

Transfiguraciones de Paul Celan

Héctor Antón

Solo las apariencias no engañan

Josef Albers

Una víctima lírica del horror totalitario testificó que debe suceder algo dramático en la vida de un poeta para que su obra sea conocida y, si lo amerita su brío literario, reconocida. La confirmación de tal vaticinio lo encarna el Vía Crucis de Paul Celan (Rumania, 1920-París, 1970). No sería exagerado insinuar que nació para donar experiencias traumáticas a quienes rondan por la vida sin entregarse ni arriesgarse a nada. Sarcasmo contra los vacilantes que prefieren “ir al seguro”, amparados por la prudencia y el temblor como salvoconductos legitimadores. Patología de sujetos a ideologías fascistoides, quienes dilatan el “coma-andante” de “la muerte pública del consenso” con terapias de falsa conciencia.

Celan sobrevivió en la paradoja de expresarse en el idioma de quienes asesinaron a sus padres. La sombra de la duda fulmina magras certezas: Paul traicionó a su esposa que luego intentó matar y se engañó cuando visitó un “refugio del ser” entre los abetos de la Selva Negra en julio de 1967. Celan quería escuchar a Martin Heidegger arrepintiéndose de una controvertida e irreversible filiación nazi.

Desilusión presocrática: creer que poesía y filosofía convergen por naturaleza. La cabaña de Todtnauberg, el atuendo campestre de Heidegger, cruzadas anti-metafísicas. Claire Goll

(literata efectista y venenosa) lo difama al testificar que Celan persiguió esa barbarie disfrazada de humanismo que lo condujo al delirio. Boquitas pintadas con ínfulas cerebrales valen por unos o varios espaldarazos.

El trasiego del “sufridor ejemplar” revela al individuo abogando por el sentido común ausente de una época que él mismo personificó, arrojándose al Sena una noche desde el Puente Mirabeau. Para Gustave Flaubert, el suicidio es prueba irrefutable de cobardía; para otros, evidencia de una soledad cósmica. Tabú en el recato del terrorismo semántico habitual en sociedades de control (Luz cenital).

(Un ejemplo-detalle es la prensa oficial cubana, atestada de expresiones prohibidas: muerte por Sida, crimen pasional, preso político y, por supuesto, suicidio. En el “caso Celan”, todo parece culminar en una “mística del pánico”).

A la hora del recuento, el saldo de sus insomnios es una concatenación de lo sublime y lo ridículo. Acusado de plagio por una viuda hostil y rechazado por la editorial Gallimard, su posteridad dio síntomas de alivio racional: George Steiner (letrado francés de origen judío protector del silencio Heidegger) entronizó a Paul Celan como poeta cimero en lengua alemana del siglo veinte. Comienzo de un proceso de reivindicación poética, que evolucionó al trasgredir el marco literario del verso en letra impresa. Un hallazgo-pistola frente al coloquialismo recitativo.

“Algo sobrevivió en medio de las ruinas. Algo accesible y cercano: el lenguaje”

(Paul Celan)

Anselm Kiefer (1945) es un productor visual alemán, quien plantó bandera desde 1993 en el cantón francés de Barjac. Allí, entre una vegetación agradecida de la soledad, este “hijo

bastardo de Auschwitz” concibe instalaciones-ambientes tan plásticamente monstruosas como sus tenebrosos referentes. Tras una cortina de humo y vestido de negro, suele recibir a los enviados especiales del *mainstream* para colegiar o mostrarles su vorágine artística. El color negro caracteriza al personaje de luto por la belleza perdida del individuo-robot, extraviado en la desalmada tecnocracia contemporánea antes que por vergüenza humanitaria.

Quienes han logrado husmear en cada recodo de su laberinto experimental (entre químicas y girasoles), coinciden en que de “La República de Kiefer” emplazada en el sosegado Barjac, han sido expulsados los partidarios del romanticismo ecológico, en nombre de una racionalidad mitopoética estrictamente personal.

Kiefer es un seguidor del “chamán académico” Joseph Beuys, al fabular con materiales “inapropiados”: hierro oxidado, plomo derretido, telas rústicas. A ello se le agrega cierta adoración por la sublimación heroica de una humanidad arrasada. Los tópicos de gestos neoexpresionistas en diversos soportes abarcan leyendas egipcias, alquimia, el éxodo judío, la ocupación napoleónica o el holocausto.

A principios de los setenta, la obra de Kiefer generó cierto rechazo: el “pintor salvaje” hastiado del minimalismo clásico (Judd, LeWitt) y desmarcado del grafiti urbano (a lo Keith Haring y Basquiat), les recordaba a sus compatriotas el *pasado vigente* del Tercer Reich. Kiefer ansiaba romper con aquella “ambigüedad infantil” de sus tempranos ejercicios conceptuales, cuando se hacía fotografiar reproduciendo el saludo hitleriano (al vacío) en sitios públicos. Después, le obsesionará “convencer” sin entregarse a seducir con el auto-masaje retiniano.

Más que una “pintura literaria” -según lo etiquetan críticos-espías de su trabajo-, Kiefer articula un simbolismo donde puede recrearse en la ópera *Parsifal* de Richard Wagner o en la liturgia cristiana del Domingo de Ramos. De ahí la presencia de oraciones, siglas, nombres, cifras, figuras míticas o lugares virtualmente reconocibles. Pero ningún pretexto adquiere connotaciones explícitas; la violencia del trazo y la opacidad convierte al hombre y su circunstancia en fragmentos de alambre, barro, polvo, alquitrán, yeso, plantas o ceniza.

La totalidad abstracta constituye el signo que domina un paisaje matérico de líneas encrespadas. Ello no impide que emerjan transparencias figurativas en rostros o artefactos-residuos de la guerra, para anclar en el tiempo devorado por el “espacio muerto arquitectónico” de la erosión histórica, camuflado por el ascenso posindustrial de la soberbia eurocéntrica, diestra en resurrecciones.

“La muerte es el amo de Alemania su ojo es azul / Te pega con sus balas de plomo su puntería es certera / vive un hombre en la casa tu dorado pelo Margarete / él lanza sus policías contra nosotros nos garantiza una fosa en el aire / él juega con las serpientes y los sueños la muerte es el amo de Alemania / tu pelo dorado Margarethe / tu ceniciento pelo Shulamith”.

Dichas estrofas de Paul Celan pertenecen al poema *Todesfuge* (1945), incluido en su cuaderno *De Amapola y Memoria* (1952). *Fuga de la muerte* surgió a partir del confinamiento del escritor en el campo de exterminio de Lublin, Polonia, donde los reos eran obligados a interpretar canciones nostálgicas mientras cavaban sus tumbas. Margarethe esboza a la heroína romántica del *Fausto* de Goethe y representa a la “auténtica” rubia alemana; Shulamith es la judía incinerada que asume el rol de imagen arquetípica en los *Cantos de Salomón*.

En una serie dedicada a los campos de concentración, Anselm Kiefer se inspiró en el conocido poema de Celan. *Tu dorado pelo, Margarethe* (1982) es una “apropiación alegórica” que conserva el aura fantasmal del texto. Tal vez por ello solo es posible distinguir rastros o huellas mutantes del cuerpo-testimonio de la orfandad. En la composición de Kiefer, la rubia teutona es un haz de paja dorada; la judía Shulamith, una conjugación de sustancias quemadas en grises o negros.

Paul Celan y su tragedia configuran un espectro merodeando por un área donde ningún objeto íntimo o memorialístico reposa en la tela como accesorio decorativo. La musa del cuadro es la palabra que falta. En nombre de un ajuste de cuentas, el *poeta en versos* resucita en la maniobra de un *pintor en actos*, quien traduce sobre un lienzo lo que no padeció en carne propia y estima pertinente hacerlo suyo.

Paul Celan es una figuración omnisciente en la movida artística contemporánea. De *otra* manera, lo rescató del “cerco literario” la artista colombiana Doris Salcedo (Bogotá, 1958) al fraguar el proyecto de abrir con martillos neumáticos una grieta que “seccionó” en “bandos contrarios” la Sala de las Turbinas de la Tate Modern londinense. Versión instalativa de un poema de Celan que motivó y sirvió de título a la “pieza única” de una experta en visualizar catástrofes periféricas, para luego exhibirlas y venderlas en galerías, ferias y subastas primermundistas.

Shibboleth (2007) refiere un pasaje del *Antiguo Testamento* que describe cómo los miembros de una tribu mataban a los de otra que pronunciaban esa palabra de manera diferente. Así, mientras un productor vivo cotiza su aura gracias al impacto de una cicatriz artificial, el ánimo sola de Paul Celan evoca al *Prometeo* del relato kafkiano: “Los dioses se cansaron; se

cansaron las águilas; la herida se cerró de cansancio”. Prometeo, Kafka, Celan: almas redimidas por el dolor en una sentencia del crítico literario Maurice Blanchot: “El cansancio tiene un gran corazón”.