

La gran ciudad en las *Berlin-Gedichte* de Georg Heym. Realidad y visión

Manuel Maldonado Alemán

La gran ciudad como motivo poético es un fenómeno de aparición tardía en la literatura alemana. El naturalismo, en su afán por reflejar la situación social de su época, lo introduce, aunque lo impregna de un carácter eminentemente idílico¹ y no llega a erigirlo en tema fundamental de su obra literaria. Es el expresionismo, superando una tradición lírica centrada en lo esencial en la naturaleza, el que convierte la gran urbe en distintivo temático de todo un movimiento poético.

Obviamente, el creciente interés de la literatura por la gran ciudad viene determinado por el propio desarrollo e importancia de éstas. En la Alemania de principio de siglo, Berlín representa el ejemplo más evidente. A un ritmo vertiginoso esta ciudad llega a convertirse en una gran urbe, a la vez que transforma por completo su imagen. De los 932.000 habitantes que tenía en 1871, pasó a tener más de 2 millones en 1910, hasta alcanzar en 1920 los 4 millones a pesar de la guerra. Este enorme aumento de población unido a un crecimiento industrial acelerado provocó que la capital económica, política y cultural del imperio alemán fuese ya a principios de siglo una ciudad marcada por los contrastes sociales. El desarrollo industrial y técnico no sólo creó riquezas, sino también una inmensa masa de indigentes que vivían en las más precarias condiciones.

¹ El tono idílico se manifiesta incluso en la descripción que se hace de los ambientes míseros. Exponente claro es el conocido poema *Phantasmus* de Arno Holz, una de cuyas versiones comienza así:

Ihr Dach stieß fast bis an die Sterne,
Vom Hof her stampfte die Fabrik,
Es war die richtige Miethskaserne
Mit Flur- und Leiermannsmusik!
Im Keller nistete die Ratte,
Parterre gab's Brantwein, Grogk und Bier,
und bis ins fünfte Stockwerk hatte
Das Vorstadtelend sein Quartier.

(Citado según W. Rothe, *Deutsche Großstadtyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart, 1973, pág. 41).

La desmedida desigualdad entre el pobre y el rico, junto al ritmo de vida desenfrenado y de continua agitación febril que la gran ciudad impuso a sus habitantes, desembocarían años después en una crisis social e ideológica de consecuencias inauditas.

El expresionismo alemán, cuyo centro era Berlín, adopta una postura ambivalente hacia el desarrollo y las tensiones propias de la gran ciudad. A pesar de predominar, en general, una actitud escéptica que resalta lo negativo, la fealdad, la disonancia o la desolación, la mayoría de los poetas no pueden sustraerse a la fascinación y el entusiasmo por la vida metropolitana². Georg Heym (1887-1912), que había llegado a Berlín a la temprana edad de 13 años de la mano de una familia de corte eminentemente conservador, es un exponente más de esa actitud. Por más que adopta un comportamiento contestatario y nos presenta en su poesía una imagen diabólica e infernal de la gran ciudad, continúa residiendo hasta sus últimos días en ella.

Heym muestra ya en su adolescencia una conducta hostil frente al conformismo y convencionalismo de la sociedad guillermina, que le lleva a oponerse a las pretensiones paternas de convertirlo en un acomodado burgués. En su diario se caracteriza a sí mismo como un

«Danton, oder einen Mann auf der Barrikade, ohne meine Jacobinermütze kann ich mich eigentlich garnicht denken»³.

Esta actitud rebelde le ocasiona no pocos problemas que, en definitiva, contribuyen a intensificar su rechazo del ambiente en el que se ve inmerso.

La comprensión y el reconocimiento que a Heym se le niega en su medio social acaba encontrándolos en el *Neuer Club*, una agrupación de artistas fundada en 1909 por el defensor del *Tataktivismus*, Kurt Hiller, que fue uno de los primeros en proclamar programáticamente la gran ciudad como objeto del arte. El *Neuer Club* fue de gran importancia para la obra poética de Heym, toda vez que recibió de él la motivación y el impulso que tanto necesitaba. La temática urbana, que caracteriza en lo fundamental su poesía, se debe precisamente a su influencia.

Georg Heym es conocido como el «überragender Großstadtdichter des Expressionismus»⁴, como el «Dichter der Großstadtmotive»⁵ por excelencia. Han sido especialmente los poemas *Die Dämonen der Städte*, *Der Gott der Stadt*, *Verfluchung der Städte* y *Die Stadt der Qual* los que han provocado semejantes elogios. Sin embargo, la gran ciudad ya había sido con anterioridad motivo argumental en su obra poética, concretamente en un ciclo compuesto por ocho sonetos: las denominadas *Berlin-Gedichte*. Estos poemas fueron escritos entre el 6 de abril y el 25 de diciembre de 1910, poco

² El poeta Johannes R. Becher llega a entonar en *De profundis III* incluso un «Lobeid auf euch ihr großen, ihr rauschenden Städte».

³ Georg Heym, *Dichtungen und Schriften*, Gesamtausgabe, edición de Karl Ludwig Schneider, Hamburgo y Munich, 1960, vol. III, pág. 164.

⁴ Heinz Rölleke, *Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl*, Berlín, 1966, pág. 51.

⁵ Karl Ludwig Schneider, *Zerbrochene Formen, Wort und Bild im Expressionismus*, Hamburgo, 1967, pág. 89.

después de la entrada de Heym en el *Neuer Club*. De ellos, Heym llegó a publicar sólo cuatro en su libro de poemas *Der ewige Tag* (*Berlin I, II, VII y VIII*). El ciclo completo salió a la luz por primera vez en 1964 en la edición de las obras completas realizada por Karl Ludwig Schneider⁶.

El procedimiento poético empleado por Heym al escribir este ciclo aparece reflejado en una anotación realizada en su diario:

«Trotz aller Attaquen, die ich noch durchstehen muß, bin ich jetzt viel glücklicher, wie die Jahre vorher. Denn ich habe gelernt, zu schauen, ohne zu wünschen, einfach zu betrachten <....>. Natürlich ist das noch nicht die Krone, aber das ist das Fundament»⁷.

Heym considera las impresiones sensoriales, primordialmente las de origen óptico, como el fundamento de su poesía, ya que se revelan como las únicas vías de acceso al mundo de representación poética por él elegido. En consecuencia, adopta una actitud de poeta orientado visualmente que ejerce funciones propias de un observador que, más que referir, constata aquellos hechos que se manifiestan ópticamente. En una carta a John Wolfsohn del 2 de septiembre de 1910 llega a afirmar:

«Nur: daß Malen sehr schwer ist. Und Dichten so unendlich leicht, wenn man nur Optik hat»⁸.

Ese observador, que es a la vez el eje y el medio de la presentación del objeto poético, se muestra omnipresente en las *Berlin-Gedichte*, si bien no siempre de forma explícita.

En *Berlin I* aparece caracterizado por un impreciso pronombre de primera persona del plural, «wir», que situado en las afueras de la ciudad, «fern» (I, 4)⁹, la contempla un domingo por la tarde. La elección del lugar de observación, «Der hohe Straßenrand» (I, 1), resalta la distancia entre el observador y el objeto observado:

Berlin I

Der hohe Straßenrand, auf dem wir lagen,
War weiß von Staub. Wir sahen in der Enge
Unzählig: Menschenströme und Gedränge,
Und sahn die Weltstadt fern im Abend ragen.

Die vollen Kremser fuhren durch die Menge,
Papierte Fähnchen waren drangeschlagen.
Die Omnibusse, voll Verdeck und Wagen.
Automobile, Rauch und Huppenklänge.

⁶ De esta edición se ha tomado la enumeración de las *Berlin-Gedichte*.

⁷ G. Heym, op. cit., pág. 150.

⁸ *Ibid.*, pág. 205.

⁹ Las citas correspondientes a las *Berlin-Gedichte* se realizan colocando en primer lugar el número del poema en cifras romanas, seguido del verso en guarismo arábigo.

Dem Riesensteinmeer zu. Doch westlich sahn
Wir an der langen Straße Baum an Baum,
Der blätterlosen Kronen Filigran.

Der Sonnenball hing groß am Himmelssaum.
Und rote Strahlen schoß des Abends Bahn.
Auf allen Köpfen lag des Lichtes Traum.

Heym se limita en este poema a registrar con nitidez, pero sin comentarios, las impresiones del sujeto poético -en este caso fundamentalmente de origen óptico, pero también de carácter olfativo («Rauch» I, 8) y acústico («Huppenklänge» I, 8)-pretendiendo que éstas hablen por sí mismas, sin la participación del poeta. Las observaciones, sin embargo, no se enlazan de una forma arbitraria, sino en lo esencial siguiendo un claro principio de composición. El poema comienza con una imagen de reducidas dimensiones («Der hohe Straßenrand» I, 1), que progresivamente da paso a escenas cada vez más amplias («Menschenströme und Gedränge» I, 3; «die Weltstadt» I, 4; etc.) hasta llegar por último a la infinita extensión del horizonte donde tiene lugar la puesta del sol («Der Sonnenball hing groß am Himmelssaum» I, 12). Esta imagen, con la que concluye el poema, muestra esa marcada tendencia a la dilatación tan característica de la poesía de Heym.

El procedimiento utilizado, en el que se dirige intencionadamente la «mirada» del lector y se determina al mismo tiempo la secuencia de sus percepciones, presenta una gran semejanza con las técnicas de rodaje empleadas en el cine. Como si de una cámara cinematográfica se tratara, se registran los fenómenos desde una posición fija variando la dirección visual. Incluso parece que se utilizara un teleobjetivo que en un principio disminuye su distancia focal, para pasar acto seguido a una ampliación gradual que será infinita al enfocar el horizonte. La relación espacial de los objetos observados con el punto de observación y la necesaria perspectiva y sensación de profundidad que de aquí se derivan, se señalan con indicadores como «Der hohe Straßenrand» (I, 1), «die Weltstadt fern» (I, 4), «dem Riesensteinmeer zu» (I, 9), «westlich» (I, 9), «lange Straße» (I, 10) o «rote Strahlen» (I, 13).

Un procedimiento semejante emplea Heym en *Berlin III*. En este poema traslada el punto de observación a un objeto móvil, un tren que poco antes de efectuar la llegada realiza una parada momentánea:

Der Zug hielt eine Weile in den Weichen.
Von einem Tone ward das Ohr gefangen.
Von eines alten Hauses Mauern klangen
Drei Geigen schüchtern auf mit dünnem Streichen. (III, 1-4)

Desde el tren el observador, que vuelve a aparecer representado por la imprecisa forma pronominal «wir», nos muestra distintas imágenes urbanas. El objetivo de la «cámara», al enfocar los muros de una vetusta casa, determina el campo visual. Sucesivamente va registrando hechos que ahí acontecen,

Drei Männer spielten in dem Hofe leise,
Von Regen waren naß die Pelerinen.
Der Blinden Schirm trug einer unter ihnen.
Die Kinder standen um sie her im Kreise. (III, 5-8)

hasta alcanzar el «niedren Bodenfenster» (III, 9) que denota una reducción del campo visual. De inmediato, de la mano de un anciano que dirige su mirada «auf zum Wolkenfalle» (III, 10), se pasa a su ampliación infinita:

Indes am niedren Bodenfenster oben
Ein alter Mann sah auf zum Wolkenfalle
Die stürmend sich am grauen Himmel schoben. (III, 9-11)

De forma magistral Heym consigue introducir dinamismo en los tercetos del soneto, a la vez que resalta la relación espacial de los fenómenos descritos: la mirada se dirige primeramente hacia abajo, «am niedren Bodenfenster» (III, 9), para alzarse a continuación al «Wolkenfalle» (III, 10). La misma puesta en movimiento del tren, que incluye al observador, obliga a mostrar desde esa perspectiva móvil las impresiones de éste. La llegada del tren cambiará el campo visual que quedará fijado en la estación:

Der Zug fuhr an. Wir brausten in die Halle
Des Bahnhofs ein, die voll war von dem Toben
Des Weltstadtabends, Lärm und Menschenschwalle. (III, 12-14)

En las *Berlin-Gedichte* el observador anónimo, que con su posición determina la perspectiva visual, adopta en general una actitud pretendidamente distante e imparcial ante los fenómenos constatados, procurando limitar su función a la de «zu schauen, ohne zu wünschen, einfach zu betrachten»¹⁰. Precisamente por el origen empírico y la naturaleza impersonal de las constataciones realizadas, éstas adquieren visos de neutralidad y objetividad. Asimismo, la forma clásica del soneto, estrictamente estructurada, y el rígido metro yámbico elegido, que otorga unidad rítmica a los poemas, contribuyen a dar esa impresión de exactitud objetiva de lo observado.

Sin embargo, Heym evita intencionadamente una mera reproducción de la realidad al presentarnos un observador que, desde esa perspectiva supuestamente neutral, selecciona y caracteriza los hechos constatados otorgándoles una valoración subjetiva. El observador no sólo registra los fenómenos sensoriales, sino también «ve» algo en ellos que convierte lo observado en portador de significado. De esta manera queda precisada su doble función: el sujeto poético, a la vez que muestra la realidad, da testimonio de ella exponiendo su particular sentir.

Semejante actitud es ostensible en *Berlin II*. En este poema Heym caracteriza una escena portuaria utilizando un vocabulario manifiestamente naturalista.

¹⁰ G. Heym, op. cit., pág. 150.

Berlin II

Beteerte Fässer rollten von den Schwellen
 Der dunklen Speicher auf die hohen Kähne.
 Die Schlepper zogen an. Des Rauches Mähne
 Hing rußig nieder auf die öligen Wellen.

Zwei Dampfer kamen mit Musikkapellen.
 Den Schornstein kappten sie am Brückenbogen.
 Rauch, Ruß, Gestank lag auf den schmutzigen Wogen
 Der Gerbereien mit den braunen Fellen.

In allen Brücken, drunter uns die Zille
 Hindurchgebracht, ertönten die Signale
 Gleichwie in Trommeln wachsend in der Stille.

Wir ließen los und trieben im Kanale
 An Gärten langsam hin. In dem Idylle
 Sahn wir der Riesenschlote Nachtfanale.

Tanto los adjetivos («beteert, dunkel, rußig, ölig, schmutzig, braun») como los sustantivos y verbos empleados en los dos cuartetos («Fässer, Schlepper, Musikkapellen, Rauch, Ruß, Gestank; rollen, anziehen, niederhängen, kappen») crean la sensación de una descripción naturalista. Sin embargo, la pronta inclusión en el primer cuarteto de la metáfora «Des Rauches Mähne» (II, 3) muestra la superación de ese naturalismo incipiente mediante el recurso a lo demoníaco: esta imagen desnaturaliza el humo y lo transforma en una especie de animal de proporciones gigantescas, que adquiere características diabólicas en la oscuridad sugerida por el colorismo metafórico («beteerte», «dunklen», «Rauch», etc.). En esta tónica, el prometedor paseo en barco, evocado en el segundo cuarteto, ni siquiera llega a alcanzar tintes románticos al quedar «cortado» el alegre ambiente creado por las bandas de música por el humo y el hollín desprendidos de la chimenea.

La expresividad demoníaca manifiesta tonos amenazadores en los dos tercetos del soneto, en los que metáforas como «Signale/gleichwie in Trommeln wachsend in der Stille» (II, 10/11), o bien, «der Riesenschlote Nachtfanale» (II, 14) dominan la escena, y donde, además, destaca la ausencia, en oposición a los cuartetos, de una terminología e imágenes naturalistas. Los tambores, al ser comparados con los puentes, no presagian precisamente buenos augurios, como así lo indica el contraste existente más adelante, en el segundo cuarteto, entre lo idílico («Gärten» II, 13) y un paisaje industrial diabólico. Este amenaza destruir de forma implacable con sus «Brückenbogen» (II, 6) y «Riesenschlote» (II, 14) la apacible quietud y armonía de la naturaleza. Todos los componentes de la metáfora empleada para caracterizarlo lo vaticinan: «Fanale» en el sentido de señal de fuego que anuncia graves catástrofes; «Nacht» representa en la poesía de Heym el miedo y el declive; «Riesenschlote» como símbolo de un paisaje industrial exorbitante que se manifiesta prepotente y amenazante. Precisamente las proporciones gigantestas dadas por Heym a la industria moderna («die hohen Kähne»

II, 2; «Des Rauches Mähne» II, 3; «der Riesenschlote Nachtfanale» II, 14) le otorgan a ésta rasgos monstruosos semejantes a los de un coloso que acecha a sus víctimas para engullirlas irremediamente.

En el último poema del ciclo las características demoníacas de la gran ciudad se acentúan con tal intensidad, que alcanzan una nueva dimensión: lo visionario. En *Berlin VIII* la visión se manifiesta como forma esencial de expresión poética; aquí ya no se presentan sólo simples imágenes reales caracterizadas subjetivamente, sino nítidas visiones que llegan a reemplazar la misma realidad. Como pocos, este poema muestra la estrecha vinculación existente entre ese mundo visionario, que convierte a Heym en precursor y prematuro representante del expresionismo literario, y la realidad que lo evoca y lo sugiere.

En *Berlin VIII*, de nuevo un paisaje industrial configura el semblante de la metrópoli:

Berlin VIII

Schornsteine stehn in großem Zwischenraum
Im Wintertag, und tragen seine Last,
Des schwarzen Himmels dunkelnden Palast.
Wie goldne Stufe brennt sein niedrer Saum.

Fern zwischen kahlen Bäumen, manchem Haus,
Zäunen und Schuppen, wo die Weltstadt ebbt,
Und auf vereisten Schienen mühsam schleppt
Ein langer Güterzug sich schwer hinaus.

Ein Armenkirchhof ragt, schwarz, Stein an Stein,
Die Toten schaun den roten Untergang
Aus ihrem Loch. Er schmeckt wie starker Wein.

Sie sitzen strickend an der Wand entlang,
Mützen aus Ruß dem nackten Schläfenbein,
Zur Marseillaise, dem alten Sturmgesang.

El amplio campo visual del primer cuarteto reduce sus dimensiones de forma progresiva siguiendo una línea perpendicular descendente que relaciona entre sí los objetos y acontecimientos mostrados. Desde las chimeneas que se elevan en el firmamento, y que aparecen, al ponerse el sol de un día de invierno, como columnas que sostienen el «sombrió palacio del cielo», la mirada va bajando verticalmente hacia los «kahlen Bäumen» (VIII, 5), «manchem Haus» (VIII, 5), «Zäunen und Schuppen» (VIII, 6), «Güterzug» (VIII, 8), hasta alcanzar por último, tras penetrar en el «Armenkirchhof» (VIII, 9), el verdadero núcleo del poema: el «Loch» (VIII, 11) en el que están sentados los muertos.

La misma contextura temática del soneto evidencia la proyección de lo visionario en la realidad captada ópticamente y se muestra, además, en consonancia con el procedimiento antitético empleado con frecuencia por Heym como medio de caracte-

rización. Así, los dos cuartetos, que se mantienen en el plano de lo real, se contraponen a los dos tercetos, en los que la presencia absoluta de lo visionario es manifiesta: desde sus nichos, los muertos contemplan el ocaso. El horizonte, que antes era dorado, ahora aparece rojizo produciendo efectos embriagadores («Er schmeckt wie starker Wein» VIII, 11). La ocupación de los muertos se muestra absurda e inconducente: éstos hacen gorros de punto que no pueden abrigar, para cráneos que no los necesitan, y de un material, el hollín, imposible de conformar con lazadillas trabadas. El himno de los difuntos, La Marsellesa, vuelve a evocar el color rojo, símbolo de la revolución¹¹. Al relacionarse por el color el «Untergang» del sol (VIII, 10) con la misma revolución, se rememora el fracaso («Untergang») de antaño: los muertos, pertenecientes al estrato social más humilde, sucumbieron en su anterior lucha contra la prepotencia de la industria, del mismo modo que la revolución, cuyo himno sólo ellos cantan. Lo único que perdura de su pasado obrero es el tedio y la impotencia («Sie sitzen strickend an der Wand entlang» VIII, 12), especialmente, empero, «Mützen aus Ruß» (VIII, 13), encarnación de la pobreza e indigencia de los proletarios que ni siquiera muertos pueden librarse del aciago mundo de los vivos. Esta imagen, que da fin al poema, enlaza la última estrofa con la primera, y se vuelve a insinuar de este modo la íntima ligazón existente entre lo real y lo visionario. Al comienzo, las chimeneas aparecían como columnas de palacios contra los que en un tiempo ya remoto se alzaron los revolucionarios; al final, esas mismas chimeneas suministran el hollín de los gorros de los muertos, lo único que los pobres han heredado de la industria moderna. Asimismo, la desesperanza, que la negrura del cielo sugería en la primera estrofa, aparece de nuevo reflejada en el color negro de las piedras del cementerio y de las «Mützen aus Ruß».

Este soneto no tiene parangón en la obra poética de Georg Heym. La circunscripción del reino de los muertos a la clase proletaria otorga una profunda dimensión social a las macabras visiones ofrecidas. En el resto de la *Berlin-Gedichte* los habitantes de la gran ciudad no se presentan clasificados en capas sociales, ni siquiera se revelan como individuos: son fundamentalmente «Menschenströme und Gedränge» (I, 3), «Menschenschwalle» (III, 14) o simplemente «Schar» (V, 7); carecen de peculiaridades propias y diferenciadoras, y permanecen encadenados al anonimato de las grandes multitudes.

De esta manera, en *Berlin VI* el ser humano llega a ser degradado a la categoría de «Legionen» (VI, 9) para expresar con claridad la disipación del individuo en la masa. La exacta distribución de esa masa en el tren al que ha subido («Sie zwingen/ Zu zwanzig in die Wagen sich herein» VI, 7/8) muestra su subordinación y la carencia de decisión propia. Cuando además se compara el interior del tren con un «Bauch» (VI, 9) que contiene las legiones de viajeros y se indica que la noche literalmente lo engulle («Der Abend schluckt ihn ein» VI, 11), se evidencia la naturaleza devoradora de la gran ciudad. La misma referencia al tren que parece perderse «in tausend Gleisen» (VI, 10) denota la desorientación e impotencia de la vida humana en la urbe.

¹¹ La alusión a la Revolución Francesa no sorprende si se recuerda que a mediados de 1910 Heym compuso los sonetos *Bastille, Louis Capet, Danton y Robespierre*.

En otros poemas del ciclo el ser humano asume rasgos fantasmales al revelarse su presencia sólo de forma mediata. Así, únicamente se supone la existencia de personas en los «Omnibusse» y «Wagen» (I, 7) de *Berlin I*, o en los vapores con bandas de música de *Berlin II*, o bien, en *Berlin IV*, detrás de las «Markisen» (IV, 7) y «Balkonen» (IV, 8).

Claramente cosificado se presenta al ser humano en *Berlin V*, donde los paraguas llegan a suplantarlo:

Die Straßenbäume schwanken an den glatten
Pfählen, und zeigen weiß den Blättergrund.
Wie eine schwarze Schar von großen Ratten,
So stehen die Schirme vor des Bahnhofs Mund. (V, 5-8)

Quizás debido a su forma de vida masificada, el habitante metropolitano se muestra marcado por la pasividad, la desesperanza y el aislamiento. Los tres hombres (III, 5), los niños (III, 8) y el anciano (III, 10) que aparecen en *Berlin III* son personas reservadas que, a pesar de encontrarse en el mismo recinto, evitan relacionarse entre sí. Con la ayuda de expresiones como «schüchtern» (III, 4), «dünnem» (III, 4), «leise» (III, 5) y «grauen» (III, 1), Heym consigue crear una atmósfera de desolación y desamparo que se acentúa con el comportamiento pasivo de los escasos seres que aparecen en la escena.

Una imagen semejante de soledad y tristeza presenta *Berlin VII*. El ambiente festivo creado por los «Lampions» (VII, 1) y la música procedente de los «Trommeln, Pauken und Trompeten» (VII, 6) carece de personas que, acordes con la situación, muestren alegría. La «Mütterchen» (VII, 10), sentada en un banco al margen de la música, aparece aislada:

Auf einer Bank sitzt, von den Jahren bleich,
Ein Mütterchen in dem beblühten Kleid.
Herüber schallt der Tanzmusik Gestreich. (VII, 9-10)

La metáfora del último verso del poema otorga dimensiones inconmesurables a la soledad humana:

Im blauen Abend steht Gewölke weit,
Delphinen mit den rosa Flossen gleich,
Die schlafen auf der Meere Einsamkeit. (VII, 12-14)

El medio urbano que sustenta la desdicha humana necesariamente no puede ser de índole diferente a ésta. La ciudad es el «Riesensteinmeer» (I, 9), o bien, la «Weltstadt» que lejos «ebbt» (VIII, 6); la gran urbe posee la magnitud exorbitante y la fuerza destructiva del mar, en contraposición a él, sin embargo, se muestra tan inanimada como la propia piedra («Stein»). Las ciudades de Heym son sombrías, tétricas, ennegrecidas por la inmundicia de una industria que irremisiblemente configura su fisonomía. Su descripción poética se produce al anochecer a fin de que destaquen unas tonalidades oscuras que, al hacerse omnipresentes, manifiestan connotaciones macabras. Lóbregas

imágenes urbanas como «graue Straße» (I, 10), «dunkler Speicher» (II, 2), «grauer Himmel» (III, 11), «schwarze Schar» (V, 7), «Des schwarzen Himmels dunkelnden Palast» (VIII, 3) o «schwarzer Armenkirchhof» (VIII, 9) descuellan por doquier y causan la impresión de un paisaje mustio y de desesperanza.

Igualmente, el peculiar modo de manifestación de la naturaleza en la ciudad y las características que presenta contribuyen a recrear esa imagen. La presencia de la naturaleza en la urbe queda reducida casi con exclusividad a los árboles. Estos, como si de la misma ciudad se tratara, se muestran como objetos inanimados y artificiales, desposeídos de toda cualidad natural. Deshojados, semejando una filigrana, aparecen en *Berlin I* (I, 11); en *Berlin IV* la ciudad los comprime y los somete a una relación de subordinación tan estrecha, que impide su libre desarrollo y consiguiente proliferación:

Berlin IV

Das Wasser schwindet schnell auf dem Asphalt.
Warm steigt sein Dunst zum Himmel, dem verblaßten.
Aus Käsekellern quillt's, und aus den Kasten
Der Blumenläden, wie ein Traum vom Wald.

Es werfen Schatten kaum die kleinen Kronen
Der staubbezogenen Bäume auf die Fliesen
Und allenthalben sieht man die Markisen,
Weiß, rot und braun auf schlafenden Balkonen.

Y no son precisamente los árboles los que producen la ilusión de un «Traum vom Wald» (IV, 4), sino los «Käsekeller» (IV, 3) y las jardineras de las floristerías que han acabado por suplantarlos. Los pocos árboles aún existentes, debido a las «Fliesen» (IV, 6) y a la contaminación, son tan diminutos, que apenas pueden dar sombra.

Para Heym, la naturaleza no es un *locus amoenus*, un lugar placentero e idílico en el que el ser humano pueda encontrar el sosiego que la ciudad le niega. Más bien, su condición lánguida y desnaturalizada, adquirida tras adoptar las cualidades «pétreas» de la ciudad, la equipara a la ciudad misma, sin que pueda existir contraste alguno entre ambas. La naturaleza llega incluso a mostrarse estrictamente supeditada a la urbe, de manera que pierde su valor intrínseco y se convierte en mero medio de caracterización de la metrópoli.

La gran ciudad, espacio vital del hombre moderno y quintaesencia de la civilización industrial, manifiesta, en suma, un predominio absoluto tanto sobre sus moradores, vivos o muertos, como sobre la naturaleza, cuya existencia amenaza aniquilar; todos se encuentran rigurosamente sometidos a su imperiosa voluntad. La gran urbe se configura, de esta manera, en un verdadero pandemónium, una especie de antesala del infierno en la tierra, cuyo designio parece consistir en destruir toda clase de vida existente sobre ella. Esta es la cruel realidad que las infaustas visiones de Heym pretenden revelar.