

¿Qué ocurre cuando cambiamos (pasamos, nos desplazamos) desde una lengua hasta otra? ¿Por qué lo hacemos, con cuáles efectos o consecuencias? Desde un imaginario cultural y una tradición hasta otra: ¿adónde nos llevan los cruces o las distancias? ¿Mediante cuáles superposiciones? ¿Por qué una exposición de retratos mostrados en Cuba y hechos por un pintor de este mismo país muestra como nombre *Removed* (en idioma inglés) a la vez que invita a ver los rostros de quince intelectuales soviéticos del período estalinista, todos represaliados y destruidos, asesinados la mayoría?

Según la edición electrónica del Gran Diccionario Oxford (Oxford University Press, 2003) *remove* es verbo transitivo que significa quitar, sacar (*take off*). Los contextos de aplicación varían al punto de que el verbo serviría lo mismo para hablar de un quitarse los guantes que quitar una venda, suprimir, excluir que eliminar, quitar de, sacar o desplazar. Por su parte, *The American Heritage Dictionary* introduce casos de uso contextual como los de *remove* óxido o *remove* capas de pintura y, finalmente, *The facts on file student's dictionary of American English* (2008) ofrece la más cruel de las posibilidades: matar (*to kill*).

De esta manera, *removed* (removidos) impone un campo semántico en el que lo mismo coinciden la ligereza de quitar un guante, la incomodidad o molestia de *remove* óxido, el leve asco de quitar una venda que esa gravedad definitiva que hay en el acto de matar. Una muerte sin apenas peso, como si la vida del otro que padece nada significara; cual si este ser otro sólo fuera una rápida incomodidad que nos provoca disgusto; algo que, para que desaparezca, alcanza con sólo lavar las manos o enjuagar un piso de cemento. En términos del presente tecnológico que vivimos: algo que basta con seleccionar y tocar una tecla para que desaparezca del texto en pantalla, en nuestro lenguaje de hoy: *deleted*.

Si bien pensar las identidades de la quincena de intelectuales retratados por Abel Herrero de-vela todo aquello que, lacónico y sentencioso, nos dice el participio que da nombre a la exposición, hacerlo traiciona la concepción y montaje de un proyecto donde lo principal –junto con el sólo dato del nombre de los retratados– son la expresión y los ojos: la mirada. Contra el fondo blanco de las paredes los retratos –todos de idéntico gran tamaño, con un minimalista uso del color negro de humo y sus degradaciones– son de una austeridad absoluta e inquietante.

Herrero nos obliga a operar con elementos que abren un espacio perturbador de contrastes (entre la austeridad y la violencia, la palabra y el poder, el silencio y el crimen de Estado); un espacio de descubrimientos, alucinación y heridas que destila su verdad o relato luego de que atravesamos ese escollo que es atrevernos a preguntar: ¿por qué están ahí estas personas? ¿Qué hicieron? ¿Cuál relación existe entre la gran literatura y el calabozo? Al mismo tiempo, la coincidencia de que todos los retratados estén mirando en dirección al ojo de la cámara, con tal fijeza y seriedad que hace pensar en imágenes de detención, sacadas del archivo de policía, invita a desplazar el juego de la pregunta y moverlo entonces en dirección al vocabulario de la interpelación comisarial, al sentido que dentro este arsenal retórico muestran la entonación autoritaria, el grito, las órdenes, la sacudida del cuerpo: párese ahí, mire fijo, recto.

Al escudriñar bibliotecas para saber quiénes fueron los demovidos que el artista nos presenta, humanizamos y damos rostro a la masa indiferenciada. El diminuto instante de narrativa que ponemos como ejemplo, como una especie de fuga mediante la fabulación, conduce a una segunda búsqueda imaginaria, poética y radical. Se trata de rogar a los muertos que nos hablen de su sufrimiento, que nos cuenten de eso que intentó permanecer oculto: el miedo, la detención, el calabozo, la tortura, la muerte, el silencio.

Lo anterior significa que la oposición entre el blanco de la pared y el apagado oscuro-gris de los cuadros es un poderoso elemento discursivo, tanto como la expresión en los rostros retratados (soledad y abandono en Tsvetaieva, enfermedad y amargura en Man

delstan, cansancio en Meyerhold, etc.) o el hecho de que todos vistan la misma camisa oscura. El concepto-montaje da pocas oportunidades: quince rostros y nombres. Uno de ellos (Nicolai Gumiliev) es ejecutado en 1921, acontecimiento que tiene lugar dentro del período leninista; uno muere en el exilio (Evgueni Zamiatin); la mujer (Marina Tsvetaieva) comete suicidio en el año 1942; dos alcanzan a vivir después de la Segunda Guerra Mundial. El primero, Andrei Platonov, muere en 1952, vilipendiado por la crítica y en total abandono; El segundo, Yuri Dombrovski, pasa casi 20 años en campos de concentración y muere en 1978, ya dentro del período Brezhnev. El resto padece hambre y frío, tortura y muerte, en campos de concentración o calabozos de la policía estalinista: Alexandr Voronsky, Isaac Babel, Pavel Florenski, Nikolai Kliuev, Danil Charms y Boris Pilniak.

La diversidad de estos destinos, en particular la cantidad de tortura y de muerte que podemos ubicar como marcas identificadoras de la represión stalinista para con el campo intelectual; la presencia de autores que, si bien sobreviven a la represión, mueren en el olvido, apestados o como sombras; así como –en términos de duración temporal y épocas políticas de la represión- la inclusión de una suerte de antecedente (Guimiliev) y un consecuente (Dombrovski) conduce la mirada hacia analizar las deformidades del poder en casi todo lo largo del sistema soviético (sustituyendo cualquier juicio acerca de lo puntual por una valoración de lo total, del sistema en sí).

Repito que sólo se trata de pintar -a partir de fotografías tomadas a los personajes en cuestión- y de intentar extraer cuanto puedan comunicarnos los ojos, las miradas, las expresiones de cansancio o algún rictus de amargura. Ni siquiera las fechas de nacimiento o muerte nos son dadas, sino que todo lo debemos averiguar en enciclopedias y libros: preguntar, perturbar, revolver, devolver vida a figuras previamente vacías, vaciadas. Poetas, narradores, dramaturgos, filósofos, pensadores del hombre y la cultura, arrancados, rotos. La paranoia del poder y la insistencia en la creación como ejemplo de la búsqueda de la libertad. Más allá de estos particulares rostros, en una suerte de museo otro, que lentamente se organiza y crece dentro de la mente de los espectadores, la mirada de todos los centenares de miles que recibieron los diversos grados de violencia de esta maquinaria estatal y cuyas vidas fueron cortadas o lastimadas.

El hecho de que la exposición prescindiera de detalles no sólo es una decisión que descoloca o incomoda al espectador, sino que lo obliga a ser activos, pide y nos convierte en agentes de (la) memoria. De esta manera, a través de nuestra averiguación, el pasado narra su relato y renacen tanto el sufrimiento y el dolor de las víctimas, del país al que le destruyeron millones de hijos, como la violencia y la crueldad de un poder despótico, dictatorial: el estalinismo, con su arremetida estatalmente organizada en contra del campo artístico-literario. En oposición a esta maquinaria gris, la memoria rescata los hechos y la obra de las figuras represaliadas, los llena de vida: nuestras vidas que, al rechazar los procedimientos del horror y el miedo, afirman los valores de la palabra, la imaginación, el pensamiento, la libertad, la dignidad del individuo y la belleza.