

## **El expresionismo literario a través de las traducciones de José Luis Borges**

**Carmen GÓMEZ GARCÍA  
CES Felipe II (UCM)**

### **Como citar este artículo:**

GÓMEZ GARCÍA, Carmen (2003) «El expresionismo literario a través de las traducciones de José Luis Borges», en MUÑOZ MARTÍN, Ricardo [ed.] *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada 12-14 de Febrero de 2003*. Granada: AIETI. Vol. n.º 1, pp. 517-531. ISBN 84-933360-0-9. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:

<[http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI\\_1\\_CGG\\_Expresionismo.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_CGG_Expresionismo.pdf)>.



# El expresionismo literario a través de las traducciones de Jorge Luis Borges

Carmen GÓMEZ GARCÍA  
CES Felipe II (UCM)  
mcgomez@cesfelipesecondo.com

## Resumen

Durante su primera estancia en Ginebra de 1914 a 1919, Jorge Luis Borges aprendió la lengua alemana con ayuda de un diccionario y la poesía de Heine. Poco después se dedicó al estudio del Expresionismo, movimiento que Borges, al igual que tantos otros, había ubicado en el seno de la Vanguardia histórica. Entre los años 1919 y 1921, Borges intentó difundir en Grecia, Cervantes y Ultra, revistas ultraístas españolas, la lírica expresionista. Por tanto podemos considerar a Jorge Luis Borges como un mediador entre ambas lenguas, ambas culturas, ambas corrientes literarias. Los textos que Borges tradujo para las revistas ultraístas supusieron para España una primera toma de contacto con el Expresionismo literario en lengua alemana. Dada la gran importancia del Expresionismo no sólo para el arte centroeuropeo, sino para toda expresión artística occidental, es de suponer que aquellas primeras traducciones marcaran un hito en la historiografía literaria española. La presente comunicación trata los factores que intervienen en este intercambio de información, esto es, se intentará esclarecer brevemente el Expresionismo literario en calidad de emisor, así como, sobre la base de los escritos de Borges, se comentará qué es lo que el escritor bonaerense había asimilado del movimiento. Por canal, emisor y receptor simultáneo entiendo las revistas ultraístas españolas, objeto de unos someros apuntes, para por fin, en un tercer paso, analizar si la transmisión de contenidos, intenciones y estilo se ha realizado con éxito. La comunicación concluye constatando en qué medida el público de las revistas ultraístas españolas pudo acoger el Expresionismo literario en lengua alemana.

Durante su estancia en Ginebra y en Lugano de 1914 a 1918, en la Suiza francófona (Meneses 1999:23), Jorge Luis Borges aprendió la lengua alemana con ayuda de un diccionario y la poesía de Heine. Poco después se dedicó al estudio de los escritos de Schopenhauer y de Nietzsche así como al seguimiento del Expresionismo, movimiento que Borges, al igual que tantos otros, había ubicado erróneamente en el seno de la Vanguardia histórica. Más adelante afirmaría que, de todas las nuevas corrientes, el Expresionismo era la más importante, pues se caracterizaba por cierta trascendencia de la que carecían aquellos juegos formales de palabras propios de la literatura vanguardista internacional (Milleret 1970:28-29). A ello se le añade el respeto de Borges por la lengua alemana, según sus propias palabras, ideal para la poesía. Entre los años 1920 y 1921, Borges intentó difundir la lírica expresionista en las revistas ultraístas español-

las: En *Grecia* (1920) publicó traducciones de *Die Aktion* y *Der Sturm*; en *Cervantes*, una antología de textos expresionistas; de nuevo en *Grecia*, «Lírica Expresionista: Wilhelm Klemm» y, en *Ultra* (1921), «La lírica de *Die Aktion*».

Podemos considerar a Jorge Luis Borges como un mediador entre ambas lenguas, ambas culturas, ambas corrientes literarias. Los textos que Borges tradujo para las revistas ultraístas supusieron para España una primera toma de contacto con el Expresionismo literario en lengua alemana, ya que, lamentablemente, pese a que se considera que sus orígenes se remontan a la mitad del primer decenio del siglo pasado, aún en 1920 no se conocía en España de primera mano. Dada la gran importancia del Expresionismo no sólo para el arte centroeuropeo, sino para toda expresión artística occidental en tanto que fue el movimiento que convulsionó las categorías estéticas universales impuestas a lo largo de siglos anteriores, es de suponer que aquellos textos podrían haber marcado un hito en la historiografía literaria española. Agradecemos pues a Jorge Luis Borges su elección del Expresionismo literario como materia susceptible de ser trasvasada, incorporada al macrosistema de la literatura en lengua castellana, mediante un canal tan determinante para su recepción como las revistas ultraístas. Gracias a Borges se habló por primera vez de Expresionismo en este país.

Puesto que sabemos que la traducción es un proceso comunicativo, considero imprescindible hacer un breve comentario de los factores que intervienen en este intercambio de información dentro de la traducción literaria, para, posteriormente, analizar, que no criticar, si la transmisión de contenidos, de intenciones y estilo de la lírica expresionista, en particular de los poetas alemanes Ernst Stadler y August Stramm, se ha realizado con éxito.

La literatura que ahora subsumimos bajo el epígrafe del primer Expresionismo es reflejo de la enajenación vital en la que se encontraba un grupo de jóvenes intelectuales. En pocas décadas habían asistido a un veloz proceso de transformación que abarcaba todos los ámbitos: la industrialización y mecanización de la sociedad, el desaforado crecimiento de las ciudades, la relativización y resquebrajamiento de todo lo que hasta entonces se había considerado inamovible, la desintegración del átomo, la teoría de la relatividad, la pérdida de valores absolutos tales como el concepto hasta ahora irrefutable de Dios, los hasta entonces inconcebibles adelantos y descubrimientos de todas las áreas del conocimiento... El ser humano no reconocía su entorno; los pilares en los que se había cimentado la sociedad durante siglos se desmoronan en tan solo unas décadas. Ante tal situación extraña cuando no ajena a su identidad, surgió la necesidad de crear nuevas formas de expresión acordes con dicha situación intangible, acordes con lo único que permanece tras la disociación individuo/sociedad, con la antinomia mundo/individuo, esto es, con el *yo*. De ahí surgen los dos conceptos claves para entender la revolución espiritual y formal que aquella generación de jóvenes enfrentados a la sociedad guillermina llevó a cabo: subjetivismo y ruptura.

Subjetivismo como renovación del mundo desde el *yo* (*innere Wirklichkeit*), a través del cual el mundo exterior se contempla como una abstracción. El *yo* es lo único que permanece tras la ruptura de la unidad conformada por la actividad artística, la relación sujeto-mundo y el mensaje transmitido. La literatura expre-

sionista se fundamenta en el deseo, en la potencialidad de una realidad nueva producto de la desvinculación de la anterior, en un anhelo sublimado en la creación poética, cuyo fin último es el *arte esencial*, vinculado a la visión esencial de Husserl o el intuicionismo de Bergson.

Y ruptura con la sociedad burguesa imperante, con el sistema, con el arte. El primer Expresionismo en lengua alemana está protagonizado por el deseo de cambio de una juventud burguesa e intelectual cuyo denominador común radica en la contraposición absolutizada yo-mundo, origen de una ética mesiánico-nihilista y de la estética de una nueva realidad. A este deseo nihilista de ruptura subyace el anhelo simultáneo de renovación y *recreación*, únicamente posible tras el aniquilamiento de todos los valores vigentes y heredados. La renovación del arte se fundamenta en el poder del artista, creador absoluto a partir del caos, de sí mismo, con una libertad ilimitada de representación, y no en una fiel imitación de la naturaleza. Ruptura que entraña disolución de los márgenes corpóreos: espíritu, abstracción.

Evidentemente, el papel desempeñado por la literatura, por la palabra, ha experimentado una revalorización, alcanzando un grado casi *ético*. Por vez primera desde la *crisis del lenguaje*, desde la imposibilidad de representación del mundo aparente desde el *yo*, el escritor expresionista concede de nuevo a la palabra el poder de la transformación, de lo espiritual. Aun conscientes de continuar en la tradición literaria, dan un paso adelante en el proceso de ruptura con la realidad, con la concepción aristotélica del arte, con el proceso de creación del artista y por consiguiente de la relación del artista con el mundo y consigo mismo. (Motekat 1976:327ss.) Lo indudablemente novedoso del Expresionismo es su modo de creación artística que penetra en la esencia de las cosas (ir-a-la-raíz-de-las-cosas [Gottfried Benn]), convirtiéndolas en un producto real del espíritu.

Hemos de aclarar algunos *errores conceptuales de Borges y sus críticos* con respecto al Expresionismo, lo cual es necesario para elaborar un análisis fructífero de sus traducciones. Algunos estudiosos de Borges han destacado su adhesión al pacifismo de los poetas expresionistas y a la revolución socialista de 1917. Pues bien: ni todos los poetas expresionistas condenaron la guerra, ni todos ellos se adscribieron al socialismo revolucionario que fracasó al cabo de poco tiempo. Si nos atenemos a lo proferido por Borges en sus propios artículos (véase Borges 1925:146-152), además de «vehemencia en el sentir y en el cantar, abundancia de imágenes, una suposición de universal fraternidad de dolor» (Borges 1997:178), el Expresionismo fue consecuencia, justificación de la I Guerra Mundial. Y, sin embargo, el Expresionismo se había barruntado ya en el seno del primer decenio del siglo xx. Es más, algunos de los poetas que traduce no son precursores de los expresionistas (como él mismo califica a Stadler, Becher, Stramm e incluso al impresionista Rilke), sino poetas inmersos en un movimiento que había tomado cuerpo en 1910. Con el estallido de la guerra desaparecieron algunos de sus más importantes autores y el Expresionismo se transformó en la radicalización de una actividad políticosocial que paulatinamente se iba alejando de las líneas esbozadas en la primera época. El *yo* subjetivo e intimista dio paso al *nosotros*. Fueron aquellos años del 10 al 14 los auténticamente expresionistas y no *preexpresionistas*, como señala Borges en su nota sobre Stadler, quien, por cierto, no compuso el poema en el año 1912, como el

mismo Borges indica, sino en 1913 (*Cervantes* 1920). Sería el intento de crear, por encima de la realidad sensorial, una «ultrarrealidad espiritual» (de Torre 1965:354) lo que influiría en el joven Borges y lo que pretendería amalgamar en el Ultraísmo. Asimismo, Borges señala que, con la guerra, «el occidentalismo con sus corolarios optimistas, púgiles y sensuales se vino abajo, o debió al menos transformarse hondamente. Los jóvenes poetas de Alemania se encontraron frente a una crisis decisiva de su mentalidad». (Borges 1997:54) Este planteamiento es falso, puesto que la crisis de tal occidentalismo, el rechazo a la nueva sociedad industrial y la enajenación que ésta había causado en el ser humano son los detonantes del primer Expresionismo palpable en Wolfenstein, Heym y Lasker-Schüler entre otros. Mas dediquemos unas líneas a presentar el *Ultraísmo*, dada su calidad de canal, receptor y emisor de la literatura expresionista.

Bien es cierto que Borges desconfiaba del Ultraísmo por cuanto de receta implicaba. No obstante, se involucró en él de forma activa (Videla 1963:143-145), incluso exponiendo en la revista bonaerense *Nosotros* los postulados que lo resumen. (Soria 1988:85) *Ultra* constituyó un esfuerzo por situar la literatura española a la altura de las vanguardias europeas, promulgando, al igual que estas últimas, una vuelta a la esencia, a la autonomía del arte, por lo que se sometieron a un proceso de depuración exento de simbolismos. Su literatura, poesías y manifiestos, se sostendría por puros elementos líricos, quedando únicamente imágenes múltiples con las que ofrecer una percepción original desde nuevas perspectivas en las que prevalece un tono lírico-humorístico. En cuanto al contenido, el Ultraísmo dejó patente su fe en la modernidad, confraternizando con todo lo subversivo y lo nuevo para transformar las viejas estructuras culturales y rebasar por fin el novecentismo, a lo que estaba llamada toda la juventud literaria española.

*Ultra* consiguió una ruptura con toda la tradición anterior, no obstante, como Guillermo de Torre apunta (de Torre 1965:519-520), de no ser por las literaturas nuevas provenientes de Europa, el movimiento español, clave para el paso del Modernismo a la Generación del 27, no habría supuesto ninguna novedad. La recepción del Expresionismo como tal fue casi nula. Borges fue el único escritor de la pléyade ultraísta que manifestó alguna reacción ante la corriente centroeuropea. Tras el estudio de las traducciones de Borges intentaremos analizar los motivos de este desencuentro.

Años después de haber traducido los poemas que nos ocupan, Borges esbozó lo que la crítica denominaría su *teoría de la traducción*, como bien se sabe resumida en sus artículos sobre las versiones de la *Odisea* y *Las Mil y una noches*. Escritos respectivamente en 1932 y 1935, abordan dos conjuntos textuales situados a tal distancia temporal e incluso espacial del lector, que no solo se prestan sino que precisan de la interpretación del traductor, por lo que el resultado no podría ser otro que, como en la *Odisea*, «una librería internacional de obras en prosa y verso» (Borges 1992:268), una compilación de interpretaciones a lo largo de la historia. Borges alaba el proceso traductológico por presuponer «un rico proceso anterior» (Borges 1992:446), esto es, supone una imbricación de lo traducido en el subsistema literario, emisor y receptor de cuanto de literario rezuma el texto empleado en la lengua de llegada. Traducción pues como perspectiva, como un «sorteo experimental de omisiones y de énfasis» (Borges

1992:267), como una recreación de los propósitos del autor. Todos estos postulados se desglosarán, efectivamente, en páginas sucesivas.

Pasemos, entonces, al examen de las traducciones de Borges de los poetas Stadler y Stramm. Huelga la discusión sobre la conveniencia de una traducción más o menos literal; motivo del presente análisis es dilucidar si la transmisión de formas y contenidos propios de la lírica expresionista se ha llevado a cabo con éxito. Para ello he seleccionado dos poetas de la primera fase del Expresionismo que alcanzan mayor calidad literaria. Stadler y Stramm son escritores representativos del movimiento por haber creado nuevos modelos de representación, un nuevo lenguaje adecuado a un mundo nuevo. La diversidad de sus estilos así como de los temas de sus composiciones contribuirán a que el análisis del quehacer traductológico de Borges sea más exhaustivo.

Ernst Stadler nació en Colmar, Alsacia, en 1883, y murió en 1914, en Yprès, a consecuencia del conflicto bélico, al que se incorporó como oficial de reserva. Pese a que sus primeros versos rebosan de influencias del simbolismo o neorromanticismo alemán, pronto experimentaría un cambio hacia una poesía mucho más vitalista impregnada de lo mórbido y del verso libre whitmaniano, maestro asimismo compartido con Borges, hasta entonces desconocido en lengua alemana. Stadler, sin embargo, lejos de la convulsión formal que supondría Stramm, fue, para el movimiento expresionista, un revolucionario conservador. El escritor alsaciano supo dosificar con prudencia sus recursos poéticos más frecuentes; de entre ellos destacan formas que pronto serían comunes a todos los escritores del movimiento: oxímoron, la enálage e hipérbole, la supresión del artículo para elevar la intensidad de la expresión, genitivos enfáticos tanto en palabras determinantes de un compuesto como en calidad de sintagmas preposicionales, abundancia de formas verbales impersonales y derivados de verbos (ante todo de movimiento y prefijados para agilizar la expresión), composición de palabras, lenguaje metafórico, concatenación de imágenes que destilan lo experimentado, símbolos que vindican vitalismo, etc. La característica más evidente del estilo de Stadler es la relajación de las formas métricas tradicionales alemanas y, ante todo, la longitud de sus versos, la cual permite movimientos tonales que revierten en una impresión de dinamismo y vitalidad.

En cuanto a la poesía *Der Aufbruch*, ('El arranque'; véase apéndice A), compuesta en 1913, cuyo título, además de haberse erigido en divisa del Expresionismo, da nombre al volumen de poesías del autor publicado en 1914, debe ser entendida como expresión de una vitalidad rebotante y no como un canto de exultación belicista. Más aún, como alsaciano e intelectual, Stadler dedicó toda su vida a entreverar y servir de mediador entre varias culturas, fundamentalmente la francesa y la alemana. La guerra, pues, además de una amenaza personal, suponía un punto y aparte en su proyecto intelectual y artístico.

La poesía que Stadler compuso en este último ciclo se nutre de versos que van más allá del esteticismo formal en el que se había imbuido en épocas anteriores; es decir, aspiran a una identificación de lo vital con lo artístico, de forma que las palabras apelan a lo cotidiano y a la vivencia personal. Así, el poema *Der Aufbruch* remite directamente a su experiencia literaria pese a que tras una primera lectura parezca preludiar la conflagración bélica que estallaría poco después (véase Stadler 1983:70ss.) Stadler empleó la guerra como metáfora de



una nueva corriente humana, literaria y, en definitiva, espiritual. Los primeros ocho versos aluden a la primera fase intelectual del poeta, cuando batallaba en la revista *Stürmer*, editada por un grupo de jóvenes que postulaban y proclamaban una lucha contra la sociedad burguesa y su literatura, sometida a cánones decimonónicos, con lo que se vieron envueltos en las más arduas polémicas. A esta época se refieren *einmal schon, damals* y *Sturm*. Con el verso *dann, plötzlich, stand Leben stille* hasta *einzubetten* se hace alusión al alto-el-fuego de su actividad beligerante y a la fase en la que se dejó seducir por el esteticismo, para, en la última parte del poema, abandonar el sueño preciosista del que le habían revestido poetas como George y Hofmannsthal y volver a los impulsos primigenios de lucha ya con resabios expresionistas, que, en el último verso, invocan el espíritu nietzscheano. Por medio de esta imagen simbólica, rebosante de movimiento, de alusiones a la vida y a la muerte y a la música como indicativo del estado del alma humana, Stadler rememora una lucha no solo personal, sino patente en toda una generación de jóvenes escritores en búsqueda de una transformación de valores personales y literarios. El joven Borges no entendió el sentido de un poema que para él se cifraba en la Gran Guerra que había vivido.

Aun así, Borges ha sabido interpretar y mantener la riqueza de la imaginería de Stadler. En lo que a aspectos más concretos de la traducción se refiere, saltan a la vista modificaciones formales que el escritor ha introducido en su versión castellana y que dificultan la asimilación del Expresionismo. Valgan como ejemplos las siguientes anotaciones:

### **Ritmo y rima**

En tanto que Stadler ha optado por pares de versos vinculados entre sí con rima consonante y la libre alternancia sobre todo de ritmos dactílicos y trocaicos, con el fin de suscitar un movimiento intranquilo, pleno en sobresaltos y propio de un contenido de cariz vitalista, Borges se ha decantado por el verso libre y la rima asonante intermitente a lo largo del poema, obvia en tres versos consecutivos de la primera parte y otro periodo de seis en la segunda.

### **Eliminación de artículos y personalización del verbo**

Como ya se ha comentado, uno de los recursos más comunes entre los poetas del Expresionismo literario consistía en la eliminación de artículos para conferir más fuerza a los sustantivos. Borges se ha inclinado por mantenerlos aun en aquellos casos en los que el sistema lingüístico español lo hubiera permitido.

*Wege führten zwischen alten Bäumen*  
Entre árboles viejos manaron las carreteras

Con la misma finalidad de incrementar la contundencia de la expresión, Stadler empleó verbos en infinitivo carentes de toda evocación pronominal, fuerza que se diluye en la versión española mediante la personificación de los verbos:

*Gemächer lockten.*  
Nos seducían alcobas.

## Pérdida de carácter hímnico, sentencioso

*Ich war in Reihen eingeschient, die in den Morgen stießen, Feuer über Helm und Bügel*  
Yo me vi empujado en las filas que asaltan mañaneras –fuego sobre los yelmos y cornetas–.

*Vorwärts, in Blick und Blut die Schlacht, mit vorgehaltne Zügel.*  
Adelante, la lucha en la mirada y en la sangre, la rienda suelta...

A primera vista, los cambios introducidos por Borges, consistentes en la utilización de la raya y los tres puntos suspensivos al final de lo que en la lengua de partida se resuelve en un verso, pueden parecer insignificantes. El conocedor del Expresionismo, sin embargo, lo interpretará como una malversación de lo que deberían ser aseveraciones rotundas, hímnicas, que no dan lugar a una injerencia del lector; el enunciado del autor pasa de esta forma a denotar dos planos indicativos de un mayor o menor grado de introspección, dos planos diferentes para el espíritu artístico, hecho imposible en una corriente que proclama la verdad del arte trasvasada por el espíritu, *Geist*, a cada una de las palabras de la composición, en la que se persevera la subjetividad del poeta, en la que no caben interpretaciones del lector.

De igual forma, los puntos suspensivos restan fuerza proclamatoria y discursiva a lo enunciado en un verso, indicando un plano que se escapa al poder de la palabra escrita, al poder, en definitiva, del poema. El estilo del Expresionismo, su patetismo, el vigor de sus sobrias pinceladas y la violencia del movimiento implícito en su vocabulario, queda impugnado mediante estos dos ejemplos, probablemente con la intención de aumentar su fuerza connotativa. Sin embargo, el Expresionismo, por primera vez desde la crisis del lenguaje auspiciada por Hofmannsthal, recupera la fe en la palabra, recupera su poder de creación y recreación, por lo que el mundo, es decir, el mundo del *yo*, se encierra en los textos. El uso de los puntos suspensivos cuestiona la credibilidad del lenguaje, exponiendo la creación del *yo* a la sensación de lo inconcluso, a una posibilidad, a un multiperspectivismo impuesto que resta autoridad a lo concebido por el autor.

## Poetización de la parquedad expresionista

*Dann, plötzlich, stand Leben stille. Wege führten zwischen alten Bäumen.*  
Luego de pronto se detuvo la vida. Entre árboles viejos manaron las carreteras.

*Von Wirklichkeit den Leib so wie von staubiger Rüstung zu entketten*  
Desnudar la realidad del cuerpo como de un uniforme polvoriento

En ambos ejemplos se advierten cambios semánticos que modifican la parquedad del primer verso indicado, traduciendo *führen* (conducir) por ‘manar’, mucho más poético, sin duda. Además de ello suaviza la dureza palpable en los términos *Rüstung* y *entketten*, traducidos por «uniforme» y «desnudar» y que literalmente significan ‘armadura’ y ‘quitar las cadenas’, ambas expresiones tanto más belicistas como adecuadas al sentido de liberación que persigue Stadler en la totalidad de su poema. El resultado del trueque es una imagen de nuevo



más poética, sin embargo resta contundencia al enfrentamiento interno, asunto del texto. De igual modo, Borges ha decidido eliminar del poema los adjetivos *hart* y *scharf* (respectivamente 'rudo', 'penetrante') con los que califica el sustantivo «eco» del verso anterior, así como transforma *klirren*, verbo indicador de un sonido agudo, motivo recurrente en el poema, por «irradiar». Otro de los motivos que se pierde en la versión castellana es un movimiento ascendente, de resurgimiento, ya inaugurado en el título mediante *auf*, frecuente en el vocabulario del Expresionismo. Así, con *Aufbruch* se relacionan directamente *aufsteigen* del segundo verso, *aufstrahlen* del décimo y traducido por «chorrear», y *Die Schlafenden aufspringen*, del duodécimo, en la versión de Borges interpretado como «los soldados cantan», perdiendo su sentido *literal*: «los que dormían se han levantado de pronto». *wollüstig* también ha sufrido modificaciones semánticas, como se aprecia a continuación:

*Wollüstig sich in Daunen weicher Traumstunden einzubetten.*  
Y ahogarse en los tapices suaves de las horas de sueños.

Evidentemente, el significado del vocablo alemán *wollüstig* ('voluptuoso, lascivo, lujurioso') se ha perdido en la traducción, con lo que se soslaya uno de los temas esenciales del Expresionismo, empleado en parte como medio reivindicativo de una mayor libertad moral y sus consecuencias en las representaciones del erotismo como motivo literario, que incide en la ruptura con la ética y sociedad burguesas. De ello se deduce que el joven Borges desconocía el poema *Form ist Wollust*, también impreso en el ciclo de poemas compilados en *Aufbruch*. Este poema resume experiencias vitales de su autor, intentando aunar una nueva forma de asumir la literatura, de acercar el lenguaje a la vida, y, mediante el arte absoluto, superar el concepto de la forma como impedimento de voluntad de lo real.

### Traslación temporal

*Vielleicht würden uns am Abend Siegesmärsche umstreichen*  
Tal vez aquella noche nos acariciarían marchas triunfales

La oración condicional, la hipótesis, se ve contrarrestada por la concreción temporal de «aquella noche», lo cual se contrapone al sentido temporal del poema, negándole la incertidumbre del futuro tras la contienda literaria de la que habla Stadler. El poeta se halla en una lucha de la que aún desconoce el desenlace, alude a una transformación de las categorías estéticas, de la que él es parte activa, que quizá fructificase en épocas venideras, como de hecho sucedió con el Expresionismo.

El poeta alemán August Stramm, (Münster, 1874 - Hodorec, Rusia, 1915) se caracteriza por una escritura preñada de irracionalismo expresivo. El lenguaje ha pasado a ser fin último, cada obra es recreación y reflejo de autonomía. Su estilística se apoya en la desintegración de las formas heredadas de la gramática y de la estructura lógica del lenguaje, en consonancia con el espíritu expresionista. Todo vínculo desaparece y con él la sintaxis, la puntuación; lo único que

pervive ante el caos es la esencia, la palabra y su libertad asociativa. En la poesía de Stramm, los vacíos, lo no dicho, adquiere una relevancia inusual hasta entonces. El lector es quien detenta la realización del texto, es parte esencial de su significado. Parece obvio, entonces, advertir a Stramm como posible antecesor de la hermenéutica, en concreto de Wolfgang Iser.

Fue August Stramm quien sentó las bases del *Wortkunst*, literalmente ‘arte de la palabra’, al que se atendería el círculo de la revista expresionista *Sturm*, consistente en concentración de la palabra como totalidad y expresión de la experiencia inmediata, en la ruptura tanto de las relaciones morfosintácticas como de las normas de puntuación, y en la importancia de plano acústico, entre otras características. Stramm busca la aprehensión del mundo a través de la simplificación; a modo de reducción fenomenológica, el poeta ha eliminado todo adorno, todo elemento prescindible de la oración, para presentar haces de palabras, preferentemente sustantivos en su forma pura y formas no personales de verbos, de modo que apremia al lector a recrear el poema a partir de sus propuestas, a la reconstrucción asociativa propia del Cubismo y del Simultaneísmo, pudiendo descifrar sus obras como un *collage* lingüístico. Stramm recurre al orden periódico de los elementos, repeticiones, paralelismos, anáforas, epístrofes, asonancias, etc., que confieren vehemencia al significado original de la raíz de la palabra.

La estructura tipográfica de Stramm, la lectura vertical que subraya el comienzo de cada verso, se percibe como seña de identidad inherente al poeta. Solo permanece fija la línea izquierda que dibuja el margen de sus versos, en muchas ocasiones de solo una palabra, de tal forma que perfila el contorno visual de la composición. El margen funciona como única constante, como un eje del poema, a cuyo dibujo se acoplan contenido y características sonoras, leído o pronunciado a una velocidad próxima al flujo de conciencia.

En *Liebeskampf* (‘Lucha de amor’; véase apéndice B), Stramm hace referencia a una lucha de amor en la que la voluntad del *yo* pugna por no doblarse a la del contrario. Esta disputa se desarrolla tanto en el ámbito conceptual como en el acústico. La expresión de lo vivido por el *yo*, de lo experimentado, mediante sensaciones puras, mediante lo esencial del lenguaje, la palabra, sentó las bases de la revolución artística y de la posterior abstracción. La eliminación de la sintaxis obedece a la pérdida de fe en una posible ordenación del mundo; solo la esencia de las cosas permanece, la forma externa se desdibuja. La traducción de Borges arroja los siguientes comentarios:

### **Supresión de signos de admiración**

Una de las características de la escritura de Stramm es la ausencia de todo signo de puntuación a excepción de puntos y exclamaciones, empleados como recurso estilístico propio de Stramm y de todo el Expresionismo, que infieren no solo en la entonación sino en el carácter emotivo del verso. De diez admiraciones utilizadas por Stramm, la versión española acusa un total de cinco, de ellas una se debe a la omisión total de uno de los versos.

### Uso de las mayúsculas

Ya se ha comentado la importancia del margen izquierdo del poema como eje que sustenta la composición. Muestra de la relevancia de dicho eje es la utilización de las mayúsculas al comienzo, sin excepción, de todos los versos. La ausencia de toda sintaxis, de todo signo externo que marque un comienzo o un fin, revierte no solo en la interrelación de las palabras, sino en el flujo del poema. Este flujo se interrumpe en la versión española con el uso de las mayúsculas, que parecen indicar principios y finales, si no de oraciones de períodos de significado, con lo que se sustrae al poema de su ritmo, velocidad y por ende sentido, seccionando un todo continuo también de significados en una sucesión de unidades lógicas.

### Eliminación de repeticiones

Un recurso recurrente en las composiciones de Stramm es la repetición a modo tanto de asonancias como de anáforas o epístrofes. Borges ha decidido omitir versos enteros y reducir la repetición a un somero enunciado, con lo que elimina o cuando menos reduce el énfasis que Stramm había consignado bien a un verso, bien a un término en cuestión, además de elidir efectos sonoros y onomatopéyicos. De acuerdo con Kandinsky, artista y teórico de gran influencia en la obra de Stramm, la repetición conduce al sonido interno, a los atributos espirituales de la palabra, y ejerce una influencia directa sobre el espíritu del lector.

|   |                           |
|---|---------------------------|
| <i>Das Wollen steht</i>                 | La voluntad está          |
| <i>Und schrumpft die Meilen in sich</i> | y arruga en sí las leguas |
| <i>Das Wollen steht</i>                 | (elisión)                 |
| <i>Und keucht und keucht</i>            | (elisión)                 |
| <i>Und keucht</i>                       | y jadea                   |
| <i>Vor dir!</i>                         | ante ti                   |

Un ejemplo más de elipsis es «alrededor / de la tierra redonda!». En este caso, sin embargo, la decisión de Borges puede adjudicarse al deseo de mantener una longitud del verso acorde con el poema, habiendo de prescindir de la duplicación del adjetivo *rund*, ya de por sí excepcional en Stramm, quien hace uso no solo de la duplicación de *rund* subrayando acústicamente la redondez del mundo, sino que añade *hetz*, (raíz verbal de «apresurarse, acosar, cazar»), término que Borges también ha decidido sacrificar quizá por razones métricas.

### Pérdida de relevancia de la conjunción *und* ('y')

Son varias las composiciones de Stramm que hacen uso de la conjunción *und* como único elemento del verso. Su empleo obedece no solo a cuestiones rítmicas en tanto que interrumpen la consecución del poema a modo de anacrusa, sino que reconduce la perspectiva del lector hacia lo proferido inmediatamente después, imprimiéndolo mayor relevancia o suscitando un efecto similar al de una esclusa lingüística. Con el procedimiento de aislar la conjunción coordinante como único contenido de un verso, se le restituye o bien subraya la carga léxica, diluida al entrar en contacto con tan solo un término más.

### Eliminación de versos

Conocida es la tendencia de Borges de eliminar o resumir lo que considera superfluo en un texto original. En el caso de *Liebeskampf*, dicha tendencia deviene en graves consecuencias rítmicas: ya se ha visto la importancia de la palabra aislada como germen de connotaciones que el lector ha de entretejer por sí mismo. La palabra desvinculada de toda sintaxis multiplica su capacidad asociativa, por lo que resumir los versos *Ich / Will / Dich / Nicht!* en solo dos: «Yo / No te quiero!» restringe las posibilidades de interpretación al mismo tiempo que modifica considerablemente el ritmo interno del poema. Lo mismo puede aplicarse a la incorporación de *auf* en el verso siguiente. La eliminación del verso completo *Geschehen geschieht!* («suceder/lo sucedido sucede») es más compleja, dado que la forma *geschehen* puede entenderse como infinitivo o bien como participio de pasado. Al eludir el verso en su totalidad, Borges esquivo la responsabilidad de interpretar y escoger una u otra forma verbal, al mismo tiempo que sustrae al lector de la musicalidad del contexto y del significado del verso en sí, que incide en la constatación de que lo abstracto se realiza, de la temporalización de una posibilidad.

Una de las *conclusiones* que se desprenden de sendos análisis es la consabida constatación de que Borges ha de ser comprendido como autor y no como traductor; tal afirmación se basa no ya solo en su crítica a las versiones literales sino a su autocrítica como traductor. El autor y versionador argentino, sin embargo, no comprendía la obra traducida como inferior, sino como el resultado de una confrontación con el mismo autor y con el traductor anterior de la obra, si lo hubiere, de modo que el texto producido en la lengua meta pueda ser de mayor calidad que el original, independientemente de la fidelidad con la que se haya acometido la traducción. Borges abogó siempre por una literatura entendida como totalidad, literatura absoluta, concepto que data del primer Romanticismo y que engloba libro, escritor y universo (véase Gargatagli 1994:39-40). Puede que en este punto radique la identificación de Borges con toda palabra que pase por sus manos y su afirmación de que toda literatura es autobiográfica, si bien no original. Curioso cuando menos es que el recurso de la repetición, convertido por su afluencia en rasgo propio de su estilo, sea ignorado en sus traducciones, como en el texto de Stramm. En ellas se observa más bien el recurso opuesto, es decir, Borges acorta con frecuencia versos que en castellano necesariamente habrían debido mostrar una carga silábica mayor y por ende ralentizar su lectura, amén de suscitar el efecto contrario en la lengua meta.

La repercusión fundamental de la labor traductológica de Borges respecto al Expresionismo no radica, con mucho, en las consecuencias que dichas traducciones tendrían en la literatura de la época, sino en los recursos del idioma alemán y en concreto del Expresionismo literario, que pasarían a formar parte de su acervo profesional; véase, por ejemplo, «Casa Elena» (*Ultra*, n° 17). En la época de la que datan estos escritos, el Expresionismo era más conocido por la influencia que ejerció en el estilo de Borges que por sus traducciones. Como señala Gargatagli, Borges no se propone traducir características de otras lenguas, sino «recordar olvidadas posibilidades y recrear otras [...], sobre todo aquellos recursos que sirven para aumentar las significaciones de las palabras, no su número». Es decir, no le interesa traducir palabras, sino sus técnicas de «amillonar

el idioma» (Gargatagli 1994:319-320): derivación de sustantivos, separabilidad de preposiciones inseparables (recurso por cierto aprendido del alemán), cambio de tipología gramatical verbal y utilización de las palabras en su rigor etimológico.

Pese a las omisiones y transformaciones del original, Borges logra dar forma a la premisa de la invisibilidad del traductor, aplaudida por la mayoría de los profesionales, así como lo que a primera vista se puede denominar tautología, a saber: el texto producido en la lengua meta habrá de mostrar una calidad literaria equivalente a la que confiere al original su título de literario, lo cual de axioma ha pasado a excepción. No obstante, como antes se ha señalado, hay ciertos aspectos semánticos y formales que Borges no ha tenido en cuenta, es más, la sustitución de unas imágenes por otras más *suaves*, el embellecimiento de lexemas y sintagmas, su tendencia a omitir lo que él consideraba superfluo e incluso los cambios formales que introdujo en sus traducciones, han tenido como consecuencia la desradicalización formal del Expresionismo, restándole firmeza y rotundidad, en definitiva, fuerza expresiva. La asunción errónea de *Aufbruch* ('Arranque') como un poema premonitorio de la guerra ha incidido en la interpretación errónea de ésta como soporte del movimiento, con lo que la enorme controversia literaria que suscitó el Expresionismo, y con ella el desarraigo del escritor, pasan a un muy segundo plano. Más aún, la mayor parte de los poetas que Borges tuvo a bien seleccionar para reproducir sus textos en español no son, con mucho, los más representativos del movimiento. J. T. Keller, Oskar Kanehl, Walter Ferl, Hermann Plagge, Werner Hahn, Alfred Vagts, H. v. Stummer e incluso Wilhelm Klemm se han sumido en una especie de letargo. Las traducciones del Expresionismo a cargo del gran escritor Jorge Luis Borges avalan un gran mérito no como textos en sí, sino por la influencia que ejercieron en el propio estilo de su autor. Como Guillermo de Torre afirma en su archicitado volumen *Literaturas europeas de vanguardia* (de Torre 1925:62), Borges llegó de Suiza a principios de 1920

ebrio de Whitman, pertrechado de Stirner [...], habiendo visto de cerca el impulso de los expresionistas germánicos, especialmente de Ludwig Rubiner y de Wilhelm Klemm. Resalta en los mejores poemas de Borges cierta intención social o de comunicación cósmica, peculiar de los poetas centroeuropeos, que da una fuerte tensión a sus versos...

Gracias a estas traducciones, rasgos del Expresionismo literario, en especial la elección de los temas, la «representación exaltada de la ciudad» (Gargatagli 1994: 247), tono patético, estilo hímnico etc., se amalgamaron en la literatura producida por Borges, y a partir de él entraron a formar parte del suprasistema de la literatura en lengua española.

El Expresionismo literario no ha gozado de una *recepción* más adecuada a su relevancia y ello no se puede atribuir, por supuesto, a un joven Borges que intentó difundir las nuevas corrientes europeas en España y Latinoamérica. Recordemos que Ramón Gómez de la Serna, ya en 1910, había traducido el *Manifiesto Futurista* de Marinetti, texto que pasó de largo en una España en gran parte analfabeta. El Expresionismo llegó a España como un *ismo* más de entre todo lo que se estaba fraguando en una Europa dedicada a proclamar en mani-



fiestos literarios una nueva forma de asumir la realidad y por consiguiente el arte; por mediación de Borges, el Expresionismo fue únicamente entendido como un testimonio del dolor provocado por la guerra (véase nota 41, Soria 88:45) Un Expresionismo *descafeinado*, que irrumpió a la vez que se anunció el Dadaísmo, se redescubrió el Futurismo, y en España, mediante el Creacionismo y el Ultraísmo, se intentaba nivelar la literatura en castellano acorde con las nuevas tendencias del extranjero, pasó lamentablemente desapercibido.

## Referencias

- BORGES, Jorge Luis. 1925. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa.
- . 1992. Las cuestiones homéricas. *Obras completas, vol. I: Obras entre 1923 y 1936*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- . 1992. Los traductores de *Las mil y una noches*. *Obras completas, vol. I: Obras entre 1923 y 1936*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- . 1997. *Textos recobrados 1919 - 1929*. Barcelona: Emecé.
- CHICK, Jean M. 1988. *Form as expression. A study of the lyric poetry written between 1910 and 1915 by Lasker-Schüler, Stramm, Stadler, Benn and Heym*. New York: Peter Lang.
- DE TORRE, Guillermo. 1925. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- . 1965. *Historia de las literaturas de Vanguardia*. Madrid: Guadarrama.
- GARGATAGLI BRUSA, Ana. 1994. *Jorge Luis Borges y la traducción*. Barcelona: Bellaterra.
- MATTALIA, Sonia. 1990. *Borges entre la tradición y la Vanguardia*. Valencia: Generalitat, D. L.
- MENESES, Carlos. 1999. *El primer Borges*. Madrid: Fundamentos.
- MILLERET, Jean. 1970. *Entrevistas con Jorge Luis Borges*. Caracas: Monte Ávila.
- MOTEKAT, Helmut. 1976. Das Experiment des deutschen Expressionismus. In Hans Gerd RÖTZGER, ed. *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- RAEZ, Gregory J. 2001. *Hojas de hierba de Whitman: Borges como traductor de Song of Myself*. Trad. de Dolors UDINA. *Vasos Comunicantes*, nº 20.
- SORIA OLMEDO, Andrés. 1988. *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo.
- STADLER, Ernst. 1983. *Dichtungen. Gedichte und Übertragungen mit einer Auswahl der kleinen kritischen Schriften und Briefe*. Eingeleitet, textkritisch durchgesehen und erläutert von Karl Ludwig SCHNEIDER. Erster Band. Hamburg: Heinrich Ellermann.
- . 1996. *Der Aufbruch und andere Gedichte*. Stuttgart: Reclam.
- STRAMM, August. 1997. *Gedichte. Dramen. Prosa. Briefe*. Stuttgart: Reclam.
- VIDELA, Gloria. 1963. *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de Vanguardia en España*. Madrid: Gredos.



## Apéndice a

### Ernst Stadler, *Der Aufbruch*

Einmal schon haben Fanfaren mein ungeduldiges Herz blutig gerissen,  
Daß es, aufsteigend wie ein Pferd, sich wütend ins Gezäum verbissen.  
Damals schlug Tambourmarsch den Sturm auf allen Wegen,  
Und herrlichste Musik der Erde hieß uns Kugelregen.  
Dann, plötzlich, stand Leben stille. Wege führten zwischen alten Bäumen.  
Gemäcker lockten. Es war süß, zu weilen und sich versäumen,  
Von Wirklichkeit den Leib so wie von staubiger Rüstung zu entketten,  
Wollüstig sich in Daunen weicher Traumstunden einzubetten.  
Aber eines Morgens rollte durch Nebelluft das Echo von Signalen,  
Hart, scharf, wie Schwerthieb pfeifend. Es war wie wenn im dunkel plötzlich Lichter  
aufstrahlen.

Es war wie wenn dich Biwakfrühe Trompetenstöße klirren,  
Die Schlafenden aufspringen und die Zelte abschlagen und die Pferde schirren.  
Ich war in Reihen eingeschient, die in den Morgen stießen, Feuer über Helm und Bügel,  
Vorwärts, in Blick und Blut die Schlacht, mit vorgehaltne Zügel.  
Vielleicht würden uns am Abend Siegesmärsche umstreichen,  
Vielleicht lägen wir irgendwo ausgestreckt unter Leichen.  
Aber vor dem Erraffen und vor dem Versinken  
Würden unsre Augen sich an Welt und Sonne satt und glühend trinken.

### *El arranque*, trad. de J. L. Borges

Ya una vez las trompetas desgarraron en sangre mi corazón impaciente.  
Hasta que éste, saltando como un potro, tascó furioso el freno.  
En ese tiempo los tambores llamaron al asalto en todos los senderos.  
Y la música de la lluvia de balas fue para nosotros la más magnífica del universo.  
Luego de pronto se detuvo la vida. Entre árboles viejos manaron las carreteras.  
Nos seducían alcobas. Era dulce detenerse y perderse,  
Desnudar la realidad al cuerpo como de un uniforme polvoriento.  
Y ahogarse en los tapices suaves de las horas de sueños.  
Pero una mañana el eco de señales arremetió la niebla,  
Silbando cual un sable. Como cuando en la obscuridad de pronto luces chorrean,  
Como cuando en el vivac de mañana irradian las trompetas  
Y los soldados cantan y ensillan los caballos y levantan las tiendas.  
Yo me vi empujando en las filas que asaltan mañaneras –fuego sobre los yelmos y cornetas-.  
Adelante, la lucha en la mirada y en la sangre, la rienda suelta...  
Tal vez aquella noche nos acariciarían marchas triunfales  
Tal vez en cualquier parte yaceríamos tendidos entre cadáveres  
Pero antes del tumulto y antes de hundirnos  
Nuestros ojos, borrachos de tierra y sol ardiente, se saciarían.

## Apéndice B

August Stramm, *Liebeskampf*

Das Wollen steht  
Du fliehst und fliehst  
Nicht halten  
Suchen nicht  
Ich  
Will  
Dich  
Nicht!  
Das Wollen steht  
Und reißt die Wänder nieder  
Das Wollen steht  
Und schrumpft die Meilen in sich  
Das Wollen steht  
Und keucht und keucht  
Und keucht  
Vor dir!  
Vor dir  
Und hassen  
Vor dir  
Und wehren  
Vor dir  
Und beugen sich  
Und  
Sinken  
Treten  
Streicheln  
Fluchen  
Segnen  
Um und um  
Die runde runde hetze Welt!  
Das Wollen steht!  
Geschehn geschieht!  
Im gleichen Krampfe  
Pressen unsre Hände  
Und unsre Tränen  
Wellen  
Auf  
Den gleichen Strom!  
Das Wollen steht!  
Nicht Du!  
Nicht Dich!  
Das Wollen steht!  
Nicht  
Ich!

*Lucha de amor*, trad. de J. L. Borges

La voluntad está  
Tú huyes y huyes  
No tener  
No buscar  
Yo  
No te quiero!  
  
La voluntad está  
y arranca las paredes  
La voluntad está  
y tuerce la corriente  
La voluntad está  
y arruga en sí las leguas  
y jadea  
ante ti  
Ante ti  
y odiar  
ante ti  
y defender  
ante ti  
e inclinarse  
ante ti  
y hundirse  
pisar  
acariciar  
maldecir  
bendecir  
alrededor  
de la tierra redonda!  
La voluntad está!  
  
En el mismo éxtasis  
se apretan nuestras manos  
y nuestras lágrimas  
ondean  
en el mismo torrente  
  
La voluntad está  
No tú  
No a ti  
La voluntad está!  
No  
Yo!