

# LA MEMORIA RECOBRADA: UN CASO DE REARTICULACIÓN EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE COMPOSTELA

Carmen Vázquez Arce  
*Universidad de Puerto Rico*

## I. INTRODUCCIÓN

En 1939 salieron al exilio miles y miles de españoles. Llevaban consigo un atadillo de ropa, y las escasas pertenencias que la retirada y la huida permitían. En la frontera, los milicianos tuvieron que entregar sus armas al ser decomisadas por las autoridades y la policía francesas. Salieron al exilio "desnudos como los hijos de la mar", vencidos y agotados, para enfrentarse a la amarga experiencia de los campos de concentración.

Francisco Vázquez Díaz (Compostela), escultor de profesión, salió con el 5º Cuerpo de la 11ª División del ejército y cruzó la frontera el día 8 de febrero de 1939. Estuvo en los campos de Argelés, St. Cyprien, Campos 1 y 3 y Agde y pasó por los hospitales de Perpignan<sup>1</sup>, Marsella y Sète, a causa de las heridas sufridas en un accidente cuando un médico generoso trató de sacarlo del campo de concentración de St. Cyprien.

Atrás quedaba su obra escultórica, la realizada antes de la guerra y la que realizó en el Batallón del Talento del 5º Regimiento y en la 11ª división.

Compostela no tuvo la suerte de algunos exiliados de embarcar rápidamente hacia América u otros rumbos de Europa, sino que pasó alrededor de 9 meses en los campos de concentración. Al fin llegó a Santo Domingo a fines de diciembre de 1939.

Para el artista, el exilio se vuelve una experiencia compleja pues no sólo se ha quedado sin patria y sin familia sino que se interrumpe el proceso creador. Hay un corte radical de la imaginación creadora lo que resulta también en un exilio interior: la expulsión de sí mismo. Se produce un vacío en el proceso creador; no sólo por los traumas de la guerra sino por la falta de materiales, herramientas y facilidades para practicar la escultura. Paradójicamente, es la recuperación de la memoria creadora lo que lo salva de un exilio interior permanente.

Durante su recuperación en el Hospital de Sète, mientras las heridas físicas van sanando, comienza a hacer dibujos de los mutilados y heridos en papeles que encuentra. También

---

<sup>1</sup> Es un eufemismo decir que mi padre estuvo en el hospital de Perpignan, a donde lo llevaron accidentado, pues allí se negaron a atenderlo y lo enviaron a un buque hospital estacionado en Marsella y de ahí al Hospital-campo de Sète.

hace una estatuilla de Esculapio en yeso, con la intención de venderla y ganar algún dinero. Obtuvo el yeso en pago de su trabajo en el hospital ayudando a poner escayola en las fracturas y heridas de otros refugiados. Compostela documentó gráficamente el trabajo con estos heridos, como lo testimonian un conjunto de dibujos<sup>2</sup> que lo acompañaron en la travesía hacia América y que resultan un excelente documento histórico de la situación de los refugiados en los campos de concentración en Francia. En este sentido, su manifestación artística en los campos de concentración estuvo estrechamente ligada a la medicina, como si ello contribuyera a su propio proceso de curación: transformar lo horrible en expresión artística.

Sin embargo, no es hasta que llega a América que retoma realmente su profesión. En Santo Domingo, vuelve a trabajar como escultor para ganar algún dinero, realizando bustos de personalidades del presente y pasado dominicano. Poco a poco su imaginación creadora comienza a apropiarse del trópico, recobrando la continuidad de su estilo. Nuevamente comienza a realizar esculturas de animales, ésta vez de la fauna tropical. Las piezas le sirvieron para reunir una pequeña colección que utilizó como medio de presentación en Puerto Rico, donde fue invitado a exponer en octubre de 1940.

Pero la ruptura se produjo. El trauma de la guerra, el exilio y posteriormente, la persecución macartista en Puerto Rico borran la memoria y sepultan en ella el pasado terrible, que emerge por momentos como un fantasma memorioso.

## II. LA PARODIA Y LA IRONÍA: BASE Y CONTINUIDAD DEL ESTILO

En España quedó una obra dispersa, en museos, colecciones privadas, perdida, que recién empezamos a documentar<sup>3</sup>. Compostela perdió el recuerdo de muchas de estas piezas; pero algunas reaparecieron nuevamente como en una especie de reciclaje, como "la conferencia" o los animales del zoológico.

La obra que había dejado en la España distante, se transformó en su memoria<sup>4</sup>. Y empezó a adquirir una forma más abstracta y estilizada en el trópico, como si el recuerdo borroso dispersara las figuras. Los pingüinos de la etapa europea, por ejemplo, son más realistas y toscos; mientras que los del trópico se hicieron más bellos y artísticos, llenos de gracia y movimiento. La vida en la caribeña ínsula *Pingüinia*, como llamó A. France al país imaginario, acentuaba la ironía de estos paradójicos habitantes de la isla tropical.

---

<sup>2</sup> Un análisis de estos dibujos aparecerá en las *Actas del Congreso de Santiago de Compostela: "60 años después"*, marzo de 1999, en el que participé con la ponencia, "La herida abierta: los dibujos de guerra de Compostela".

<sup>3</sup> Rogamos a los asistentes al Congreso o a los lectores de estas actas, que si topan en sus investigaciones con piezas de Compostela nos escriban a [cmvzarce@coqui.net](mailto:cmvzarce@coqui.net).

<sup>4</sup> La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Luis Buñuel, *Mi último suspiro. Memorias*.

La idea de pingüinizar la humanidad, como vemos en la referencia al país imaginario, no es original. Le viene de la lectura de *La isla de los pingüinos* de Anatole France. Lo que mi padre no sabía en aquel momento en que leyó la obra, era que estaba destinado a vivir en una isla: "la isla de los pingüinos", por aquello de cumplir con el destino.

La obra de France, publicada en 1908, constituye la intertextualidad fundamental de la obra escultórica de Compostela. Como el escritor, no sólo humaniza o personifica a los pingüinos, sino que aprovecha la estructura irónico-satírica del texto para hacer su crítica social y desmitificar los fetiches de la sociedad moderna. Sin embargo, el escultor no se engaña como el personaje de la historia, el santo Mäel, quien en su aventura fantástica llega a las regiones polares y confunde a los pingüinos con hombres. Los pingüinos de Compostela no son hombres, son pingüinos pertenecientes a una civilización superior que no necesitan ser cristianizados ni aculturizados a la civilización occidental, como hace el santo, para proceder a fundar la nación pingüina. Se trata, precisamente, de construirlos como espejo, como signo irónico del fracaso de esa cultura para llegar a una posición escéptica parecida a la de France, aunque más lúdica y compasiva, y menos pesimista.

Podríamos pensar que las esculturas de Compostela materializan el texto de France, lo transponen a lo concreto, a la dimensión del espacio, la proporción y la materia, al mismo tiempo que parodian el texto literario.



Compostela (Francisco Vázquez Díaz) "La Conferencia leída"

Hay, sin embargo, otros modelos intertextuales. No podemos olvidar el hecho de que los pingüinos caminan erguidos y exhiben características parecidas a los humanos. Así que el motivo escultórico elegido era perfecto para desarrollar los planteamientos críticos del escultor. Pienso que en los pingüinos el cine mudo opera como intertextualidad. En especial de las películas de Chaplin y Buster Keaton, de las que era aficionado, y constituían la distracción principal de sus años de formación. Compostela veía en los gestos de Charlot una cierta actitud pingüina que se expresa en la manera de andar, muy parecida a la de los pájaros bobos, como los bautizaron los españoles al pasar por la Tierra del Fuego. Sobre todo le interesaba la ironía compasiva, pues Charlot era siempre objeto de sus propias burlas.

En España, se catalogó a Compostela como "animalista" pero esta categorización resulta muy estrecha. Si vamos a ver, Compostela es un artista de vanguardia. Como vanguardista, sus esculturas de pingüinos plantean las relaciones entre el arte y las otras manifestaciones artísticas. Sobre todo expresan la preponderancia de la ironía y la parodia tal como se manifiestan en el arte contemporáneo.

Hutcheon (1986) señala que el arte contemporáneo se caracteriza por la parodia en su sentido moderno, que incluye la imitación clásica pero también una dimensión irónica y crítica que se produce en virtud del distanciamiento con el texto parodiado. De esta manera podríamos entender que las esculturas de Compostela producen una "isla de los pingüinos" por efecto de una ironía de situación o accidental —el hecho de encontrarse en una situación insular— en la que los observadores percibimos la situación irónica sobre el propio Compostela, quien jamás pensó en convertirse en el objeto de su propia parodia. Por otro lado, opera por parte del escultor e ironista el distanciamiento del texto de France propuesto ahora en su concretización paródica a partir de una posición irónico-crítica. Es decir, desde el punto de vista del ironista, como ocurre en las ironías verbales.

La parodia escultórica no es simplemente una transferencia del texto literario, como señalamos antes, sino un comentario artístico o, tal vez, una versión re-contextualizada o transcontextualizada de la isla originaria; pues se trata del signo lingüístico hecho materia. La parodia se presenta como otro tipo de formulación en la que se reconoce el modelo pero se le organiza de manera distinta. Las esculturas de Compostela son un ejemplo de las relaciones intra-artísticas en el arte contemporáneo; sobre todo de la estrecha relación entre la literatura y las otras artes. Ejemplos de lo cual tenemos en la gráfica, el baile y la música puertorriqueñas.

Otro rasgo del concepto moderno de la parodia podemos verlo en la escultura titulada "El escultor". Se trata de la reflexión sobre sí mismo y sobre la escultura. El arte moderno se caracteriza por la capacidad de mirarse, de autorreflejarse como una forma de autoparodia. Lo vemos en José Rosa, en José Luis Cuevas, en Luis Rafael Sánchez, en Compostela. Se trata de una actitud metartística, por analogía con la función meta-discursiva de Jakobson. El artista propone una doble mirada: hacia sí mismo y, por lo tanto, se incluye como objeto parodiado y parodiable; y la del "texto" como acción reflexiva.

### III. RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA: AUTOPARODIA Y REARTICULACIÓN

El olvido de los pingüinos realizados en España y rearticulados en el exilio, produjo esta tendencia a la autoparodia: Compostela se copió a sí mismo sin saberlo. Repetía lo que ya había realizado por traición de su memoria, por olvido. Pero los fragmentos del pasado afloraban como una treta de su inconsciente que lo engañaba y le hacía creer que se trataba de una nueva creación. Tal es el caso de *La conferencia*. El título es irónico de por sí, pues los pingüinos no hablan. En Puerto Rico, *La conferencia* se rearticuló en la pieza titulada *La conferencia leída*.

Si nos detenemos en las dos esculturas, la española y la puertorriqueña, observamos semejanzas y diferencias. En ambas hay un conferenciante, un podio y un público organizado en filas de tres y dos pingüinos. Estos últimos están colocados en la última fila. Ambos conferenciantes gesticulan con la aleta/mano. De manera que la organización global de la escultura es semejante.

Compostela conservó en su memoria la estructura de la pieza y la idea de la conferencia. Pero olvidó que ya la había concretado. Por eso, mi hermana y yo nos sorprendimos cuando visitamos España por primera vez en 1968 y nos encontramos en casa de mi tío Jesús con la escultura aludida, que por supuesto, retratamos y enseñamos a mi padre, quien la observó con igual asombro.

En la reconstrucción de la memoria y su rearticulación, *La conferencia leída* resulta una pieza aún más irónica pues tradicionalmente pensamos que las conferencias leídas son más aburridas que las improvisadas y espontáneas. La escultura española representa la conferencia amena y oral. En este sentido, el público está más atento; sólo dos pingüinos desvían su atención del conferenciante: un pingüino de la primera fila mira hacia atrás y uno de la tercera fila mira al lado. Por ser una conferencia improvisada, el conferenciante abandona el podio, no se siente aprisionado por él y se sitúa en el lado aun cuando tiene la aleta/mano izquierda apoyada. Es evidente que su arenga es efectiva pues ha logrado captar la atención de su público. Esta pieza tiene cuatro filas de tres pingüinos y la última de dos, contrario a la puertorriqueña que tiene tres filas de tres. Se trata, por lo tanto, de un público compuesto por catorce pingüinos. La escultura española tiene rasgos más realistas y la aplicación del tinte presenta cierta indefinición con respecto al estilo que desarrollará posteriormente.

La segunda pieza, *La conferencia leída* realizada en Puerto Rico, tiene marcadas diferencias. El conferenciante está situado en el podio en actitud de lectura, no se dirige al público sino que fija su mirada en los papeles que tiene enfrente; lo que revela de inmediato la ironía pues sabemos que un buen conferenciante establece contacto visual con su público. De manera que los observadores de la pieza ya sabemos que la conferencia resultará aburrida. El conferenciante gesticula con la aleta derecha mientras mantiene la izquierda en el podio; pero aun así no puede evitar que los de atrás se le duerman. El pseudo conferenciante provoca, por lo tanto, diversas actitudes en el público: los

de la primera fila no tienen más remedio que atender, en la segunda fila uno mira al vecino del lado, en la tercera fila otro mira hacia atrás a los dos dormidos. Su actitud es doble: está distraído pero al mismo tiempo suponemos que reprocha con la mirada a los dormidos por su falta de urbanidad. Los pingüinos de Puerto Rico son mucho más estilizados y han perdido los rasgos realistas de los pingüinos españoles. También se ha fijado el estilo de la policromía.

Ambas piezas son un ejemplo de autoparodia. Compostela copia su propio modelo, el modelo que guarda oscuramente en su memoria. Como en toda parodia, la nueva pieza resulta un comentario crítico del texto que constituye el modelo parodiado. De la autoparodia resultan dos textos semejantes y al mismo tiempo dispares; pero definitivamente un nuevo texto que abandona el estilo del primero. La autoparodia descubre, por lo tanto, las claves del proceso de creación y las maneras en que las formas artísticas se reestructuran y rearticulan en ese proceso.

#### IV. CONCLUSIONES

La ruptura que produjo el exilio en la memoria creadora se recobra como continuidad pero el trópico y la nueva circunstancia del exiliado producen una nueva forma de expresión mucho más abstracta y estilizada. Los pingüinos del trópico abandonan su ropaje realista y Compostela deja de ser un "animalista" para convertirse en un perfecto ironista de la escultura. Este hecho manifiesta claramente el sincretismo de su arte: la relación de la literatura y el arte. Su práctica irónica se vincula a la obra literaria de otro ironista a quien lee con pasión acá en este lado del mundo: Miguel de Cervantes.

Bajo la gubia y el cincel de Compostela, la humanidad completa comienza a ironizarse, a pingüinizarse. Cualquier profesión, actividad, refranes, situaciones, se pingüinizan bajo la óptica de Compostela; su mirada se marca por el doble discurso de la ironía.

La guerra civil española y el exilio fueron experiencias atroces en la vida del escultor pero la recuperación de la memoria creadora nos reitera el carácter profundamente sanador del arte.

## BIBLIOGRAFÍA

- COMPOSTELA (Francisco Vázquez Díaz), *Pingüinos*, con prólogo de Salvador Tió, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1970, 58 págs.
- , *Segundo libro de pingüinos*, con prólogo de Enrique Laguerre, S. Ed. (¿edición de autor?), San Juan, 1974, 67 págs.
- BROWN, RICHARD HARVEY, "Literary Form and Sociological Theory. Dialectical Irony as Emancipatory Discourse", En: *Society as Text. Essays on Rhetoric, Reason and Reality*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1987, págs. 172-192.
- ENRIGHT, D.J., *The Alluring Problem. An Essay on Irony*, Oxford University Press, Oxford & New York, 1986, 178 págs.
- HUTCHEON, LINDA, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Routledge, New York & London, 1986, 143 págs.
- LANG, CANDACE D., *Irony/Humor. Critical Paradigms*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London, 1988, 236 págs.
- MITCHELL, W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1986, 226 págs.
- MUECKE, D.C., *Irony*, Methuen & Co. Ltd., London, 1970, 92 págs.
- TITTLER, JONATHAN, "Introduction: An Approximation to Irony", En: *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*, Cornell University Press, Ithaca & London, 1984, págs. 15-28.
- WILDE, ALAN, *Horizons of Assent. Modernism, postmodernism and the Ironic Imagination*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London, 1981, 209 págs.