

estrofa, anticipa la línea final, una de las claves esenciales del poema. La mención de Gomorra no alude a los graves pecados que provocan el castigo del Señor, sino al significado de la extinción de Sodoma y Gomorra, es decir, a un dios abscondito que actúa como un demonio destructor. El *Génesis* (I, 24 y 29) aparece en el trasfondo del poema: «Y el Señor hizo llover desde el cielo azufre y fuego sobre Sodoma y Gomorra, y aniquiló las ciudades y todo el territorio y a todos los habitantes de las ciudades y lo que había crecido en el campo... Y (Abraham) volvió su rostro a Sodoma y Gomorra y a todo el campo de esta región y contempló, y ved, del campo surgía un humo como el humo de un horno». La resonancia bíblica se extiende a la expresión, a las imágenes y al tono apocalíptico, que Heym remodela con elementos peyorativos sugeridos por la poesía de su amigo Jakob van Hoddis, especialmente por su poema «Fin del mundo» (1911):

Al burgués se le vuela el sombrero de la cabeza puntuda,
En todos los aires retumba como grito.
Techadores se despeñan y se escinden,
Y en las costas –se lee– sube la marea.

La borrasca aparece, los mares silvestres saltan
A tierra, para aplastar gordos diques.
La mayoría de los hombres tiene catarro.
Los ferrocarriles caen de los puentes¹⁶.

Heym potencia y enriquece la pintura caricaturesca que le suscita van Hoddis con el color (blanco, negro, amarillo, rojo), con los fenómenos y objetos que encarnan el color y la destrucción (ascua, fuego, volcán, llama), con las tinieblas (oscuridad, murciélago, mundo negro de las noches) y a su vez da al trasfondo bíblico un aspecto plástico que convierte el talante apocalíptico en una visión. El lenguaje intensifica la visión. La praxis métrica expresionista que inauguró y ejemplifica el poema de van Hoddis, esto es, los versos independientes y lacónicos que expresan la heterogeneidad de lo simultáneo, la acentúa Heym en el sentido de que dinamiza esta heterogeneidad y la transforma en una escala ascendente, en cuyo último peldaño se halla el demonio de la guerra anónima, es decir, la máscara del dios destructor que castiga con la aniquilación al mundo que es el presente y que

¹⁶ *Jacob van Hoddis, Weltende en Dichtungen und Briefe, ed. R. Nörtmann, Arche Verlag, Zürich, 1987, p. 15.*

simboliza la gran ciudad. La guerra innominada y el dios destructor fueron en la imaginación de Heym un antídoto contra el aburrimiento.

La visión plástica obedece a la inquietud que lo atormentaba: la pululación de imágenes en su cerebro y el ansia de traducirlas adecuadamente a lenguaje poético. En su diario de 1911 apunto: «Satanás me ha negado el arte de la pintura... ¿Por qué me negó el cielo el don del dibujo? Me torturan imaginaciones como nunca a un pintor antes de mí», y en 1910 había precisado su modelo pictórico, van Gogh: «Encuentro que él es tal vez para mí más adecuado que Hodler. Pues él ve todos los colores como yo los veo. Al leer me he dicho esto y esto: caramba, exactamente así harías un poema... Sólo que pintar es muy difícil. Y escribir poesía es tan infinitamente fácil cuando se tiene óptica»¹⁷. Las imaginaciones que lo torturaban y de las que él mismo menciona varios ejemplos se concentran en la figura del loco y su espacio. El poema «La guerra» dibuja el revés destruido de la gran ciudad, símbolo del mundo contemporáneo. El mismo año en el que describió los dos aspectos de este mito de la destrucción (la gran ciudad y el cementerio), pintó en prosa la figura del loco, en la segunda narración de su libro *El ladrón*. En «El loco», Heym invierte doblemente las relaciones del sujeto con la realidad. Para el loco, los médicos y enfermeros del manicomio son los locos, y cuando sale a la calle y mira alrededor, el mundo lo incomoda. Sale a vengarse de su mujer, a quien culpa de su internación, la encuentra, la mata, y la satisfacción de su venganza le produce un sentimiento paradisiaco. Un guarda lo mata, «y mientras saltaba la sangre de la herida, le pareció como si se hundiera en la profundidad, cada vez más profunda, suavemente como un plumón. De allí ascendió una música eterna y su corazón moribundo se abrió temblando en una inconmensurable beatitud»¹⁸. El premio de la venganza del loco es, pues, el momento intenso de dicha que precede a la muerte, el camino a la plenitud. La locura es la verdadera dicha y la cordura es una locura oculta en el mundo. Esta concepción de la muerte como premio involuntario que da la sociedad cuerda a la locura implica la contemplación desde la perspectiva de la locura y eleva a la muerte a la cumbre de la plenitud. Heym coincide en esta glorificación de la muerte con el poeta barroco Angelus Silesius, quien en su libro peculiarmente místico *Peregrino querubínico* (1657) escribió este epigrama: «Muerte es una cosa dichosa: mientras más fuerte es/tanto más suntuosa surge de ella la vida»¹⁹. La coincidencia con una concepción místico-barro-

¹⁷ Georg, Heym, *Tagebücher*, p. 158 ss y 205.

¹⁸ Georg, Heym, *Dichtungen und Schriften*, t. 2, p. 34.

¹⁹ Angelus Silesius, *Cherubinisches Wandersmann*, *Pattloch Verlag, Aschaffenburg*, 1947, p. 4.

ca no significa que el expresionismo en general y Heym en particular hayan asimilado esa literatura. La coincidencia resulta de la radicalidad con la que Heym azota a la sociedad y al mundo contemporáneo, es decir, de la medida con la que juzga el dominio del aburrimiento: la locura y la muerte. Éstas son como un «espejo cóncavo» que les pone enfrente y que le proporcionan las deformaciones con las que él traza su dibujo grotesco. En la narración «El loco», por ejemplo, el loco se dispone a buscar a su mujer en su casa y como al golpear no le abren la puerta, «se echó unos pasos atrás. Sus ojos se empequeñecieron completamente, como puntos rojos. Su frente baja se encogió todavía más. Se encorvó. Y entonces, de un gran golpe saltó contra la puerta. Esta crujió, pero soportó el empujón. Gritó con todas sus fuerzas y saltó una vez más. Cuando entró en la casa y no encontró a la mujer, saltó de un golpe a la cocina». Creyó verla como una «rata gris» que corría a lo largo de la pared, cogió «una plancha de hierro del horno», se la lanzó, pero ella era más ágil. El loco aparece como un felino que caza una rata imaginaria. Más desafiante y llamativa es la descripción de una autopsia en la narración del mismo título de su libro *El ladrón*: «La sangre negra de la muerte corría sobre la podredumbre azul de su frente. En el calor se evaporaba como una nube terrible y la descomposición de la muerte se agachaba con sus garras variopintas sobre él. Su piel comenzó a diluirse, su barriga se puso blanca como la de una anguila bajo los dedos codiciosos de los médicos que bañaban sus brazos hasta el codo en la carne húmeda... La descomposición distendió la boca del muerto, parecía sonreír, soñaba con una estrella dichosa, con una tarde perfumada de verano. Sus labios fluyentes temblaban como bajo un beso fugaz»²⁰. Lo grotesco de la descripción de la autopsia no es un reflejo de las deformaciones; es un puente hacia lo macabro que se alterna y se combina en las otras narraciones como «El ladrón» y que se repite en diversos contextos y con diversos acentos en el calidoscopio de su visión del mundo. En el poema «El dios de la ciudad» de su primer libro *El día eterno* (1911), por ejemplo, integra flecos de las narraciones «El loco» y «El ladrón» y presenta al dios de la ciudad como presentó a la guerra en el poema del mismo título, es decir, sólo con el pronombre. Se ha considerado a este poema como ejemplo relevante de la poesía urbana expresionista, pero como en «La guerra», a su objeto inmediato se superpone un mito, un dios que asimila la figura bíblica de Baal con el significado de ídolo y que en el decurso del poema va adquiriendo perfil con su culto. El poema, escrito en 1910, reza:

²⁰ Georg Heym, *Dichtungen und Schriften*, t. 2. p. 36.

Sobre un bloque de casas está arrellanado.
 Los vientos reposan negros en torno a su frente.
 Lleno de furia mira a donde lejos en la soledad
 Las casas últimas se extravían en el campo.

El vientre rojo brilla al Baal desde la tarde,
 En su derredor agitándose se arrodillan las grandes ciudades.
 El inmenso número de las campanas parroquiales
 Ondeó hacia él desde un mar de negras torres.

Como danza de coribantes retumba la música
 De los millones ruidosamente por las calles.
 El humo de las chimeneas, las nubes de la fábrica
 Suben a él, azulea como el aroma de incienso.

El temporal arde en sus cejas.
 La tarde oscura se adormece en la noche,
 Revolotean las borrascas que como buitres miran
 Desde su cabellera, que en ira se eriza.

Extiende a la oscuridad su puño de carnicero.
 La agita. Un mar de fuego corre veloz
 Por una calle. Y el humo de las ascuas zumba
 Y la devora, hasta que tarde salga la mañana.

Lo grotesco de algunas imágenes de las narraciones: el puño de carnicero de «La autopsia», los millones por las calles, los edificios que ve el loco, no pierden en el poema su valor simbólico y su intención deformadora, sino que son arrebatados por la danza de coribantes que los encuadra como complemento en el rito del sacrificio de la ciudad al dios que al mismo tiempo es verdugo. El sacrificio tiene un decurso temporal que comienza con el atardecer y termina en la noche, cuando se consuma el sacrificio. El puño de carnicero actúa en la oscuridad, se hunde en el vientre de la ciudad. Heym desarrolló la imagen de las dos estrofas finales en uno de los muchos poemas dedicados a la noche y que, escrito en 1911, fue seleccionado por van Hoddiss, Jentzsch etc., para su publicación en *Umbra vitae*. Del poema cabe destacar las siguientes estrofas (1, 3, 4):

Murieron en la noche todas las luces. Se dispersaron las coronas
 Y perdido en la prisión de la sangre, en la oscuridad