

es tan podridamente aceitosa y cochambrosa como un barniz a la cola en muebles viejos»<sup>11</sup>. El eco del talante de Lenz, es decir, de Büchner, se agranda en Heym. El aburrimiento ya no es el signo del castigo del pecado original, sino que es el tiempo vacío en el que la cotidianeidad pone en presente la ausencia de un pasado heroico, de un Apocalipsis. En una prosa crítica de 1911 titulada *Una mueca* Heym insiste en que «nuestra enfermedad es aburrimiento ilimitado» y la sitúa en un marco teológico e histórico-filosófico: «Nuestra enfermedad es la desobediencia al Dios que nosotros mismos nos hemos colocado... Nuestra enfermedad es vivir al fin de un día del mundo, en una tarde que llegó a ser tan maloliente que apenas se puede soportar el vaho de su podredumbre... Entusiasmo, grandeza, heroísmo. Antes vio el mundo, a veces en el horizonte, las sombras de estos dioses. Hoy son marionetas. La guerra ha huido del mundo, la paz eterna la ha heredado deplorablemente»<sup>12</sup>. Heym no se sustrajo al entusiasmo con el que los intelectuales reaccionaron contra la monotonía autosatisfecha de la época victoriana, guillermina y chauvinista: Péguy, D'Annunzio, Ernst Toller, Rudyard Kipling, entre tantos, glorificaron la guerra como antídoto heroico, religioso, patriótico o simplemente vital. En Heym, esa participación en el rechazo de la época culminante de la burguesía sobrepasa los límites de la crítica y adquiere un carácter mitológico, que ya no ofrece un camino a la superación del aburrimiento, sino que se convierte en una visión del mundo. En su libro póstumo *Umbra vitae* (1912) los amigos que lo editaron (Jakob van Hoddis, entre otros) recogieron el poema «La guerra» escrito en 1911, que ha logrado fama porque se lo considera como una visión anticipada de la primera guerra mundial. La versión publicada es un esbozo que permite la especulación sobre la profecía de la guerra de 1914. La segunda y tercera versiones desmienten esa especulación, fundada además en expectativas de patetismo cósmico. El poema contiene *in nuce* su visión del mundo.

Las tres versiones del poema desarrollan imágenes y nociones, «imágenes de pensamiento» para decirlo con Walter Benjamin, que Heym sembró en su libro de narraciones cortas *El ladrón*, publicado póstumamente en 1913. La narración «El cinco de octubre» inaugura el libro y tiene como tema un momento decisivo de la historia de la Revolución Francesa. El cinco de octubre de 1789 se levantó el pueblo de París, dirigido por el alguacil Maillard, y asaltó la Bastilla. Heym utiliza los datos históricos para satisfacer con el dibujo de las escenas de esa fecha la nostalgia de las barri-

<sup>11</sup> Georg Heym, *Tagebücher...* p. 138.

<sup>12</sup> Georg Heym, *Dichtungen und Schriften*, t. 2, p. 173.

cadras y del entusiasmo. En las primeras estrofas expone el motivo de la rebelión, esto es, la carencia de pan y la frustrada esperanza de distribuirlo entre la multitud, que «más por aburrimiento y para matar el tiempo» que por esperanza de encontrar pan, asalta una panadería. La muchedumbre hambrienta quiere descargar su iracundia y decide ahorcar a un panadero, le pone una soga al cuello y los clamores del condenado no logran que lo perdonen, sino que por aburrimiento lo abandonan con la soga al cuello. Los primeros momentos de la revuelta estuvieron dominados por el aburrimiento y el hambre. La descripción del hambre es una correspondencia alegórica del aburrimiento, es decir, es la pintura de un gran bostezo: «...y sus lenguas comenzaron a mascar con la boca vacía, comenzaron a tragar el aire, y sus dientes se golpearon con abulia unos a otros como si molieran los blancos mordiscos»<sup>13</sup>. Paralizada por el hambre, la muchedumbre es acosada por los «sueños negros» de ser «condenada a la muerte eterna, a ser golpeada con mudez eterna, a ser condenada a volver a sumergirse de nuevo en el vientre de París, a sufrir, a padecer hambre, a nacer y a morir en un mar de negras tinieblas»<sup>14</sup>. La muerte eterna, la mudez eterna, la sumersión en el ciclo de nacer y morir, esto es, el tiempo infinito, son formas de expresar un aburrimiento existencial, que engendra la acción y produce una exaltación de los condenados al sufrimiento de la eternidad. Maillard anima a la muchedumbre; colgado de una rama «como un gigantesco pájaro negro» lanza sus arengas que despiertan el entusiasmo en esas masas. Movidas por este sentimiento, desplazan a Maillard y lo sustituyen por la cumbre absoluta del entusiasmo, por «un conductor invisible», por «una bandera invisible que ondeaba en su entorno». Entonces, todos se volvieron hermanos, «la hora del entusiasmo los había soldado entre sí»<sup>15</sup>. El aburrimiento y la amenaza de eterno aburrimiento provocan su superación por el entusiasmo que abarca todo y despersonaliza, desindividualiza al motor de esa superación y a la masa misma. El entusiasmo es presagio y comienzo a la vez de una nueva aurora, en la que el sol quema los bosques y hace arder el cielo. La interpretación del episodio revolucionario pone de relieve cuatro momentos: aburrimiento-hambre, motor de la rebelión, entusiasmo que abarca todo y despersonaliza, aurora que incendia los bosques y el cielo. Los cuatro momentos forman un círculo, cuyo comienzo es el aburrimiento aniquilante y provocador, y cuyo final cierra el círculo con una plenitud también aniquilante. El esquema circular con el que Heym

<sup>13</sup> Georg Heym, *ib. ib.*, p. 6.

<sup>14</sup> Georg Heym, *ib. ib.*, p. 7 ss.

<sup>15</sup> Georg Heym, *ib. ib.*, p. 17.

reconfigura un acontecimiento histórico revolucionario difumina los límites entre la negatividad y la positividad, pero no las funde sino que las hace variar como perfiles de las piezas de un calidoscopio, en el que las claves son los colores que Heym extiende en sus dibujos. En la narración, por ejemplo, el color negro abarca los «sueños negros» negativos y el «pájaro negro» positivo, Maillard; el blanco aparece en los «mordiscos blancos» negativos y en las nubes positivas que, al final de la narración, acompañan a los entusiasmados hacia la libertad. A esta variación corresponde una fina matización de la expresión, que en la lectura despierta la impresión de paradójica ambigüedad, de precisa sugestión. Así, el poema «La guerra» sólo la menciona en el título y en el texto sustituye el sustantivo por el artículo. Las devastaciones y consecuencias de la guerra aparecen como acción de un ente determinado (la...) que encierra, en su determinación, la metáfora plurívoca de la destrucción, que para Heym es el eslabón de una cadena de imágenes simónimas: guerra, ciudad, mundo. La primera versión del poema reza:

Se ha levantado, la que largo durmió,  
 Se ha levantado de las bóvedas profundamente abajo,  
 Está en el ocaso, grande y de incógnito,  
 Y aplasta la luna en la negra mano.

En el ruido vespertino de las ciudades caen lejos  
 Helada y sombras de una extraña oscuridad,  
 Y el redondo torbellino de los mercados se congestiona en hielo.

Hay silencio. Buscan. Y nadie sabe.

En las callejas alza fácilmente los hombros.  
 Una pregunta. No hay respuesta. Un rostro palidece.  
 Un hilo de sonido gime en la lejanía.  
 Y las barbas tiemblan en torno a su puntuda quijada.

En los montes comienza ya a bailar  
 Y grita: guerreros, levantaos y adelante.  
 Y resuena cuando ella ondea la cabeza negra,  
 Por eso cuelga una cadena sonora de mil cráneos.

Igual a una torre que extingue la última ascua,  
 Donde huye el día los ríos ya están llenos de sangre,

En el juncal se han extendido innumerables los cadáveres,  
Cubiertos de blanco por los fuertes pájaros de la noche.

Está sobre la azul avenida de llamas con redondos muros,  
Está sobre el sonido de armas de las negras callejas,  
Sobre los portales, donde los guardas yacen mal tendidos,  
Sobre puentes, cargados de montañas de muertos.

Empuja el fuego a través de los campos hacia la noche,  
A un perro rojo con el grito de salvajes getas,  
De la oscuridad emerge el mundo negro de las noches,  
Su borde está terriblemente iluminado por volcanes.

Y con mil altas gorras rojas dilatadamente  
Están regadas llameando las llanuras tenebrosas,  
Y lo que abajo en las calles pulula agitándose,  
Lo barre a las hogueras, para que arda más la llama.

Y las llamas ardiendo devoran bosque tras bosque,  
Murciélagos amarillos agarrados con dientes en las hojas,  
Como un carbonero golpea su vara  
En los árboles, para que el fuego zumbre justamente.

Una gran ciudad se hundió en humo amarillo,  
Se lanzó sin ruido al vientre del abismo.  
Mas sobre ardientes escombros se levanta gigantesco  
El que en silvestre cielos haga girar tres veces su antorcha.

Sobre el reflejo de nubes desgarradas por la tormenta,  
En los fríos desiertos de la muerta oscuridad,  
Para que con el fuego se seque la noche,  
Desgracia y fuego desciendan sobre Gomorra.

Las versiones II y III se diferencian del poema publicado por el panorama que describen: es el de un grotesco cementerio del que huyen las almas para ocultarse a los vivos «en la oscuridad y la noche de los bosques». Pero en las tres versiones, el escenario (ciudad o cementerio) es la destrucción que realiza y contempla la guerra innominada, y que en su ascenso va adquiriendo los perfiles de un demonio que desde arriba ve arder la ciudad y la castiga. La ciudad que se hundió en el humo amarillo de la penúltima