los estudiantes.

Tótila no era diplomático, tenía ideas claras y frustraba las expectativas de algunos, que pensaban que él iba a apoyar gentilmente su posición privilegiada. Supongo que con el tiempo deben haberlo sentido como una especie de “salvaje” porque encarnaba demasiada verdad para ser socialmente aceptable; así como Sócrates debe haber despertado aversión personal, más allá de las razones dadas. Sin embargo, Tótila no era agresivo ni hostil, por el contrario, muy amable. Sin embargo, dado que tenía una visión tan clara, ¿cómo podría no ver la mediocridad a su alrededor sin crear molestias por su mera presencia? Aproximadamente dos años después de que le dieron el estudio, algunos compañeros se reunieron una noche y arrojaron sus grandes obras de yeso por la barandilla del tercer piso al patio interior. Tal vez fue esta su reacción al hecho de que él había ignorado el deseo de estos de que se fuera. Nunca le habían dicho que el uso del estudio sería temporal e incluso, por el contrario, había creído firmemente que el estudio le había sido entregado de manera permanente. Sin embargo, nunca se le explicó claramente lo que había sucedido. El director de la escuela, a quien conocía personalmente, pero que también estaba involucrado, dijo que no creía el testimonio de los empleados que habían visto furtivamente a los profesores con sus batas blancas.

Tótila había procurado que su sostén económico se basara en parte a través de contratos privados

y en parte a través de contratos públicos, p. ej. través de los monumentos, y probablemente pensó que las autoridades lo seguirían teniendo bien considerando, ya que inicialmente lo consideraban el escultor más notable de Chile. Sin embargo, en cuanto se refiere a los monumentos públicos, después de sus primeros trabajos perdió reputación. Sobre todo, su monumento a Rodó, un pensador con conciencia social conocido por su libro "*Prosperos Observatorium*", contribuyó a este cambio de opinión, ya que algunos no estaban de acuerdo en que él, en lugar de retratar a Rodó, había dado forma a "Ariel y Caliban" de Shakespeare.

Además, había algo en la desnudez de Caliban que desencadenó la indignación de algunos conservadores enojados, que luego publicaron amenazas de volar esta escultura gigante. La polémica al respecto continuó durante años en los periódicos.

Lo siguiente fue atacar a Tótila por un monumento a Victorino Lastarria, a lo que él respondió representando los anillos de Jacob con el ángel.

A Tótila le habían dicho que, aunque el comité responsable del monumento quería darle esta orden a él, oficialmente era necesario invitar a otros artistas a un concurso abierto. Él estuvo de acuerdo, por lo que todas las obras presentadas se exhibieron en el patio central de la Universidad de Chile para que el público pudiera verlas. La escultura de Tótila representa a un Jacob que mira hacia adentro tratando de agarrar a un ángel que está justo encima de él, con las manos apretadas con anhelo, que atraviesan su cuerpo como si no estuviera hecho de materia. El ángel es sostenido en el aire por su pierna, que se apoya sobre la cadera de Jacob. Supongo que algunas de las opiniones de los críticos periodísticos estuvieron influenciadas por los concursantes. Esto podría explicar que a pesar del gran entusiasmo con el que se recibió la escultura de Tótila, se susurró que la figura era un intento homosexual disfrazado de abrazar a dos figuras desnudas.

Quizás fue porque el público no estaba acostumbrado a imaginarse a personajes de escenas bíblicas desnudos y seguramente también, porque Tótila participaba de la dicha de Miguel Ángel al retratar cuerpos humanos desnudos, sucedió que algunas personas se sorprendieron y los rumores siempre se hacían más fuertes. Tal vez aquellos que estaban en el comité de selección eran demasiado políticos para no prestarle atención, o tal vez algo más los estaba afectando y el chismorreo era solo una excusa. En cualquier caso, esta vez no le dieron el premio y esto le amargó bastante.

Las figuras se encuentran ahora en el sótano del Museo de Arte Moderno de Santiago junto con otras piezas que necesitan ser restauradas. Desde hace muchos años que he estado ofreciendo al museo, hacer una reproducción de estas, pero la burocracia en Chile es la instancia más letal de iniciativas creativas que he conocido, por lo que nunca he recibido una respuesta por escrito a mi oferta.

Otra composición que creó en Chile se originó a partir de una reacción suya en un concurso: esta vez se trataba de un monumento en honor a Rubén Darío. Nunca se completó en su tamaño completo porque el premio fue otorgado nuevamente a un rival. Sin embargo, hoy en día hay una copia de bronce de la pieza de Tótila gracias a Herman Scherchen, quien más tarde dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional y tomó la iniciativa de hacer una reproducción en bronce. Afortunadamente esta pieza sobrevivió, mientras que muchas otras que estaban hechas de yeso fueron destruidas durante los terremotos. Representa a un hombre y una mujer caminando el uno hacia el otro, cada uno con un brazo al frente y uno atrás, expresando que han venido a encontrarse – y así también la idea de un continuo venir y despedirse. Parece como si estuvieran sosteniendo algo invisible entre sus manos

extendidas y casi tocándose, una alusión a una rosa en el poema de Darío que inspiró a Tótila. De este poema se puede decir que la última línea “Abordemos la muerte a través del amor” es el tema de la composición.

Aunque Tótila era alguien cuyo nombre era bien conocido por casi todos y, a pesar del gran respeto que le rodeaba en Santiago – sin mencionar la excelencia de su obra – tuvo cada vez menos éxito como para ganar suficiente para llegar a fin de mes y yo mismo he sido testigo, de como su esposa Ruth se lo tomó a mal y lo interpretó como su fracaso.

Con un gran sentimiento de desesperación desde su llegada a Chile, Tótila había invitado a Ruth a mudarse con él e imagino que le pidió que se casara con él, sintiendo que esto era lo menos que podía hacer por ella, ya que él le pidió que se fuera de Inglaterra, donde ella ya se había instalado con éxito desde mediados de la década de 1930. Sin duda, se amaron mucho en los primeros años de Chile y su vida familiar se vio reforzada por el nacimiento de su hija Luz Iris, para quien Tótila se convirtió en un padre muy maternal, que cambiaba pañales y le regalaba su tiempo.

Ruth Ehrman pronto se convirtió en una maestra exitosa en la mejor escuela privada para niñas de la ciudad, el Santiago College. Más tarde tuvo la reputación de ser la profesora de inglés más famosa, y algunos como yo, aprendimos con ella alemán con gran placer. (Ella enseñó a través de conversaciones, mientras tomaba astutas notas sobre vocabulario y gramática para los estudiantes). Luego se interesó en la psicología infantil y se convirtió en una consejera muy exitosa y talentosa para padres con niños problemáticos, por lo que tuvo aún más éxito que antes. Este habría sido un nido ideal para Tótila – él siempre había deseado un Mecenas – si hubiera sido apoyado en su libre expresión creativa; pero ese no era el caso, ya que a Ruth le molestaba el hecho de que hubiera un desequilibrio a la hora de ganarse el sueldo y contribuir económicamente. Al final, ella le ofreció una solución: crear una academia privada.

Su aportación en este paso fue el alquiler de un local y su gran cantidad de contactos. Tótila aprovechó la oportunidad para tener un lugar donde pudiera trabajar como escultor y los estudiantes interesados pudieran aprender algo de él. (La pintura también se enseñó en esta academia privada, el primer maestro fue Malakowsky y luego Kurt Herdan, quien acababa de llegar de Israel y se convirtió luego en Decano de Bellas Artes de la Universidad de Chile). Tótila iniciaba a sus alumnos con la tarea de copiar la máscara mortuoria de Beethoven y luego la de Nietzsche. Después los animaba a continuar con un trabajo más creativo. Sin embargo, estaba claro que quienes acudían a él no tenían la intención de convertirse en escultores profesionales, ya que era en la universidad donde se ofrecía una formación y certificación artística más completas. Tengo la impresión de que aquellos que en ese momento se convirtieron en sus alumnos, no necesariamente vinieron a esculpir: más bien apreciaban la oportunidad de estar junto a Tótila y valoraban aquello que le venía a la mente y a su vida estando cerca de él. No solo se sintieron inspirados, sino que también sanados.

Gracias a la Academia, todavía tenemos algunas piezas del otoño de la vida de Tótila, incluidos los bajorrelieves “Tierra” y “Aire” y la versión tridimensional de “Tierra”. Esta última pieza había pasado muchos años allí, a pesar de mis repetidas ofertas de tenerla fundida en bronce. Cuando el embajador italiano intervino en Chile, mi oferta finalmente fue aceptada. Así que ahora hay una versión en bronce de “La Tierra” en un pequeño salón en la sede del gobierno “El Palacio de la Moneda” en

Santiago.

Otro aspecto de la biografía de Tótila y otra dimensión de su trabajo ya se hicieron evidentes a fines de la década de 1930, después de dejar Alemania y durante la Segunda Guerra Mundial, cuando comenzó a escribir poemas políticos.

Está claro que el surgimiento del nacionalsocialismo lo sacó de su laboratorio alquímico interno, donde se había aislado, un lugar de incubación personal y esfuerzos contemplativos.

Fue más tarde cuando empezó a comprometerse en la acusación contra el patriarcado y en una militancia informal, que solía llamar el “Tres Veces Nuestro”. Fue durante los últimos años en Berlín, en los que, bajo un primer shock, tuvo que mirar desde su “torre de marfil” para no solo tener que comprender la tragedia de la confusión de la humanidad y el peligro que le acechaba, sino también la naturaleza de la locura social – el aspecto interno del desastre mundial.

La percepción de esta enfermedad psicoespiritual (aberración) detrás de la locura externa del mundo la expresó primero en tres cartas, con una forma íntima de destinatario y a su vez dirigida a seres arquetípicos en lugar de a personas: a la Madre, al Padre y al Hijo. Las cartas reflejan la visión inicial de Tótila sobre la universalidad y centralidad del patriarcado. Quería que fueran impresas y esparcidas por la ciudad desde un avión.

Después de que Tótila se instalara en Chile y encontrara suficiente tranquilidad para volver a escribir poesía, escribió una serie de “Himnos”, que una vez me dijo que veía como “carteles de palabras”, declaraciones con la intención de atraer la atención de los lectores, como un póster en la pared con sus colores brillantes, para atraer a los transeúntes. Aunque lo he llamado poesía política, quizás podría verse más como una expresión de un espíritu “místico-político”, porque no solo son profundos insultos contra el orden patriarcal, sino también el canto de una visión profética: una sociedad sana, que resulta del abrazo trino y amoroso entre el padre, la madre y el hijo en la familia. Todos están presentes y encarnados en los valores morales de la cultura y las instituciones.

En un intento desesperado de ser entendido por los chilenos que no sabían leer alemán o los alemanes que en su patriotismo se habían unido al estado nazi y a su guerra, Tótila comenzó posteriormente a escribir en español, aunque este, como él bien sabía, era el idioma de un niño de once años, ya que rara vez lo había hablado desde que dejó Chile a esa edad. Cualquiera que lea su epopeya en español de “Tres Veces Nuestro” (Dreimal Unser) en 120 Cantos, inevitablemente sentirá que esta leyendo poesía española antigua en la que se desconoce la métrica y el significado de algunas palabras.

Así como tendemos a estar abiertos al arte con el que no estamos familiarizados, también es necesario que apliquemos esto a la poesía de Tótila, porque aquí también la métrica es inusual y las palabras pueden tener diferentes significados. Aún así es poco probable que un lector moderno sea tan tolerante con las peculiaridades de un poeta contemporáneo, como si estuviera leyendo un español antiguo, y creo que eso es exactamente lo que perjudica con bastante severidad la acogida de su contenido.

Tótila no recibió ninguna reacción positiva de sus amigos, a quienes les había mostrado su manuscrito. Independientemente del valor literario de su libro, se puede ver como la expresión de una visión de la locura patriarcal y de una vida espiritual despierta, como una interacción amorosa de los “Tres Internos”.

Aun así, no veo a Tótila como un poeta cuando intenta mostrar la locura del mundo y cuando intenta interesarnos en su visión de una mejor alternativa: lo veo más como un profeta, alguien con un mensaje y una misión social e iluminada. Este era un aspecto de su vida, que no se dedicaba a

la escritura, ya que siempre estaba dispuesto a hacer que los demás conocieran tanto la enfermedad global como nuestro potencial humano. Incluso diría que su preocupación como Bodhisatva por nuestro bienestar general era una peculiaridad constante de su mente, aunque en momentos muy raros (después de leer su periódico matutino, por ejemplo) podía transmitir la sensación de algo trágico.

No hay nadie con quien pueda comparar a Tótila mejor que Jeremiah, aunque el libro favorito de Tótila fue ciertamente “Tao-Te Ching” de Lao Tse.

Conocí a Tótila a través de mi madre y me convertí en su amigo, a pesar de la gran diferencia de edad: tenía casi sesenta años y yo un poco más de 20, y como lo veía como alguien con una sabiduría que yo anhelaba, le interrogaba y lo miraba de una manera comparable a lo que Platón describió con respecto a su aprender de Sócrates: cada palabra, cada acción y cada gesto.

Una página que escribió al comienzo de la Eroica de Beethoven y que me mostró poco después de que nos hicimos amigos y antes de que aprendiera alemán me causó una gran impresión. Me parecía que en general la música pudiera ser un trasfondo para la poesía, pero era bastante diferente en la poesía de Tótila, donde cada sílaba coincidía con una nota, y aunque ni siquiera hablaba el idioma, aún así podía escuchar que una O, I o U estaba relacionada de tal manera con la música, que uno, si escuchaba atentamente, podía distinguir las letras en la música. El Dictado Musical hace que la estructura de la música sea de cierta manera visible. Para aquellos que entienden alemán, la coherencia entre la música y las palabras es aún mayor que la música con texto, donde el proceso es exactamente el contrario, donde el compositor escribe la música a partir de las palabras. Aunque yo tempranamente ya toqué música, nada me ha ayudado más que el Dictado Musical de Tótila a abrirme a la dimensión contemplativa de la música, a través de la cual se ha profundizado considerablemente mi comprensión musical.

Creo que Tótila no solo fue muy importante para mí en mi vida, sino que también yo fui importante en la suya, porque aparentemente fue nuestra amistad, la que lo llevó a acercarse nuevamente al Dictado Musical. Le pareció a él como un “aborto”, cuando su vida contemplativa se vio repentinamente perturbada, en el momento que estaba lidiando con el segundo cuarteto Rasumowsky de Beethoven.

Se recordaba de haber escuchado la “Inconclusa” de Schubert en Berlín durante su “período Beethoveniano”, y de cómo tuvo en mente una arcaica ceremonia mexicana escuchando el primer movimiento, en el que un adolescente que había sido criado desde su nacimiento para sacrificarse, subió las escaleras del templo hasta la cima para sacrificar su corazón al sol. Para él, Schubert fue alguien que sacrificó heroicamente su sustento e incluso su matrimonio por la vocación musical. Cuando volvió a escuchar a Schubert a sus cincuenta años, no solo lo percibió como una expresión de un ofrecimiento de sí mismo, sino que también vio a Schubert como un sacerdote de la belleza, y al final vio la “Inacabada” como una expresión de una “muerte antes de morir”, que él personalmente había experimentado como el comienzo de la regeneración. Así como Beethoven había sufrido su sordera, Schubert había sufrido la incertidumbre de una vida dedicada al arte. En lugar de aceptar la oferta de su padre de convertirse en un maestro de escuela como él, había tenido el coraje de ser fiel a su llamado. Pero, así como Beethoven fue despertado por su sordera, Schubert por la premonición de una muerte prematura: ya que en aquel entonces la sífilis era equiparable al SIDA de hoy.

Con el Dictado Musical de Schubert terminó la suposición de Tótila, de que el Dictado Musical estaba exclusivamente asociado a Beethoven y después de auscultar la “Inconclusa” y la “Novena Sinfonía en Do Mayor” de Schubert, Tótila se preguntó quién, después de Beethoven y Schubert,

habría dado expresión musical al viaje interior de la muerte y renacimiento del despertar.

O para decirlo de otra manera: ¿a quién, después de Schubert, le había sido pasada la antorcha de la transmisión de un linaje musical de conciencia (como Tótila lo había visto)?

Era bastante natural que se interesara en Schumann, que había hecho famoso a Schubert. ¿Podría ser, qué al auscultar a Schumann, también se conectara con el Dictado Musical?

Como un compañero de clase de la escuela secundaria me había dado algunos discos de vinilo antiguos, incluida la cuarta sinfonía de Schumann, naturalmente se los llevé a Tótila cuando lo visité brevemente, antes de mi clase semanal de alemán con su esposa. Cuando me despedí, me mostró la primera estrofa que “le había llegado”, y ya se podía ver en esta primera página, que Schumann había despertado algo diferente en él. En retrospectiva se puede decir claramente que fue la única vez que apareció un símbolo mitológico tradicional en el Dictado Musical de Tótila: Lucifer, el ángel caído, el prototipo de las personas que se alejan y a veces regresan a la Fuente Divina.

Después de Schumann vino Brahms, a quien Schumann había apoyado tan generosamente llamándolo una especie de mesías musical (“Aquel, al que estábamos esperando”).

Tótila había despreciado a Brahms considerándolo un “epígono”, hasta que en aquel entonces fue arrastrado hasta las puertas de Brahms. Ahora empezó a verlo como un santo invisible, cuya iluminación se debió en parte a la muerte (tanto de Schumann como de su madre), pero sobre todo gracias a la gran felicidad de una familia armoniosa. A Tótila le parecía que, si bien Beethoven tuvo que luchar mucho por su victoria espiritual, a Brahms se le concedió que no cayera lejos del paraíso. Parece que la experiencia de la muerte fue suficiente para despertarlo.

Tótila encontró más resonancia en Brahms que en cualquier otro músico y vio a Brahms simbólicamente como “el equilibrio entre los Tres Internos”. También lo vio más como un conciudadano de una era posterior, que estaba más cerca del mundo en que vivimos hoy que Beethoven. Escuchó que su música estaba impregnada del mismo espíritu que había irrumpido en la música a través de la “Novena” de Beethoven: el sentimiento de un NOSOTROS o de Humanidad.

En su vejez, Tótila exploró algunos de los últimos cuartetos de Beethoven, comenzó con el último opus 135, en el que Beethoven escribió las palabras “debe ser” sobre las tres primeras notas del último movimiento. El texto de Tótila sobre esta lenta introducción nos muestra una situación en la que alguien se resiste a la muerte, hasta que puede aceptarla, especialmente en el Allegro, que comienza con la inversión del tema y las palabras “¡debe ser!”. Después, Tótila investigó muchas otras obras de compositores que ya he mencionado anteriormente, y luego dedicó su atención al Ricercare de Bach a seis voces al final de la Ofrenda Musical y también a la Toccata para órgano en re menor y algo de Mozart hasta que trabajando en un concierto de Mozart fue interrumpido por un ataque al corazón.

En ese período, Tótila cerró la academia y dejó de esculpir, pero continuó escribiendo, y tal vez el deterioro de su salud incluyó un regalo de providencia (sagrada), y es que pudo dejar de tener que ganar dinero y se le permitió centrarse más en su trabajo más importante. No solo se dedicó al Dictado Musical, sino también a otras obras: una serie de ciclos de poemas, incluidos los poemas con seis cuartetos que expongo aquí.

Al último de estos ciclos de poemas lo llamó el escritor de Dios. Aquí, naturalmente, se refirió al núcleo de su experiencia creativa. Cito la página introductoria aquí.

El escritor de Dios odia la artimaña (Gottes Schreiber hasst die Finte)

Creo que mientras Tótila estaba en Alemania, se veía a sí mismo como un medium con respecto

a su Dictado Musical – una especie de transmisión invisible de Beethoven a él – y no hay duda de que Beethoven para él era algo así como Virgilio para Dante en su Comedia. Tótila solía decir que Beethoven era su maestro y que sus méritos consistían solo en estar lo suficientemente preparado para convertirse en el “secretario de Beethoven”.

Sin embargo, más adelante en su vida después de escribir sobre la música de varios compositores, dijo que él traducía *melos en logos*, lo que quería decir que en la estructura de la música había un contenido cifrado y objetivo. Sintió que su propio trabajo estaba relacionado con el de un buzo: era alguien con el don de llevar a la superficie de la conciencia, lo que el oyente normal solo percibe inconscientemente. A partir de esta interpretación me parece que este fenómeno no se trata de una transferencia de conciencia entre dos mentes, sino mucho más, lo que Beethoven quiso decir cuando dijo que su música se originaba en el corazón y estaba dirigida a los corazones de los demás (y, lo que la gran música en general es), solo que en un grado más completo y profundo, de manera que aquel que tiene una comprensión profunda de lo que el compositor “dice”, está en una posición privilegiada, ya que puede leer el mensaje de la mente sutil del compositor. No tengo ninguna duda de que más allá de lo que se puede concluir comprendiendo su viaje personal, en Tótila obró una inspiración maravillosa, de la que sencillamente creo que provino de una sola fuente; ya sean Las Mujeres de la Montaña, la poesía lírica o épica o el Dictado Musical de Beethoven, Brahms y otros compositores alemanes. Usando su lenguaje diría que fue una inspiración que reflejó su conexión y su creciente participación en el “Espacio de las Musas”.

Unos años después de su ataque cardíaco, sufrió un derrame cerebral que paralizó su brazo derecho y dejó de escribir. Nunca se recuperó, no podía usar su brazo derecho ni caminar sin problemas, y perdió la capacidad de contar hacia atrás y de resolver problemas aritméticos; sin embargo, recuerdo su ironía después de una cita con el neurólogo, donde dijo que, a pesar del deterioro, a veces se sentía en contacto con Mozart o Alejandro Magno y me aseguró que su mente seguía desarrollándose.

Más tarde tuvo que ser hospitalizado por un infarto mesentérico y nunca regresó a casa.

Lo visité varias veces en el hospital de la “Universidad Católica” cuando estaba allí entubado. Me sorprendió que un estado así, aún estuviera tan interesado en saber de mí. Me preguntó por las cosas que le quería contar, me preguntó por mi madre y le envió saludos.

La última persona a la que vio fue su hija Luz, quien escuchó sus últimas palabras cuando estaba a punto de salir de la habitación, en respuesta a su “hasta mañana” contestó: “¡Qué extraño!” Todavía no había salido del hospital, cuando le informaron que había muerto.

Parece muy apropiado que Tótila Albert Schneider, poeta de la Trinidad y del Triple Nacimiento, cuya vida simboliza la integración de las tres personas interiores, falleciera por una triple muerte: sucesivos infartos de corazón, cerebral e intestinal.

Sus restos yacen en el cementerio Metropolitano de Santiago junto con las palabras que quería en su tumba sin nombre y sin fecha. Supongo que al final, la excentricidad de su familia, siendo contraria a su propio deseo, quiso conservar una memoria de él, por lo que el visitante puede leer la siguiente inscripción: *Tótila Albert 1882-1967* y el pasaje correspondiente del final de su texto para el Quinteto de clarinete de Brahms:

El Nacimiento de Yo es el comienzo del amor

Foto



Don Federico Albert, padre de Totila



Teresa Scheider, madre de Totila



Totila Albert



Tusnelda Albert, hermana de Totila