

Comentario al grabado de Katia Acín

Miradas, 1995



Carlos Mas Arrondo

Zoran Music fue detenido e internado en el campo de concentración de Dachau en 1944<sup>1</sup>. Allí realizó bastantes dibujos alusivos a la dramática situación que le tocó sufrir. Tras su liberación parece olvidar estos asuntos y sólo en 1970 “recupera la memoria” sobre el motivo olvidado y el pasado se impone, entonces, de una forma avasalladora. Comienza a trazar cuerpos con líneas muy elementales y simples, al modo de Giacometti. Depuración de elementos que le llevó a afirmar en una entrevista: *quisiera no usar nada*.



Mucho tiene en común el proceso que acabamos de comentar con lo que ocurre en este grabado de Katia Acín. Está fechado en 1995 pero hace alusión, sin duda, a acontecimientos que tuvieron lugar casi sesenta años antes.

---

<sup>1</sup> Valeriano Bozal, *El tiempo del estupor*, Siruela, Madrid, 2004, pp. 21-32.

Sin contexto, sin lugar, sin decoración, sin color, sin volumen, sin detalles, sin apellidos, sin calificativos, sin ámbito... la sencillez alcanza a la técnica y a la forma. En el plano de representación los elementos concretos que pudieran llegar a distraer brillan por su ausencia: el dónde se sacrifica al qué y al cómo. La estilización se apoya en formas definidas por contornos precisos a base de líneas blancas (fundamentales, no más de quince) de sólo dos grosores. Cinco figuras antropomorfas en el sombrío y melancólico juego de la luz sobre el fondo enlutado. Las siluetas corpóreas de cuatro personajes vestidos marcan las verticales que se cierran en el cuadrante inferior a base de una horizontal encapsulada en un óvalo que representa un cuerpo femenino yacente y desnudo. Tres de las personas acusan una hierática tensión con las cabezas inclinadas sobre el cadáver: forman una masa coral con ligeros solapamientos y aunada por la mirada sollozante hacia el cadáver que oculta los pies y acusa la sensación de paralización en la que se encuentran. Cortejo funeral, grave y majestuoso, contribuye con su masa única a la creación de una atmósfera enclaustrada que contamina todo el espacio. Se articula éste en tres unidades diferenciadas: la mujer muerta en un primer término; las tres figuras silueteadas que, con sus miradas, nos remiten hacia abajo; y, en último término, un cuerpo con la cabeza girada hacia arriba y que nos saca bruscamente del plano de representación para llevarnos a buscar el cielo por la izquierda. Al ritmo se le confiere la responsabilidad de romper la monotonía; a la línea, en el alargamiento de las anatomías, se le pide que con sus trazos seguros nos hable del placer de dibujar bien.

Parece evidente: frente a la “orgía de visibilidad” de nuestra cultura contemporánea<sup>2</sup>, la sencillez de la forma y la estilización. Y el gesto. La gestualidad es muy importante en este grabado. Ha habido muchas épocas artísticas en las que los productores de imágenes consideraban que su labor era hacer que las figuras se expresaran con gestos<sup>3</sup>: es el “habla visible” que mencionaba Dante; es la defensa de la plasmación de los movimientos adecuados al estado de ánimo que repetía Leonardo. Concretamente el ritual del duelo por los muertos ha sido a lo largo de la historia del arte un tema recurrente desde el mundo egipcio a nuestros días: plañideras y deudos se tiran del pelo, esparcen cenizas, desgarran vestidos y constituyen una liturgia a propósito no sólo para expresar una emoción sino para provocarla.

---

<sup>2</sup> Francisco Calvo Serraller, “Picasso frente a la Historia”, pp. 27-75, de *Picasso. Tradición y vanguardia. 25 años con el Guernica*, Museo Nacional del Prado-Museo Nacional Centro Reina Sofía.

<sup>3</sup> E.H. Gombrich, “Gesto ritualizado y expresión en el arte”, pp. 61-74, en *La imagen y el ojo*, Alianza Forma, Madrid, 1987.

Elige Katia aquí dos estadios distintos ante el dolor producido por la muerte del ser querido: la atónita y paralizante mirada compartida ante el fallecimiento; y el siguiente estadio a la perplejidad (o quizá antecedente) que lleva a mirar al cielo para preguntar o gritar el porqué.

Hay mucho de oración en esta imagen. Podríamos incluso poner voz al silencio con unos versículos de Jeremías<sup>4</sup>:

*¡Atended, llamad a las plañideras que vengan; envid por las hábiles y vengan, que se apresuren y eleven sobre nosotros lamentaciones y descienda de nuestros ojos el llanto, y manen agua nuestros párpados... Porque nos echan de la tierra, nos arrojan de nuestras moradas.*

*(...) Pues la muerte ha subido por nuestras ventanas y penetró en nuestras moradas, acabó con los niños en las calles, con los mancebos en las plazas. Habla así: Oráculo de Yahvé: los cadáveres de los hombres yacen como estiércol sobre el campo, como queda tras el segador el manojo, sin haber quien lo recoja.*

Este grabado como oración, posiblemente, pero no como ilustración ya que explora áreas de sensación diferentes. Decía Picasso que “un cuadro habla por sí solo” y no estamos de acuerdo con él: la imagen sustituye a la palabra pero, también, la merece. En lo que sí podemos coincidir con el maestro es en que, en el fondo, los temas del arte son muy pocos y siempre se repiten: Venus y el Amor se convierte en la Virgen y el Niño, después en una maternidad, pero es siempre el mismo tema<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Jeremías 9, 16-22.

<sup>5</sup> D-H Kahnweiler et al., *Picasso 1881-1973*, Londres, Paul Elek, 1973, pp. 12-13, en F. Calvo Serraller, op. cit, p. 81.

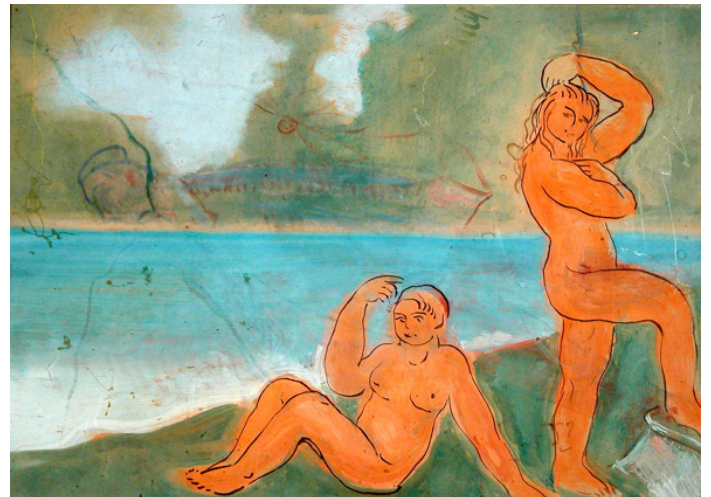
En esta obra que comentamos desembocan los sarcófagos mortuorios de la antigüedad clásica, cristianizados después en el arte paleocristiano y medieval. El llanto sobre Cristo muerto se cruza con las distintas Piedades para cuajar después en el miserabilismo de finales del siglo XIX y comienzos del XX que hacen de la víctima el protagonista. Toda una iconografía sufriente a la que tanto recurrió la pasada centuria.



Los recorridos en la búsqueda del tema por la plástica del pasado pueden ser muchos y variados. Desde el Llanto sobre el Cristo muerto de Giotto en la Capilla Scrovegni –en el que la mirada del espectador se ve guiada por la progresiva inclinación de las figuras hacia el grupo principal de la escena–, al mismo asunto tratado por Diego de Siloé y Alejo de Vahía o, si queremos, hasta en Rafael o los hermanos Carracci. El personaje de Eva en la Expulsión del Paraíso de Masaccio es una verdadera máscara de dolor, mientras que la Virgen dolorosa con el Cristo muerto de Gregorio Fernández nos muestra en su rostro la misma inquietud, dirigida al cielo, ante una muerte injusta.



Una lista infinita de modelos se ofrece también a medida que nos acercamos más a nuestro tiempo. Los burgueses de Calais, del escultor Rodin, brindan todo un repertorio de gestualidad y túnicas caídas, mientras el Picasso de comienzos del siglo XX es ejemplo vivo de ese “miserabilismo” al que aludíamos y que podemos encontrar también en Rouault o en Casanovas. Ya en casa, cabe mencionar la Piedad contemporánea de Ramón Acín o la grafía y el trazo de sus Bañistas y Desnudos de finales de los veinte.



Se hace cierta la afirmación de Fernando Pessoa de que “ver es haber visto”. Pero éste es el origen, no el final. Para cuajar una obra hay que convertir –como es el caso– un acontecimiento de relevancia personal en un asunto suficientemente universal; es necesario –como ocurre en este grabado– unir íntimamente forma y contenido.

Condolerse. Si iniciábamos este comentario refiriéndonos al pintor Zoran Music y a su formulación plástica del horror en el campo de concentración de Dachau, vamos a terminar con unas palabras del Nobel Imre Kertész, deportado a Auschwitz en 1944, y que califica al siglo XX como un “pelotón de fusilamiento en servicio permanente”. Asombrado de que el asesinato se haya llegado a convertir en un modo de ver la vida, afirma<sup>6</sup>:

*La misión del ser humano en la tierra tal vez consista en destruir la tierra y la vida. De ser así, habrá actuado como Sísifo: por un momento se escabulló de su tarea, de su misión, se escapó de las garras de la muerte y se maravilló de aquello que debía devastar: la vida. Debemos, pues, a esta renuencia todas las formas y pensamientos de rango superior creados por el hombre: el arte, la filosofía, las religiones son el producto de ese frenazo del hombre, de su vacilación ante su auténtica tarea: el exterminio. Esta vacilación explica también la tristeza nostálgica e incurable de los verdaderamente grandes.*

En esta “vacilación” encontramos a Katia y, en su catarsis, hallamos el descanso activo que necesita nuestro espíritu.

---

<sup>6</sup> Imre Kertész, *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, Herder, Barcelona, 1998, p. 42.