

Gemía el pavor. Como tras portales de difuntos
Había a veces sonido de voces y lejanas oraciones.

Quédate conmigo. Cuando los ojos de los rayos cruelmente
Abiertos y fijos iluminan el yermo de las salas
Y desde la profundidad de los espejos ascienden y brotan
Los muertos lentamente con las cabezas llamativas.

Que nuestro corazón no se petrifique. Cuando ahora se abren las puertas
Quedamente lejos a lo tenebroso. Y en el silencio sentimos
Pasar frío un respiro por las sienas frescas
Que seca las almas y las entumece en hielo.

La imagen de la noche insinuada en el poema «El dios de la ciudad», adquiere en este poema la doble figura de un cementerio y un hospital. El yermo de las salas y el pavor de la oscuridad son instantáneas de la imagen del mundo que confluyen en otra instantánea, esto es, la del cementerio y el hospital. Heym desarrolló la imagen del cementerio en el largo poema «La patria de los muertos» y en «Styx» y la del hospital en «El hospital de fiebre». Este poema es descriptivo y sorprendentemente narrativo. La descripción de una sala de enfermos en la primera estrofa alude al lugar común crítico de los enfermos en los hospitales: «Un número / tiene cada enfermo». Pero esa anonimia es consecuencia de la «esencia» de todo hospital, que Heym expresa plásticamente con la imagen de las «enfermedades» que como «delgadas marionetas / pasean por los corredores». Las marionetas son cifra no sólo de las enfermedades y de los enfermos sino también del sacerdote que, en la última estrofa del poema, da la extrema unción y es asesinado por un enfermo. Este inesperado final constituye la parte narrativa y confiere sentido a la cifra. El acontecimiento final es teatral, las imágenes y descripciones de los enfermos representan a las marionetas, y el hospital es un teatro de marionetas que refleja al mundo. El teatro de marionetas roza lo grotesco, pero todo el escenario se agudiza con las imágenes levemente peyorativas que expresan además conmiseración con la realidad desnuda. De los enfermos que padecen la fiebre dice, por ejemplo, que «sus entrañas arden como montañas»; ven el techo «un par de grandes arañas / que sacan largos hilos de su vientre», «su cerebro se revuelve negramente de oído en oído / en monstruoso remolino velozmente», «en sus espaldas bosteza negramente una hendidura», «en torno a su garganta se cierra / lentamente en una dura mano «huesuda», inflan sus narices. Hace calor horriblemente / como una ampolla oscila su círculo rojo»; en su cama, los enfer-

mos espían al sacerdote «como sapos manchados de rojo por la luz»; «las camas son como una gran ciudad / que cubre la incógnita de un cielo negro». Las comparaciones y metáforas pintan y desfiguran a la vez los objetos, giros conversacionales (hace calor horriblemente), los colores blanco, negro y rojo y los versos cortos que en éste como en los demás poemas de Heym, dan la impresión de un seco martilleo, forman la perfecta unidad del cuadro de un hospital de desamparados, de moribundos. La pintura renuncia a cualquier lamento de conmiseración, a cualquier enunciado sobre el significado de la fiebre, de la anonimidad, de la muerte, de la extrema unción. En eso Heym se diferencia de Rilke, a quien llama «cadáver sacral», y de quien se deslinda expresamente. Heym no cae en la tentación de filosofar sobre el tiempo, la locura, la muerte, la enfermedad; sus poemas no tienen destinatario, como muchos de Rilke, por ejemplo la «Oración por los locos y los presidiarios» (1908/9), cuya primera estrofa es ejemplo suficiente:

Vosotros, de quienes el Ser
 Quedamente apartó su gran
 Rostro: un
 Ser mayor tal vez reza.

Hugo Ball anotó sobre la poesía de Heym que «sus versos están escritos como si él actuara ya bajo hielo» y agrega: «Heym no tiene ningún aparato, ningún artificio. La vida opera directamente sobre él. Él ve todo como lo dice. Ve el abismo, pero no lo busca. Lo seducen lo profundo, lo mudo»²¹. Lo que Heym ve es un mundo descompuesto, cuyas enfermedades (el aburrimiento, la desconfianza, la hipocresía) «quizá puedan ser curadas con algo: amor. Pero al final deberíamos saber que nosotros mismos nos volvimos demasiado enfermos para amar»²². Este callejón sin salida le deja sólo una esperanza: la salud y la busca de lo desconocido. Con todo, ese callejón sin salida es precisamente el que determina sus visiones e imágenes. La visión de la guerra, de la ciudad, del hospital como mundo y como teatro de marionetas, el desierto religioso o nihilismo de cuño genuinamente nietzscheano, transforman ese callejón sin salida en un purgatorio o en un infierno que Heym expresa con extraordinaria intensidad plástica. En el poema «La patria de los muertos», por ejemplo, pintó la aproximación de la muerte a una tumba:

²¹ Hugo Ball, en Heym, *ib.* t. 3, p. 170.

²² Georg Heym, *ib.*, t. 2, p. 174.

La muerte se acerca a una tumba y sopla en ella.
 Del seno de la tierra vuelan entonces calaveras
 Como grandes nubes de los gritos de los cadáveres
 Que llevan barbas rodeadas de musgo verde.

Un viejo cráneo revolotea desde el sepulcro,
 Alado con cabello rojo encendido,
 Que arriba en el aire, en torno a su quijada,
 El viento anuda como ígnea corbata.

El esfuerzo de romper los muros de ese círculo nutre las visiones, la óptica de Heym, es decir, lleva el lenguaje a la «exorbitancia» del artista en el sentido que tiene esta palabra para Gottfried Benn: en el laboratorio de palabras en que se mueve, el poeta «modela, fabrica palabras, las abre, las hace volar, las tritura para cargarlas con tensiones, cuyo ser atraviesa, entonces, decenios». Para el poeta todo lo que ocurre se convierte en «palabra, raíz de palabras, asociación de palabras; se psicoanalizan las sílabas, se reeducan los diptongos, se transplantan las consonantes. Para él, la palabra es real y mágica, un tótem moderno»²³. La palabra como tótem moderno es un nuevo Absoluto que confiere transparencia a la realidad denominada por ella. En esa recreación, la palabra del poeta es a la vez una interpretación de la realidad de la época, que desde Nietzsche está determinada por el nihilismo, por «los últimos hombres» que aquel divisó en *Zarathustra*, esto es, «la época en la que el hombre ya no da a luz ninguna estrella. ¡Ay de mí! Llega la época del hombre más despreciable que ya no puede despreciarse»²⁴. Es la época que azotó Heym en sus poemas, la que al desfigurarla interpretó con la equiparación de guerra, ciudad, hospital, mundo. La equiparación insistente y la dura métrica de sus poemas provocan una impresión de monotonía y cabría agregar que a ella contribuye la obsesión con la que Heym buscó lograr su realización estética como «genio». Pero esa monotonía es la melodía del *ennui*. Este es el espectro que invadió el recinto paradisíaco de la soberanía de los sueños, que Baudelaire caracterizó en «La doble habitación» de *Le spleen de Paris*: «Entonces entró un espectro. Es un portero que viene a torturarme en nombre de la ley; una concubina infame que viene a pregonar miseria y a agregar las trivialidades de su vida a los dolores de la mía; o bien el pasante de

²³ Gottfried Benn, *Marginalien en Gesammelte Werke*, ed. D. Wellershoff, Limes Verlag, Wiesbaden, 1959, t. 1, p. 389.

²⁴ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra en Saemtliche Werke*, ed. Colli & Montinari, p. 19.

escribano de un director de diario que reclama la continuación del manuscrito. La habitación paradisíaca, el ídolo, la soberanía de los sueños, la *silfide*... toda esta magia ha desaparecido por el golpe brutal lanzado por el espectro. Horror ¡yo recuerdo! ¡yo recuerdo! Sí, este zaquizamí, esta permanencia del eterno hastío es pues mía»²⁵. En la habitación paradisíaca ha desaparecido el tiempo, «reina la eternidad». El *ennui* lo hace reaparecer. Y «con la horrible senilidad ha retornado toda su cohorte demoníaca de recuerdos, de arrepentimientos, de espasmos, de temores, de angustias, de pesadillas, de iras y de neurosis»²⁶. La monotonía del *ennui* impone la conciencia de que se ha perdido el paraíso, y este paraíso perdido es la época. Heym percibió esta relación y la configuró en la narración «El cinco de octubre» sin percatarse de que Hegel la había dilucidado en el Prólogo a la *Fenomenología del espíritu* (1807), suscitada, en parte, por la Revolución Francesa: «Por lo demás no es difícil de ver, que nuestra época es una época de nacimiento y de la transición a un nuevo período. El espíritu ha roto con el mundo hasta ahora válido de su existencia y sus nociones y está a punto de hundirlo en el pasado y en el trabajo de su reconfiguración. Ciertamente nunca está quieto sino en proceso de movimiento cada vez más progresivo. Pero como ocurre con el niño que, tras larga y callada alimentación, al primer respiro interrumpe aquella paulatinidad de la continuidad sólo multiplicativa –un salto cualitativo– y entonces ha nacido el niño, así también madura lenta y calladamente el espíritu que se forma hacia la nueva configuración, disuelve uno tras otro los trocitos de su mundo anterior, su tambaleo se insinúa sólo por síntomas singulares; la frivolidad y el aburrimiento que se propagan en lo establecido, el presagio indeterminado de algo desconocido, son indicios de que es inminente otra cosa»²⁷. Para Heym, el aburrimiento, el *ennui* ya no fue sólo indicio sino realización del presagio indeterminado. La «otra cosa» había adquirido contornos precisos: el mundo como infierno urbano y bélico, los hombres como marionetas grotescas. Esta cristalización del ambiguo *ennui* deparó a la poesía del siglo XX y a la conciencia de la modernidad la expresión plástica, las visiones turbulentas con las que Heym desveló la concomitancia de *ennui* y destrucción y el horizonte secularizado del pecado original, de la pérdida del paraíso que cabe resumir con el poema «Danza macabra» de *Las flores del mal* de Baudelaire, su modelo, cuya última estrofa dice:

²⁵ Baudelaire, *Oeuvres complètes*, ed. Le Dantec y Cl. Pichois, *Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, Paris, 1962, p. 234 ss.

²⁶ Baudelaire, *ib.*, *ib.*, p. 235.

²⁷ Hegel, *Phaenomenologie des Geistes*, ed. Hoffmeister, F. Meiner Verlag, Hamburgo, 1952, p. 15 ss.

En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire
En tes contorsions, risible Humanité,
Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,
Mêle son ironie a ton insanité.

El pecado original o el paraíso perdido forman un círculo con el «crepúsculo de la humanidad» en el que se inscribe Heym y que Kurt Pinthus describió en el prólogo a la antología de la poesía expresionista alemana, *Crepúsculo de la humanidad* (1920): «La poesía de nuestro tiempo es final y a la vez comienzo... El arte que hicieron estallar la pasión y el tormento de la más desaventurada época del mundo tiene el derecho de encontrar formas más puras para una humanidad más feliz. Cuando esta futura humanidad lea el libro *Crepúsculo de la Humanidad* (...) ojalá no condene la marcha de estos condenados nostálgicos a quienes sólo les quedó la esperanza del hombre y la fe en la utopía»²⁸. Para Heym, la utopía fue el refugio en el más allá de la muerte, en el acontecimiento supremo que habría de liberarlo del *ennui* que lo acosó y suscitó su poesía.

²⁸ Kurt Pinthus, *Menscheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, Rowohlt Verlag, Berlín, 1920, p. XVI.

