

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

Re:
releyendo y retraduciendo la poesía de Charles Bukowski

Valentina Victoria Bravo Cabezas

Cristina Burneo, Ph.D., Directora de Tesis

Tesis de grado presentada como requisito para la obtención del título de
Licenciada en Artes Liberales

Quito, mayo de 2015

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO
COLEGIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

HOJA DE APROBACIÓN DE TESIS

**RE: RELEYENDO Y RETRADUCIENDO LA POESÍA DE
CHARLES BUKOWSKI**

Valentina Bravo Cabezas

Cristina Burneo, Ph.D.,
Directora de Tesis

Alvaro Alemán, Ph.D.,
Miembro del Comité de Tesis

Santiago Castellanos, Ph.D.,
Miembro del Comité de Tesis

Carmen Fernández-Salvador, Ph.D.,
Directora del Programa

Carmen Fernández-Salvador, Ph.D.,
Decana del Colegio de Ciencias
Sociales y Humanidades

Quito, mayo de 2015

© Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído la Política de Propiedad Intelectual de la Universidad San Francisco de Quito y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo de investigación quedan sujetos a lo dispuesto en la Política.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de investigación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma:

Nombre: Valentina Victoria Bravo Cabezas

C. I.: 1723560569

Fecha: Quito, mayo de 2015

Dedicatoria

A Joaquín, Paula, Jean y Alejandro. A nuestras largas noches de insomnio.

Agradecimientos

Gracias a mis padres, por enseñarme una forma distinta de ver y de vivir.

Gracias a Alejandro Cathey por confiar cuando yo dudaba.

Gracias a Cristina Burneo por ser una guía paciente y excepcional.

Resumen

Plantear un proyecto de retraducción implica realizar una nueva lectura de la obra a traducirse, poner en tela de duda el origen de sus versiones canónicas y elaborar una nueva versión, que constituye a la vez una nueva lectura. Esta investigación se basa en esta premisa y plantea una relectura de un conjunto de poemas del escritor estadounidense Charles Bukowski, principalmente a partir de los conceptos del grotesco y del carnaval planteados por el filósofo y crítico literario ruso Mijaíl Bajtín. Luego, se inicia un análisis de las circunstancias culturales y políticas en las cuales la obra es traducida por primera vez al español en España, en el año 1978, a partir de lo cual se postula la necesidad de retraducir la obra para permitir su lectura desde un contexto contemporáneo latinoamericano. La investigación concluye con la traducción de un corpus de diez poemas de Charles Bukowski.

Abstract

A retranslation project must include a new reading of the work to be translated, a questioning of the origin of its canonic versions, and the elaboration of a new version, which at the same time constitutes a new reading. Based on this premise, this paper proposes a new way of reading a selection of poems by American author Charles Bukowski, based mainly on the concepts of the grotesque and carnival proposed by Russian philosopher and literary critic Mikhail Bakhtin. The paper then embarks on an analysis of the cultural and political context in which Bukowski's works were first translated into Spanish, in Spain in the year 1978, after which a proposal is made in defense of the need of retranslating his works in order to allow contemporary Latin-American audiences to have access to them. The paper concludes with the translation of a selection of 10 poems by Charles Bukowski.

TABLA DE CONTENIDOS

Resumen	7
Abstract	8
Introducción	111
Los ojos del bufón: la mirada del realismo sucio	13
Del realismo grotesco al realismo sucio	15
La mirada del bufón	19
Nacidos en esto	21
Bukowski y la lengua de Cervantes	25
La agenda de Anagrama y la importación de Bukowski	27
Bukowski canónico	30
Al otro lado del Atlántico	32
La necesidad de retraducir y la ética de la diferencia	34
La poesía llama a la retraducción	38
Re: traduciendo poesía de Charles Bukowski	42
a la puta que se llevó mis poemas	43
la policía	44
un día caliente y sudoroso en agosto	45
lidiando	47
rechazado	48
la profesión inútil	50
este tipo de fuego	51
bestias precipitándose en el tiempo	52
el genio de la multitud	53
nosotros dinosauria	54
Conclusiones	56
Referencias	57

re-

(Del lat. re-).

1. pref. Significa 'repetición'. *Reconstruir*.
2. pref. Significa 'movimiento hacia atrás'. *Refluir*.
3. pref. Denota 'intensificación'. *Recargar*.
4. pref. Indica 'oposición' o 'resistencia'. *Rechazar*. *Repugnar*.

Introducción

El texto *¿Aproximaciones a qué?* presenta como propósito “examinar las raíces de las ideas y las creencias sobre las cuales reposa el funcionamiento de nuestra ‘civilización’, de nuestra ‘cultura’, y cuestionarlas, emprender una antropología del hombre contemporáneo” (Fondebrider en Pereg, 2013: 8). En él, Georges Pereg nos extiende una curiosa invitación: no nos fijemos ya en lo insólito y extraordinario, en esos hitos cargados de significancia, que parecen comprobar nuestra existencia y la de otros. En vez de eso, ¿por qué no tornamos nuestra mirada hacia lo habitual, a aquello que vivimos sin pensar, “lo común, lo ordinario, lo infraordinario”? “Interroque a sus cucharitas”, así nos incita Pereg. “Haga el inventario de sus bolsillos y de su bolso”. Haga el inventario de lo que damos por sentado, de lo rutinario, de la normalidad con la que marchamos cada paso del día, de la normalidad con la que nos sentamos a pasar las páginas de un libro, una novela quizás, de un autor al otro lado del mundo, quizás, sin reparar siquiera en toda la historia que guarda uno de esos detalles que nos acostumbramos a pasar por alto: “Traducido por:”.

Esta investigación nace justamente de una necesidad de re-observar aquello que nos resulta común y que pasamos por alto a la hora de leer. Confiamos ciegamente en la descripción de un autor y su legado literario, como el que nos ofrece la contraportada de uno de sus libros, sin pensar en el origen de esa lectura y de esa interpretación. Pasamos por alto todo el trabajo que está detrás de la versión traducida que estamos leyendo, y el hecho de que hay un contexto y un individuo específicos que nos están brindando la oportunidad de leer a un autor determinado en nuestra propia lengua. Por esta razón, esta tesis propone, por una parte, una relectura y revisión de la obra poética de uno de los padres del realismo sucio, el escritor norteamericano Charles Bukowski. Su estilo es una celebración de la cotidianidad, una constatación de la crudeza del día a día. A través de un

contraste con otro tipo de realismo, el realismo grotesco definido por Mijaíl Bajtín, aparece una nueva forma de entender a Bukowski y de reflexionar acerca de aquellas características que lo volvieron tan relevante en su tiempo: su relación con la corporalidad, su uso cotidiano y simple del lenguaje, sus observaciones críticas de la sociedad a la que pertenecía.

Por otro lado, este texto propone una lectura crítica de las formas en las que la obra de Bukowski ha sido traducida y leída en español, comenzando con las primeras traducciones publicadas en la editorial Anagrama. A partir de un análisis del contexto en el que Bukowski es traducido por primera vez, es posible reflexionar acerca de cómo es leído desde un contexto latinoamericano. Esta lectura permite, a su vez, plantear la retraducción como estrategia para generar versiones más afines a un lector latinoamericano, además de entenderla como ejercicio vital para mantener vigente tanto al autor como a las distintas versiones de sus textos que surgen en lenguas distintas. Las versiones españolas de Bukowski lo vuelven comprensible para hispanoparlantes alrededor del mundo, pero un proyecto de traducción que busque reflejar la riqueza del español, de sus variantes y contextos distintos, deja en evidencia que traducir en “otros españoles” es posible y legítimo.

Por último, la tesis presenta la retraducción de una selección de diez poemas, que son la cristalización del proceso de reflexión tanto sobre las características del autor como de las maneras en que ha llegado a lectores en América Latina, buscando generar nuevas versiones que hablen a un lector latinoamericano y sean capaces de ofrecerle una experiencia de lectura de Bukowski en términos que resulten familiares y muestren aquello que volvió al autor uno de los padres del realismo sucio.

I

Los ojos del bufón: la mirada del realismo sucio

Hank Chinaski era un bebedor, un mujeriego, un misántropo. Hank era, ante todo —o después de todo—, un escritor. Era un escritor a pesar de las desalentadoras cartas de rechazo que recibía con demasiada frecuencia, a pesar de las horas que desperdiciaba en la oficina postal para poder subsistir, a pesar de su infancia de miseria y pobreza y de los largos años que pasó vagabundeando de lugar en lugar, de mujer en mujer, de despido en despido. Hank era un personaje, una ficción tan realista como el tipo de obra que protagonizaba.

Charles Bukowski era un bebedor, un mujeriego, un misántropo. Charles era, ante todo—o después de todo—, un escritor. Durante sus primeros años, sus cuentos y poemas fueron publicados por una serie de revistas pequeñas y editoriales de poca monta. No fue sino hasta alcanzar su mediana edad que comenzó a recibir atención como autor de culto, y su prolífica producción literaria comenzó a adquirir importancia en el medio literario en Los Ángeles y el resto de Estados Unidos. Al final de sus 73 años de vida, había producido un corpus de diez poemarios, cinco novelas y cinco compilaciones de cuentos (Harrison en Clements, 2013, 11). La obra de Bukowski retrata el asco del cotidiano, la monotonía de la vida laboral, la insufrible convivencia de los cuerpos sudorosos bajo el sol de Los Ángeles, el día a día en los barrios pobres que habitó durante la mayor parte de su vida. Su mirada como autor fue siempre una mirada burlona, de escarnio, que se refería constantemente a lo habitual en su forma más simple, al menos en apariencia. Sus escritos son un testamento de su día a día, de tareas insulsas como recoger el correo, de discusiones en bares o encuentros casuales con el perro vagabundo del barrio o con su pareja de turno, de apuestas en las carreras de caballos, de encendedores que se agotan, y de la rutina frente a

la máquina de escribir. Bukowski alimentó su obra de ese entorno, de ese mundo de los pequeños problemas, dispensable, volviéndolo la materia prima de su narrativa y de los cientos de poemas que hasta hoy en día siguen apareciendo en volúmenes póstumos.

La obra de Bukowski está cuidadosamente labrada en un estilo directo y sencillo, que hace uso de una “paleta restrictiva” que le ganaría el “injustificado epíteto de escritor limitado” (Clements, 2013, 1), aun cuando sus versos en lenguaje escueto y rudo dejan entrever comentarios cáusticos acerca del panorama social y político de su época, reflexiones acerca del arte o del estado actual de su contexto socioeconómico y lo que este auguraba para el futuro. Es este estilo el que pasaría a la posteridad con el título de “realismo sucio”, término acuñado por el periodista Bill Bruford para referirse a una nueva generación de escritores estadounidenses que retratan “el lado oculto de la vida contemporánea – un esposo abandonado, una madre soltera, un ladrón de autos, un carterista, un drogadicto” (Bruford, 1983). De acuerdo al novelista Michael Hemmingson, Bukowski y Raymond Carver serían vistos más adelante como padrinos de este movimiento (2008: 11). Y aunque este concepto de realismo emerge en los ochenta como una herramienta para la lectura de ciertos escritores contemporáneos, es posible encontrar paralelos en otro tipo de realismo, uno minuciosamente analizado por el filósofo y crítico literario Mijail Bajtín a mediados del siglo XX, planteado a partir de la obra de François Rabelais: el “realismo grotesco”. La posibilidad de trazar una línea desde un autor de finales del siglo XX hacia un crítico de inicios de siglo, y posteriormente a un autor del siglo XVI, da cuenta de que este tipo de literatura y de escritores subversivos emergen y se manifiestan en distintos contextos, bajo distintas circunstancias, pero compartiendo ciertos rasgos que los emparentan. En este caso, las características que comparten ambos tipos de

realismo permiten leer a Bukowski con nuevos ojos y obtener nuevas pistas acerca de los matices y el carácter del realismo sucio y de uno de sus principales exponentes.

Del realismo grotesco al realismo sucio

La herramienta más valiosa que indirectamente ofrece Bajtín para la lectura de la obra de Bukowski, nace de su propuesta de lo carnavalesco en el contexto de la Edad Media y el Renacimiento, períodos retratados en la obra de Rabelais. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* es la propuesta de Bajtín para una reinterpretación de *Gargantúa y Pantagruel*. De acuerdo con Renate Lachmann, esta reinterpretación tiene dos propósitos. El primero es posibilitar una lectura libre de las limitaciones del discurso moralizante a partir del cual se había leído y malinterpretado a Rabelais en el pasado, y que permitiera una revisión en función del contexto cultural y semántico del Renacimiento. El segundo propósito era reconstruir la cultura popular y sus lenguajes, determinados por matices verbales y gestuales y por rituales que aparecen en la novela de Rabelais, todos elementos que constituyen la materialización de dicha cultura. (Lachmann, 1988-1989: 116). Es este doble propósito el que inspira las definiciones de lo carnavalesco, de la risa popular y del grotesco, elementos vinculados a la cultura popular y plebeya que son la materia primordial de la obra de Rabelais.

El primer punto de encuentro entre ambos realismos es el rechazo a todo ideal abstracto que disocie lo terrenal y lo corporal de la existencia, lo cual constituye, de acuerdo con Bajtín, uno de los elementos fundamentales del realismo grotesco y de lo carnavalesco. En Rabelais, esta distancia de la abstracción e idealización se manifiesta en su descripción constante de funciones corporales, en sus imágenes del cuerpo, de la bebida, de la vida sexual o de la satisfacción de necesidades básicas, pues “el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia de lo elevado, espiritual,

ideal y abstracto al plano material y corporal” (Bajtín, 1987, 20). Así, por ejemplo, en su descripción del nacimiento de Gargantúa en el segundo libro de *Gargantúa y Pantagruel*, Rabelais narra la forma en éste que emergió de la oreja de su madre, listando cruda y detalladamente el hecho:

Esta dificultad hizo que se relajaran los cotiledones de la matriz, por los cuales saltó el niño, que penetrando por la vena cava y subiendo luego por el diafragma hasta los hombros, donde dicha vena se divide en dos, tomó el camino de la izquierda y salió por la oreja del mismo lado. (Rabelais, 1993, 36).

Esta descripción, además de constituir una hipérbole de un acto biológico, despoja al alumbramiento materno de cualquier dimensión romántica o idealizante, aterrizándola en el plano de lo biológico y lo humorístico. De manera similar, Bukowski le niega al acto sexual cualquier carácter romántico en su poema *a hot sweaty day in August*¹:

there wasn't much else to do but screw	no había mucho más que hacer que cular
and I was working away pumping pumping determined to make it [...] I groaned pumped failed [...] and <i>at that exact moment</i> when I climaxed	y yo me esforzaba bombeando bombeando decidido a lograrlo [...] gemía bombeaba sacudía [...] y <i>en el momento exacto</i> en que alcancé el clímax
for no reason at all the alarm clock went off	sin ninguna razón la alarma comenzó a sonar

¹ Bukowski evita siempre las mayúsculas en su poesía, tanto en los versos como en los títulos

El orgasmo y el sonido de la alarma se combinan, provocando su risa y la furia de su compañera, reduciendo la escena a una sucesión de actos mecánicos y coincidencias absurdas.

De manera similar, en otros poemas, Bukowski despoja de heroísmo y de cualquier posibilidad de trascendencia artística o histórica a los grandes íconos del pasado, a figuras que aparecen desnudas e indefensas en su poesía. Así, cuando recuerda a Vincent Van Gogh, no se enfoca en la belleza de sus pinturas, o en la tragedia de sus circunstancias, sino en su fracaso en el cotidiano como un hombre cualquiera. En el poema *working out*, Bukowski recoge un momento anecdótico pero muy significativo de la vida del pintor, en el que le entregó su oreja, que se había cortado él mismo, a una prostituta de Arles para que la guardara cuidadosamente:

Van, whores don't want
ears
they want
money.
I guess that's why you were
such a great
painter: you
didn't understand
much
else.

Van, las putas no quieren
orejas
quieren
dinero,
supongo que por eso eras
tan buen
pintor: no
entendías
nada
más.

Así, Bukowski juega no solamente con lo que observa y experimenta en su presente. Su mirada ironizante se cierne sobre el pasado, desnudando a aquellas figuras que la humanidad ha convertido en sus ídolos. En sus versos estas figuras icónicas quedan reducidas, como Van Gogh y como el propio Bukowski, a sus cuerpos mutilados, a sus frustraciones sexuales, a sus locuras, a la expresión más simple de su humanidad.

Estas dos formas de realismo, el grotesco y el sucio, también encuentran terreno común en el humor. Para Bajtin, la risa y la burla actúan como mecanismos renovadores y

subversivos, que destruyen las convenciones de la élite, reinventándolas para el vulgo en el contexto del carnaval. Se trata de una “risa *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín, 1987, 13). Así, Rabelais vuelve objetos de burla elementos tan reverenciados como la ritualidad cristiana o la erudición de los académicos. El recuento de los sofistas que educan a Gargantúa, por ejemplo, está lleno de exageraciones y absurdos, y a ellos se les adjudica la discusión de temas tan mundanos como la altura a la que debe atarse un jubón (Rabelais, 1993, 39). El realismo ironiza también a través de la exageración. En el grotesco de Rabelais, la burla se halla siempre presente en forma de hipérboles, como la cadena “de oro de veinticinco mil sesenta y tres marcos de peso, hecha en forma de grandes bayas [...] que le llegaba hasta la boca del estómago, que toda la vida cumplió las funciones que bien saben los médicos griegos” (Rabelais, 1993, 68). En el realismo de Bukowski, un mecanismo similar de burla y exageración se manifiesta en poemas como *rejected*:

dear Chinaski:
 this is well-written but
 to infer that an ugly man your age
 had sex with four women in one day
 is simply infantile
 day-dreaming

querido Chinaski:
 esto está bien escrito pero
 inferir que un hombre feo de su edad
 tuvo sexo con cuatro mujeres en un día
 es simplemente una fantasía
 infantil.

Más adelante, el poema describe los encuentros sexuales de Chinaski con cuatro mujeres en el transcurso de esa misma tarde. No en vano una de las características que cita Bruford al definir el realismo sucio es que sus autores “escriben sobre estos temas con un inquietante desapego, que a momentos raya en la comedia” (Bruford, 1983). Aunque los mecanismos difieren en ambos casos, la intención irónica, el tono burlón, es evidente.

Bajtín identifica la risa como un componente fundamental del humor carnavalesco, y reconoce a los bufones y a los payasos como protagonistas del carnaval. Estos personajes

llevan la batuta, son ellos los que generan la risa a través de la burla, son ellos los directores de orquesta del frenesí carnavalesco. A través de estos personajes

se creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. (Bajtín, 1987, 12)

El bufón juega un papel mucho más importante que el de un simple participante en el ritual carnavalesco, que se transforma durante un período para retornar nuevamente a su condición previa:

En cierto modo, los vehículos permanentes y consagrados del principio carnavalesco en la vida cotidiana [...] los bufones y payasos [...] no eran actores que desempeñaban su papel sobre el escenario. Por el contrario, ellos seguían siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida. Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos (Bajtín, 1987, 10).

Charles Bukowski es uno de estos bufones.

La mirada del bufón

La mirada de bufón empleada por Bukowski traslada todos los aspectos de su vida y de su obra al degradado mundo de las adicciones, amores frustrados, violencia y pobreza, presentándose al lector como Van Gogh presentó su oreja a la prostituta, en un acto prosaico, un gesto descarnado, despojado de retórica excesiva. Y lo que le permite generar ese tipo de literatura, lo que vuelve a su realismo sucio, viable, creíble y visceral, es la imposibilidad de separar su identidad autoral de su identidad literaria, tanto así que, en su caso particular, la barrera entre el Bukowski escritor y el Chinaski “ficticio”, protagonista de la gran mayoría de su prosa y poesía, es casi inexistente. Bukowski vive la bajeza del mundo, Chinaski vive la bajeza del mundo, y la frontera entre ambos se desdibuja con cada línea, al punto en que se él mismo afirmaba que el 99% de su obra era autobiográfica

(Clements, 2013, 13). Y aunque quizás la cifra resulte ser una de las tantas exageraciones que permeaban su obra, lo cierto es que ese cruce entre Chinaski y Bukowski es imprescindible para descifrar su obra. Para Clements, en los textos de Bukowski ocurre un fenómeno notable:

Así que se trata de dos procesos relacionados que ocurren a la vez: él da forma a su experiencia de vida y la vuelve ficción a través de su escritura, y, al mismo tiempo, asume la identidad de un artista marginal en su vida real; así, mientras aumenta su celebridad literaria de culto, estos recuentos ficticios se convierten en su vida. (Clements, 2013, 13)

Hank Chinaski no es una mera ficción. Tampoco es un simple pseudónimo tras el cual Bukowski oculta su propia identidad. Calificarlo como heterónimo tampoco resulta viable, pues Hank no es una entidad completa e independiente. En cierta medida es un alter ego literario, un reflejo del propio autor, o de lo que él aspiraba ser. El hecho es que el vínculo entre ambos es indiscutible y palpable tanto en la obra como en la vida de Bukowski. Tanto es así que en entrevistas y filmaciones sus familiares y amigos cercanos se refieren constantemente a él como “Hank”.² Ambos comparten los mismos vicios, las mismas tendencias agresivas y misóginas que quedan grabadas en el papel cuando se trata de Chinaski y quedan grabadas en cinta de video y en las memorias de sus amistades cuando se trata de Bukowski. En esta convivencia de su ficción de sí mismo con el contenido autobiográfico de su obra, de su experiencia llevada a la escritura, Bukowski deja al descubierto su entrega absoluta a su cualidad bufonesca, a su mirada escarnecedora—y quizás da cuenta su la imposibilidad de escapar de aquello que llamaba una *condición continua*. El bufón seguía siendo bufón en todas las circunstancias de su vida.

En los bufones, Bajtin encuentra otra de las características principales del humor carnavalesco: el bufón no solo convierte a los demás en blancos. No se trata de una sátira

² El documental “Born Into This” incluye varios testimonios de su esposa, editor, y amigos cercanos que se refieren a él como Hank.

que separa al burlador del objeto de la burla. El contexto del carnaval no lo permitiría. Por el contrario, se trata de una burla en la que el bufón se incluye a sí mismo.

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte. (Bajtín, 1987, 13)

Los ojos del bufón no discriminan. De la misma manera en que la mirada burlona en el carnaval bajtiniano transforma y aterriza el ritual oficial, la procesión religiosa o las ceremonias cortesanas, la mirada burlona de Bukowski no pierde su cualidad incluso cuando se posa sobre sí mismo. Tanto en *rejected* como en *a hot sweaty day in August*, él mismo es la víctima del rechazo, es él quien vuelca toda su energía en un encuentro sexual con la esperanza de reivindicar su propia condición de fracasado: “I had failed/at/everything else”.

Este bufón resultó ser escritor, después de todo. Y para él, el acto mismo de escribir está exento de cualquier justificación:

I don't like us and I never did – is there
anything worse
than a creature who lives only to write
poetry?

no me gusta nuestro tipo y nunca me
gustó—¿acaso hay algo peor
que una criatura que vive sólo para escribir
poesía?

Los ojos del poeta bufón no discriminan. Traen a todo y a todos a nivel del suelo.

Nacidos en esto

En sus versos, en su prosa, Bukowski no ofrece reivindicar a los que encuentra en su camino de vagabundo, ni busca reivindicarse a sí mismo. Tal como lo señala el crítico Russell Harrison, “la razón por la que Bukowski no ha adquirido la reputación que debería haber adquirido es porque escribió acerca de la clase trabajadora americana y criticó su ética de trabajo, lo que equivale a un acto de traición en ese tipo de sociedad capitalista

aspiracional” (Harrison en Clements, 2013, 11). Él mismo era parte de esa clase obrera, un eslabón más en la cadena de producción en masa capitalista. Su relación con el mundo laboral siempre fue bastante inconsistente, pero a fin de cuentas su supervivencia hasta antes de establecer una reputación sólida como escritor, dependió de las decenas de trabajos serviles que llegó a tener y detestar, y que relató con detalle en su prosa, en novelas como *Factotum* y *Post Office*. Sin embargo, su poesía también contiene muestras de la crítica a la que se refiere Harrison. Su último volumen de poesía publicado en vida, *The Last Night of The Earth Poems*, incluye uno de sus últimos y más potentes poemas, *dinosauria, we*:

born into this	nacidos en esto
into hospitals which are so expensive that	en hospitales que son tan caros que es más
it's cheaper to die	barato morir
into lawyers who charge so much it's	entre abogados que son tan caros que es más
cheaper to plead guilty	barato declararse culpable
into a country where the jails are full and	en un país donde las cárceles están llenas y
the madhouses closed	los manicomios cerrados
into a place where the masses elevate fools	en un lugar donde las masas convierten a los
into rich heroes	tontos en héroes millonarios

Estos versos son un reclamo, una crítica a las contradicciones del mundo del capital, al empobrecimiento de una clase trabajadora desahuciada, a una humanidad que deja morir a los suyos, que los deja podrirse en las cárceles y manicomios, que convierte a las celebridades en ídolos vacuos para entretenimiento de las masas. Este texto es un testimonio de la decadencia humana, una constatación de su naturaleza autodestructiva, un retrato de la humanidad en su aspecto antropofágico pintado con un lenguaje despojado, directo:

nuclear power will be taken over by the	el poder nuclear caerá en manos de la
many	mayoría
explosions will continually shake the earth	la tierra se agitará en constantes explosiones
radiated robot men will stalk each other	hombres robóticos radiados se acosarán
the rich and the chosen will watch from	unos a otros

space platforms
 Dante's Inferno will be made to look like a
 children's playground
 the sun will not be seen and it will always
 be night

los ricos y elegidos observarán desde
 plataformas espaciales
 el Infierno de Dante terminará pareciendo
 un jardín de niños
 el sol no será visto y será siempre de noche

El lenguaje de Bukowski no busca cifrar, no busca mediar entre el lector y el fracaso que profetiza para la humanidad en estas líneas. En ellas aparece el carácter industrial y a la vez autodestructivo que Bukowski observa en su propia especie, mientras la alusión a Dante y su infierno funcionan como una suerte de profecía e inevitable condena. Es así como el bufón envejece, y sus textos abandonan la burla del instante para enfocarse en la ruina de la humanidad. Pero la herramienta es la misma: el diálogo, simple y directo, y la constatación de la inmediatez priman por encima de cualquier contemplación existencialista. Sin embargo, en esta última etapa de su escritura, la mirada del autor parece madurar. En sus versos desarrolla las impresiones viscerales, exponiendo con claridad y crudeza algo que quizás surge como una intuición inicial, una sensación de que algo anda mal, y que aparece en este texto como una proyección al futuro, que a la vez se muestra como una ineludible sentencia.

En la obra de Bukowski no hay espacios para el embellecimiento, ni en las ideas ni en las palabras. Una vez más, las resonancias entre el estilo rabelesiano y el de Bukowski se vuelven evidentes, pues las formas del lenguaje en ambos “abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y reglas de conducta” (Bajtín, 1987, 12). Es esta cualidad del lenguaje presente en ambas manifestaciones de realismo, donde lo sucio y grotesco del mundo aflora sin pudor sobre la página, lo que genera una conexión a veces corporal, a veces visceral, o a veces reflexiva con el lector. En Bukowski, esa comunicación depende también de la actitud con la que él mismo aborda su ejercicio de escribir. Como explica Clements:

[...] él resalta el antihéroe de la clase trabajadora utilizando la parodia y el humor grotesco, combinando experiencia y exageración en sus historias, que son trágicas y cotidianas, creando un realismo gráfico [...] Él mismo sugirió que no era más que una cámara que revelaba la experiencia humana, contándola tal cual es, no un filósofo o un político tratando de entender o mejorar el mundo (2013, 8).

La aparente simpleza de Bukowski puede tentar a muchos a tildarlo de escritor “limitado”.

Las temáticas que trata lo vuelven difícil de digerir, casi antipático. Pero reconocer la franqueza de sus textos permite una lectura más profunda, que revela al realismo sucio como un estilo mucho más sugerente de lo que podría parecer a primera vista. Como dice Clements,

su enfoque excesivo y continuo en la fealdad a través del humor grotesco constituye una manera de frustrar y un mecanismo estratégico para penetrar y exponer la cultura hegemónica, además de prevenir apropiación por parte de ella, lo cual es razón suficiente para celebrar a este autor disidente y a otros autores de la periferia” (Clements, 2013, 6).

Una lectura desde el carnaval, como la que configura Bajtín a partir de Rabelais, nos conduce a explorar esta faceta más compleja de su obra, de lo que registran su ojo bufonesco y las cualidades de su lenguaje, todos elementos combinados en un único Henry Charles “Hank” Bukowski, cuya potencia fue capaz de estremecer el panorama literario del siglo XX.

II

Bukowski y la lengua de Cervantes

Las páginas de la historia no alcanzan para listar los hitos grandes y pequeños del año 1969. Fue el año del alunizaje, de Woodstock, de los Beatles y su Abbey Road, de Midnight Cowboy y de Easy Rider. Fue el año de los disturbios de Stonewall. Fue el año en el que cinco naciones latinoamericanas se agruparon en el Pacto Andino. Fue el año en que Jorge Herralde fundó la editorial Anagrama. Fue el año en que Charles Bukowski renunció a su trabajo en la oficina postal y comenzó a publicar con Black Sparrow Press luego de haber aceptado la oferta del editor John Martin: un salario vitalicio de \$100 mensuales a cambio de un compromiso total con su escritura.

Mientras Bukowski se entregaba a un frenesí creativo de tres semanas que resultaría en su primera novela, y veía crecer su fama tímida y gradualmente bajo la protección de Black Sparrow Press, al otro lado del Atlántico el editor Jorge Herralde daba los primeros pasos hacia la fundación de una de las casas editoriales más importantes en lengua hispana. De acuerdo a Herralde, Anagrama se fundó bajo la premisa de publicar ensayo desde una óptica política (Corominas, 2010), una empresa literaria adecuada para una década de las grandes transformaciones que acompañaron el crepúsculo del franquismo en España, entre finales de los 60 e inicios de los 70. El fin del régimen trajo consigo una explosión de ideas liberales y revolucionarias, pero trajo también un desencanto ideológico y un panorama difícil para la publicación de literatura (Herralde, 362). Fue en este contexto en que ocurrió el cruce que definiría la manera en que el público hispanoparlante llegaría a leer, conocer y admirar la obra de Bukowski, autor que se tradujo a la lengua de Cervantes por vez primera bajo el sello *Contraseñas* de Anagrama.

Contraseñas fue la respuesta de Herralde al desencanto español de 1978-1979. Fue una colección que reunió a autores como Jack Kerouac, Charles Bukowski, Hunter S. Thompson y Tom Wolfe, cuyos estilos resonaban en una juventud española que por entonces tenía a su cargo la reconstrucción del panorama cultural, político y social de una España que convalecía tras varias décadas de represión, extrema derecha y cargada religiosidad (Muñoz, 2009). De acuerdo al propio Herralde, “[l]a literatura de *Contraseñas* la etiquetaban de forajida, salvaje y marginal, lo que la enlazaba con el rechazo al *Status quo* que antes se había manifestado sobre todo en textos políticos y ensayísticos” (Corominas, 2010). *Contraseñas* significó una bocanada de aire fresco en esta etapa transitoria en que los editores buscaban autores cuya obra pudiese sintonizar con el espíritu más libertario de la España de aquellos años.

La obra de Bukowski fue trasladada a una lengua nueva no sólo como resultado de su creciente popularidad en su propio medio literario y de los esfuerzos de la casa editorial que publicaba su obra. Su llegada a la lengua española fue parte de una estrategia cultural impulsada por Herralde y Anagrama, una estrategia de publicación que apelaba a una juventud insatisfecha, y que el propio Herralde admite contribuyó a la supervivencia de la editorial hacia el final de la década de los 70 (Herralde, 362). Lo que operaba en este momento no era solamente el afán de difundir a un nuevo autor. El público clamaba una literatura nueva, que apelase a su sensibilidad particular, a su desencanto, a su insatisfacción, a su “destape”, a su necesidad de explorar aquello que había sido censurado, tapado y socavado por décadas. La obra de Bukowski fue convocada a cruzar el Atlántico en este contexto, y su llegada resonó con los lectores de manera ideal.

La agenda de Anagrama y la importación de Bukowski

En las primeras líneas de su texto *La construcción de identidades culturales*, el traductor y teórico Lawrence Venuti nos recuerda que la traducción es, ineludiblemente, un proceso de exclusión que depende de los valores de la cultura doméstica a la que se está traduciendo. Venuti habla sobre un proceso de inscripción que “opera en cada etapa de la producción, circulación y recepción de la traducción. Se inicia con la selección misma de un texto extranjero que traducir, siempre una exclusión de otros textos y literaturas extranjeros, que responde a intereses domésticos particulares” (Venuti, 1999, 67). Este proceso continúa con la selección de una estrategia que permite insertar el texto en un contexto cultural específico, sirviendo a intereses y necesidades particulares, produciendo consecuentemente una forma específica de leer y comprender la versión traducida. A su vez, el nuevo texto es asimilado de una manera específica por la cultura de la lengua a la que se traduce. Este proceso de inscripción fundamental en el ejercicio de traducción tiene como consecuencia la formación de identidades culturales, de las ideas que formulamos de culturas extranjeras. Entendida en esta forma, la traducción se convierte en un proceso mediante el cual nos volvemos capaces de comprender los elementos ajenos a nuestra cultura en nuestros propios términos. La influencia del ejercicio de traducción trasciende los límites del texto, conformando nuestros paradigmas de comprensión de aquello que habita por fuera de las fronteras de nuestra cultura y nuestra lengua.

La llegada de la figura de Bukowski al imaginario cultural español es una muestra del proceso de formación de identidades culturales que describe Venuti. La agenda de Anagrama al momento de importar por vez primera la obra de Bukowski es un proceso de selección y exclusión: se deja de lado otros autores contemporáneos, pues Herralde reconoce en la obra de este llamativo escritor aquellos elementos que busca para

complementar el catálogo de su casa editorial, y encuentra en él una forma de llenar los vacíos culturales que logra identificar en su nación y en su tiempo particular. La búsqueda, en este caso, también está guiada por un propósito económico: se busca una obra que tenga un impacto suficiente en el mercado para salvar a la editorial de la crisis.

Los criterios que se formulan a partir de este contexto, y que marcarían la manera en que Bukowski sería entendido en las décadas siguientes, se manifiestan desde el inicio con el primer libro publicado en *Contraseñas*. Se hace a un lado el vasto corpus poético y narrativo de Bukowski, y se rescata un único tomo de prosa apropiado para levantar los cimientos de la colección: el libro *Erecciones, eyaculaciones y exhibiciones*, una serie de relatos traducidos por José María Álvarez y Ángela Pérez, quienes aparecerían como traductores de Bukowski en el catálogo de la editorial en varias otras ocasiones. La contraportada del tomo, publicado en 1978, describe los cuentos como “extraídos de las tripas ulcerosas de su narrador, escritos entre ataques de delirium tremens, orgías y fantasías alcohólicas, utilizando el crudo lenguaje de la calle, de la escoria, de la basura, como nadie lo había hecho”. Esta descripción daría la pauta para la forma en que los nuevos lectores españoles recibirían a este autor por entonces desconocido. La descripción en la contraportada de *Erecciones* celebran un triunfo editorial: el hallazgo del novedoso autor marginal y descarnado que España estaba esperando.

Las estrategias de traducción revelan “exclusiones y admisiones, centros y periferias que se desvían de aquellas vigentes en la lengua extranjera” (Venuti, 1999, 67). Y aunque las nociones de periferia varían de lugar a lugar, el trato que brinda Anagrama a Bukowski como autor revela su situación doblemente *outsider*, pues Herralde traspasa un autor que habitaba en la “periferia” de su propio contexto para ser insertado en la “periferia” española. Y esta transición se realiza de acuerdo a criterios de selección y de

manejo de la obra del nuevo autor que se vuelven evidentes al analizar el catálogo de Bukowski en Anagrama. El escritor y traductor Luis Ingelmo deja en evidencia estas estrategias y sus implicaciones al realizar un análisis de la forma en la que se manejan los títulos de Bukowski en las versiones traducidas:

[...] pues a *South of No North* lo hemos conocido en España como *Se busca una mujer*. Y se preguntarán ustedes, ¿de dónde habrán sacado ese título? ¿Cómo habrán llegado hasta ese título en español? No vayan a pensar que entre los publicistas de Anagrama se encuentra alguno tocado por los dioses: el título procede de un cartel que uno de los personajes del primer cuento de la colección ve pegado en la ventanilla de un coche” (Ingelmo, 2007).

El cambio, señala Ingelmo, es indicativo de las prioridades de la editorial al momento de seleccionar obras y titularlas, de manera que los volúmenes publicados correspondan a la imagen de Bukowski que se estaba generando en España, la de autor desahogado, alcohólico y rebelde. El mismo criterio, argumenta Ingelmo, sería el que provoque que títulos como *Septuagenarian Stew*, escrito precisamente cuando Bukowski cumplía 70 y que traducido literalmente resultaría poco atractivo, sean reemplazados por títulos más sugerentes y coherentes con la imagen de Bukowski, razón por la cual este volumen de cuentos pasaría a la versión española como *Hijo de Satanás* (Ingelmo, 2007), publicado en español en 1993 y traducido por Cecilia Ceriani y Txaro Santorosu.

Este proceso de construcción de una imagen también nos habla sobre la gradual transición que atravesó Bukowski desde la periferia hacia el centro, tanto en el contexto de la literatura anglo como de la literatura que circulaba entre los hispanoparlantes, y del creciente reconocimiento y popularización de este tipo de literatura. En el contexto estadounidense, Bukowski era entendido como el epítome del “perdedor”, una figura que apelaba cada vez con mayor fuerza al panorama cultural revolucionario que se manifestaba con los impactantes hechos que marcaron el año 1969. Mientras tanto, en España, Bukowski ayudaba a formular el canon de la literatura anglosajona contemporánea,

marcada por la idea del autor “forajido, salvaje, marginal”, una imagen deseable y fácil de asociar con la rebeldía de una joven audiencia post franquista. Tal como nos lo recuerda Clements al referirse a Bukowski como artista marginal, “La cooptación exitosa de los artistas de la periferia depende de guardianes³ influyentes y de intermediarios culturales, tal como ocurre en el *mainstream*” (Clements, 2013, 100). Son John Martin, su editor en Black Sparrow Press, y Jorge Herralde, su editor en Anagrama, los guardianes que introducen al artista marginal en el caudal de la literatura *mainstream*, volviéndolo visible precisamente porque en su obra destacan su condición, obligando al lector a mirarla de frente. Ambos sin duda fueron guiados por la intuición de que la manera en que Bukowski abordaba temas como la exclusión, la fealdad, el alcoholismo y el desempleo, afectarían la sensibilidad de audiencias contemporáneas.

Bukowski canónico

La traducción ha jugado un papel vital en la generación de formas canónicas de entender distintas formas de literatura, por ejemplo, las formas canónicas de leer la Biblia o los clásicos griegos durante los siglos XVII y XVIII. Cuando hablamos de canon, hablamos de “la expresión de la autoridad cultural creada por personas influyentes en el pasado”, hablamos sobre un “espacio de conflicto cultural, un terreno debatible, el terreno de la batalla entre varios grupos, prácticas e instituciones” (Wilczek, 2012, 1678). Y es que, como señala el traductor Piotr Wilczek, cuando se genera una fuente primaria de conocimiento acerca de un autor en una nueva lengua, sin que exista una alternativa, inevitablemente esta fuente se vuelve canónica. Esa forma de leer a un autor o la literatura de una nación o una época particulares se vuelve el estándar, un referente que nos indica cómo interpretar dicha obra y entenderla dentro de su tradición literaria, y que deja de ser

³ *Gatekeeper* en el original.

cuestionado. En el caso de Bukowski, se genera una forma canónica de leer su obra en español como el resultado de los esfuerzos de traducción y edición que lo convirtieron en un autor legible dentro de un nuevo contexto cultural. Y al igual que en la generación de cánones de literatura anglo en siglos anteriores, el contexto político y cultural, así como los estándares morales de la época, tuvieron claros efectos en la forma en que los textos de Bukowski fueron seleccionados y traducidos, pasando a formar parte del imaginario cultural español y de la historia de la literatura en lengua española. Como señala Venuti, “los cánones de precisión y fidelidad siempre se definen de manera local, son específicos a diferentes formaciones culturales en distintos momentos históricos” (1995, 67). El renacimiento de Bukowski bajo el sello *Contraseñas* de Anagrama fue el primer paso hacia la caracterización de Bukowski como un autor de la marginalidad, un autor asociado con la rebeldía política. Fue este contexto, fueron estas maneras particulares de describirlo tanto a él como a su obra, las que formularon la idea que los hispanoparlantes tenemos hoy en día con respecto a Bukowski.

El legado de Herralde y su entendimiento de Bukowski serían duraderos: hoy en día Anagrama sigue siendo el principal medio a través del cual Bukowski llega a lectores hispanoparlantes alrededor del mundo. Luego de *Erecciones*, siguió la publicación de sus novelas: *Factótum*, traducida por el escritor español Jorge Berlanga, en 1980; *Cartero*, traducido por Jorge Berlanga, en 1989; *La senda del perdedor*, traducida por Jorge Berlanga y por el escritor Ernesto Giménez-Caballero, en 1990; y *Pulp*, traducida por Cecilia Ceriani y Txaro Santorosu, en 1996. Anagrama también se mantuvo a cargo de sus cuentos y ensayos, publicando el último volumen, *Ausencia del héroe. Relatos y ensayos inéditos 1946-1992*, traducido por el escritor y traductor español Eduardo Iriarte Goñi, en

2012.⁴ Visor Poesía, otra editorial ibérica, se encargaría de su obra poética, con publicaciones de poemarios como *Madrigales de la pensión. Primeros poemas escogidos 1946-1966*, traducido por el escritor español José María Moreno Carrascal, en 1999; *Guerra sin cesar. Poemas 1981-1984*, traducido por Eduardo Iriarte Goñi, en 2008; o *El amor es un perro del infierno, Poemas 1974-1977*, a cargo del traductor español Ciro Arbós, en 2010. Otras editoriales de menores dimensiones, como La Poesía, señor hidalgo, con sede en España, publicarían esporádicamente algunos volúmenes de poesía. También es posible encontrar registros de ediciones como la de *El infierno es un lugar solitario*, una antología de la editorial Txalaparta, de Navarra, o incluso de volúmenes como la antología *20 poemas* de la editorial Grijalbo, de México, pero estos casos son más bien excepciones a la regla. Bukowski es traducido primordialmente en España por traductores españoles. El trabajo es realizado por hombres en casi todos los casos, salvo algunas traducciones en tándem en las que colaboran traductoras. Esta tendencia también es indicativa de los parámetros fijados por la industria de publicación española en lo que respecta a la selección de las voces encargadas de trasladar obras extranjeras a su propia lengua.

Al otro lado del Atlántico

La forma de entender a un autor se define por circunstancias que trascienden los límites físicos del texto. Perduran y se manifiestan de maneras distintas. Para el lector latinoamericano, una de estas manifestaciones se vuelve evidente en las diferencias de orden léxico que existen entre el español de España, con el que tradicionalmente se conoce a Bukowski, y con el español latinoamericano que utilizan cotidianamente los lectores al otro lado del Atlántico. Además, como nos recuerda la traductora polaca Anna Styczynska, “El mundo hispanoparlante es tan vasto y abarca tantas expresiones lingüísticas que van

⁴ De acuerdo al catálogo de Anagrama en <http://www.anagrama-ed.es/autor/177>.

más allá de comunicar, pues los libros que se publican en los cuatro continentes donde se hablan *españoles* también son un espacio de negociación de identidad” (2014, 100).

Tradicionalmente, Bukowski ha sido traducido a variantes ibéricas que cuentan con su propio léxico para referirse al cuerpo y al sexo, con su propio vocabulario para evocar el entorno callejero, la sexualidad y la violencia, las típicas imágenes que atraviesan su obra. Esta ha sido la condición de su existencia en español durante los últimos 40 años, y ha marcado la manera en que los hispanoparlantes han incorporado a este autor en su imaginario cultural. Pues, aunque cada contexto lingüístico nombra la realidad de maneras diferentes, y todas ofrecen la posibilidad de una expresión “sucias” de la misma, las distancias entre variantes generan distancias—o condicionan la cercanía—entre lectores y texto.

Un ejemplo que ilustra las distancias que percibe el lector latinoamericano, y que resulta de la permanencia casi ininterrumpida de Bukowski en España, es la versión del traductor Eduardo Iriarte Goñi del poemario *Arder en el agua, Ahogarse en el fuego*, específicamente del poema *fuzz*. En inglés, la palabra “fuzz” es jerga para referirse a la policía. La traducción se titula *la bofia*, jerga española para referirse a la policía que un lector latinoamericano descubre con desconcierto. El título del poema ambienta la escena:

3 small boys run toward me
blowing whistles
and they scream
you're under arrest!
you're drunk!
and they begin
hitting me on the legs with
their toy clubs

3 niños pequeños corren hacia mí
soplado silbatos
y gritan
¡estás bajo arresto!
¡estás borracho!
y comienzan a
golpearme las piernas con
sus toletes de plástico

Bukowski describe un panorama familiar de tres niños jugando, matizada por el trágico patetismo del alcohólico que se vuelve la víctima de su juego. Pero cuando el lector se enfrenta al “chavalillos” con que Iriarte traduce “3 small boys”, la familiaridad se ve

afectada. El contexto permite una interpretación de la palabra, y quizás haya variantes en las que la frase resulte más familiar que en otros, pero nuestra atención se vuelca sobre la palabra extraña, alejándose del poema.

Lo mismo ocurre en otras traducciones del mismo poemario: “children” es traducido como “críos”, “big guys” como “tiarrones”, “bacon” como “beicon” (Bukowski, 2004). No se trata de errores o de abismos que impidan la comprensión de los textos. Sin embargo, intentar leer a un poeta de la inmediatez en un lenguaje poco familiar nos obliga a pensar en filtros quizás innecesarios: la traducción que vemos se vuelve ajena, nos vemos en la necesidad de dar pasos adicionales que merman la intensidad de la experiencia. Las diferencias estéticas y de variantes que se presentan a lo largo de los versos traducidos tienen el mismo efecto. Los léxicos y los humores de los distintos españoles no son universales, y las traducciones de un texto tampoco deberían serlo. “Cuatrocientos millones de personas no pueden hablar el mismo dialecto del español. Es interesante ponderar que alguien pueda siquiera entretenerse con esa idea, ya no se diga querer ponerla en práctica. Es igualmente interesante ver cómo las estrategias del mercado editorial pretenden secundarlo en el intento” (Styczynska, 2014, 100). Reconocer esa diversidad y sus implicaciones nos obliga a volver sobre las prácticas editoriales pasadas y cuestionar su efectividad o validez, y lanzarnos en búsqueda de nuevas formas de trasladar a autores a nuestra lengua.

La necesidad de retraducir y la ética de la diferencia

Gracias a su constante presencia en los volúmenes de Anagrama, Bukowski se volvió un autor reconocido en el panorama de la literatura española de la marginalidad, y lo hizo bajo ciertos parámetros lingüísticos, políticos y culturales específicos, de una manera duradera y casi permanente. Pero la inmediatez y la franqueza que permean toda la

obra de Bukowski constituyen elementos fundamentales de sus textos, indispensables para descifrar su obra. Y para el lector latinoamericano, el Bukowski canónico actual es un autor en el que el registro “sucio” presenta una distancia en términos léxicos, culturales, comerciales e incluso geográficos.

De acuerdo a Venuti, “la traducción amenaza al autor trascendental porque somete su texto a la infiltración de otros discursos que no son burgueses, individualistas, transparentes” (1995, 72). Lo mismo se puede afirmar de la retraducción, en tanto su ejercicio posibilita la deconstrucción de las formas canónicas de entender un autor o una literatura. La retraducción se presenta como un método que permite revitalizar a un autor en una lengua que no es la suya, en este caso el español, y que permite reconsiderar los elementos que se han vuelto indispensables para comprender a Bukowski, determinados hace cuatro décadas por Herralde y los traductores afiliados a Anagrama. La retraducción se presenta como la estrategia idónea para reevaluar el contenido de una obra y un autor, extender los límites de una construcción de Bukowski que aún se encuentra vigente y que resalta siempre los mismos aspectos de su obra.

Reinventar al autor en un nuevo contexto ofrece además la oportunidad de cambiar los términos en los que se discute su obra, rescatando otros elementos que están presentes en su poesía: el contenido de crítica social, sus reflexiones acerca de la labor del poeta, la conexión con los grandes artistas del pasado en los que él se siente reflejado, sus facetas de violencia y misoginia. Retraducir también implica reconocer que hoy en día tenemos nuevas formas de reflexionar acerca de estos temas, nuevas formas de aproximarnos a ellos como lectores.

La traducción, como nos lo recuerda Walter Benjamin en su texto *La tarea del traductor*, juega además un papel relevante más allá de los confines de un texto específico.

Al traducir, y al retraducir, reconocemos que tanto el texto como la lengua misma a la que se traduce sufren cambios, “Pues así como el tono y la significación de las grandes obras literarias se modifican por completo con el paso de los siglos, también evoluciona la lengua materna del traductor” (1985, 73). Benjamin destaca dos aspectos que vuelven necesaria la retraducción: por un lado, el papel que esta juega en la supervivencia del original una vez que este adquiere fama y reconocimiento: “las traducciones no son las que prestan un servicio a la obra, como pretenden los malos traductores, sino que más bien deben a la obra su existencia. La vida del original alcanza en ellas su expansión póstuma más vasta y siempre renovada” (72). Por otro lado, la traducción “está tan lejos de ser la ecuación inflexible de dos idiomas muertos que, cualquiera que sea la forma adoptada, ha de experimentar de manera especial la maduración de la palabra extranjera, siguiendo los dolores del alumbramiento en la propia lengua” (73). Así, la retraducción se presenta también como un elemento renovador del lenguaje, una práctica que posibilita su transformación y crecimiento, que reconoce su condición de ente vivo y cambiante.

La retraducción se presenta como una solución necesaria ante el envejecimiento de ciertas versiones antiguas. Y esto se debe a que plantear un proyecto de retraducción nos obliga retornar a la obra, a su contexto, al lugar que ocupó una vez que fue traducida, a las razones por las cuales una versión tiene las características que tiene. Este análisis nos permite cuestionar las decisiones que llevan a una versión, y a tomar consciencia de las nuevas decisiones que deben ser tomadas y que caracterizarán la nueva versión. Esto no quiere decir que se puede estar libre de las restricciones que aparecen en un momento determinado y que afectan al texto a la hora de traducirlo. Como nos recuerda Venuti, “Una ética de traducción de la diferencia reforma las identidades culturales que ocupan posiciones dominantes en la cultura doméstica, sin embargo en muchos casos esta

reformación subsecuentemente genera otra dominancia y otro etnocentrismo” (1995, 83). El propósito de plantear un proyecto de retraducción no es idílico, no se trata de librar al texto de sus ataduras, pero sí de reanimarlo y presentarlo de una nueva manera a nuevos lectores. El proyecto triunfa, de acuerdo a Venuti, en la medida en que está guiado por una ética de la diferencia, una ética de búsqueda de distintas formas de abordar el ejercicio de traducción, alterando “la reproducción de ideologías e instituciones domésticas dominantes que proporcionan una representación parcial de las culturas foráneas y marginalizan a otras audiencias” (Venuti, 1995, 83).

La retraducción también nos llama a cuestionar la noción de error en la traducción:

Los cánones de precisión en la traducción, las nociones de ‘fidelidad’ y ‘libertad’, son categorías determinadas históricamente. Incluso la noción de “error lingüístico” está sujeta a variación, ya que los errores en traducción, especialmente en textos literarios, pueden ser no solamente inteligibles pero significativos en la cultura a la que se traduce”. (Venuti, 1999).

Así, cuando Iriarte traduce “and prayed for the devil to let loose his hold upon him” por “y rezaba para que el diablo tuviera piedad de él” (Bukowski, 2004, 394-395), podemos evaluarlo como una imprecisión (la introducción de “piedad” que no está presente el original), pero también podemos entenderlo en términos del vocabulario religioso de una cultura receptora predominantemente católica. Una versión más cercana al significado literal del verso sería “y rezaba para que el diablo lo dejara en libertad”.

La retraducción exige una relectura tanto del original como de las traducciones ya existentes. Esta lectura es capaz de resaltar estas diferencias, estas transformaciones que fueron necesarias para que la cultura doméstica integre el texto en su propio universo literario. La retraducción implica un reconocimiento de los cambios y de los términos en los que estos ocurren, una comprensión del origen de los “errores” y las marcas distintivas de una versión, de las limitaciones y posibilidades de la cultura doméstica en su ejercicio

de importación de un texto, y del balance que existe entre los elementos que se pierden y los que se ganan una vez que se obtiene el resultado final. “El punto es más bien que un traductor puede escoger redireccionar el movimiento etnocéntrico de traducción para descentrar los términos domésticos que un proyecto de traducción inevitablemente debe utilizar. Esta es una ética de la diferencia que puede cambiar la cultura doméstica” (Venuti, 1995, 82). La práctica ética de la traducción radica, entonces, en el planteamiento de un proyecto consciente, que comprende los limitantes de proyectos anteriores y busca abrir espacios más allá de estos límites. En el caso particular de la retraducción de Bukowski, la necesidad parte del reconocimiento de que el contexto español no corresponde a nuestras necesidades como latinoamericanos. El proceso de formación de identidades al que refiere Venuti y que guía la traducción de Bukowski desde España no es efectivo para el lector latinoamericano, que demanda un proceso distinto, un resultado distinto. Al tomar conciencia de la brecha entre el proyecto vigente y el posible proyecto nuevo, el traductor se posiciona en un lugar privilegiado desde el cual puede imbuir de nueva vida a un texto, a un autor, a su época y a su propio ejercicio creativo.

La poesía llama a la retraducción

Las dificultades que surgen de la traducción de poesía han llevado a muchos autores a preguntarse si su ejecución es siquiera posible. En su texto *Translating poetry*, el poeta Yves Bonnefoy explora su propia experiencia como traductor de la obra de William Butler Yeats, partiendo su reflexión con esa misma duda: “la respuesta a la pregunta ‘¿puede uno traducir un poema?’ es, por supuesto, no. El traductor se enfrenta a demasiadas contradicciones que no puede eliminar. Debe hacer demasiados sacrificios” (Bonnefoy, 1992, 186). Resaltando el carácter irónico de su respuesta, el hecho es que la poesía se traduce. El mismo Bonnefoy lo admite y traduce, reconociendo que una buena

versión balancea las pérdidas y las ganancias que surgen de la traducción, cerrando su reflexión con una afirmación que quizás ofrece una respuesta más sincera y menos radical a la pregunta inicial: “si una obra no nos compele, es intraducible” (Bonney, 1992, 192).

En su texto *A More Complex Ocassion*, el poeta y traductor Pierre Joris aborda la misma pregunta, y su reflexión acerca de la traducción de poesía resulta en una respuesta muy distinta:

Mis varios años de práctica en (y reflexión sobre) temas de poesía y traducción me han llevado a concluir que las frecuentes menciones acerca de las diferencias intrínsecas entre el ‘original’, supuestamente puro e inalterable, y la ‘traducción’, impura y secundaria, son bastante exageradas. (Joris, 2014, 68)

Visto en estos términos, el debate acerca de la posibilidad misma de la traducción de poesía supone una discusión poco productiva. Joris entiende la versión traducida de un poema como una faceta más del texto original, que sufre transformaciones innumerables incluso antes de abandonar su lengua nativa.

...un poema es, entonces, un objeto variable: el poema escrito a mano por primera vez no es el ‘mismo’ poema cuando se publica por primera vez en una revista, y a su vez es ligeramente distinto cuando se publica nuevamente en un volumen, y luego en una colección, y luego en un volumen póstumo. (Joris, 2010, 68)

Para Joris, tanto las distintas manifestaciones de un poema en su lengua original como sus versiones traducidas a distintas lenguas enriquecen la existencia misma del texto, convirtiéndolo en “una ocasión mucho más compleja”. Esta reflexión permite abandonar el debate romántico acerca de la imposibilidad de traducir poesía y pensar esta práctica en términos distintos. “Si reconocemos”, dice, “que el poema es un complejo mutable de ocasiones, entonces nada es más traducible, nada exige más traducciones más que un poema—y nada enriquece más un poema que ser traducido” (Joris, 2010, 69).

La obra de Bukowski no es nada sino un ejemplo preciso de esta mutabilidad. Podemos tomar como ejemplo la trayectoria de uno de sus textos, *to the whore who took*

my poems. Este poema se publicó originalmente en la revista *Quagga* en 1960 (Charles Bukowski works database), luego en 1961 en el libro *Longshot Pomes for Broke Players*, luego en *It Catches My Heart in Its Hands*, publicado en el 63, luego en el *Bukowski Sampler* de 1969, y, finalmente, pasó a formar parte del volumen *Burning in Water, Drowning in Flame* en 1974. En cada una de estas manifestaciones, el poema estuvo acompañado de distintos textos, apareciendo en distintos medios impresos y llegando a las manos de distintos tipos de lectores. La primera versión circuló en una revista que apenas ha dejado rastros, mientras que el poemario *Burning in Water, Drowning in Flame*, que forma parte de la colección de publicaciones del sello Black Sparrow, alcanzaría audiencias mucho mayores. La aparición de este poema en distintos contextos da cuenta de las transformaciones que describe Joris, y a las que se suma su aparición en un volumen impreso en Barcelona en 2004. Una, o varias nuevas versiones, generadas y publicadas en contextos distintos, no harán sino enriquecer la larga trayectoria del original.

Una retraducción de Bukowski, en este caso particular, significa una reexploración de todos los aspectos que vuelven particular a su obra. Se trata de una revitalización de la idea del grotesco, de abrir nuevas posibilidades para la exploración de este tipo de literatura. En este caso en particular, el ejercicio de retraducir es una forma de acortar la distancia entre los lectores latinoamericanos y un autor, eliminando los filtros que se generan por las circunstancias en las que comienza a ser traducido, separándolo de las editoriales que han monopolizado su presencia en español.

La retraducción es el resultado de un impulso que obliga a releer, re-ver, una necesidad que generan aquellos textos que nos compelen como lectores. La reflexión que exige traducir nos lleva a replantear las reglas del juego de la traducción, de sus pérdidas y ganancias, a cuestionar las múltiples personalidades de una palabra o de un texto, a

descifrar las distintas capas de un poema. Incluso aquellos textos que se configuran desde la superficialidad nos invitan a repensar su aparente simpleza, y a imbuirlos de nueva vida con una nueva traducción.

III

Re: traduciendo poesía de Charles Bukowski

Prólogo para una traducción sucia

El polvo desciende sobre todas las cosas, se acumula sobre las superficies y nos advierte sobre el paso del tiempo. El polvo envejece el lustre de lo nuevo, lo ensucia todo, lo vuelve cotidiano y real.

Charles Bukowski fue poeta de la inmediatez, un campeón de la fealdad. El perdedor más famoso de todos. Bukowski fue ángel caído, y su poesía nos conmueve y nos repugna tanto como su rostro lleno de cicatrices, como el vaho de alcohol y sexo y violencia que dejó atrás. No en vano el poeta Leonard Cohen diría:

“he brought everybody down to earth, even the angels.”

Emprender una traducción de su obra significa ver estas características por lo que son, saber que lo central de cada verso de su obra no está en una médula oculta, sino en la sucia superficie, en la primera impresión, en lo que remueve el estómago antes de inquietar el cerebro.

A un poeta sinvergüenza hay que traducirlo sin vergüenza.

to the whore who took my poems

some say we should keep personal remorse from the poem,
 stay abstract, and there is some reason in this,
 but jesus;
 twelve poems gone and I don't keep carbons and you
 have
 my
 paintings too, my best ones; its stifling:
 are you trying to crush me out like the rest of them?
 why didn't you take my money? they usually do
 from the sleeping drunken pants sick in the corner.
 next time take my left arm or a fifty
 but not my poems:
 I'm not Shakespeare
 but sometime simply
 there won't be any more, abstract or otherwise;
 there'll always be money and whores and drunkards
 down to the last bomb,
 but as God said,
 crossing his legs,
 I see where I have made plenty of poets
 but not so very much
 poetry.

a la puta que se llevó mis poemas

hay quienes dicen que hay que sacar los
 remordimientos personales del
 poema,
 mantenerse abstracto, y hay algo de verdad en esto,
 pero dios,
 doce poemas perdidos y no guardo copias y tienes
 mis
 pinturas también, las mejores; es sofocante:
 ¿estás tratando de humillarme como las otras?
 ¿por qué no te llevaste mi dinero? normalmente lo
 hacen
 lo sacan de mis pantalones borrachos y dormidos en
 la esquina.
 la próxima llévate mi brazo izquierdo o uno de
 cincuenta
 pero no mis poemas:
 no soy Shakespeare
 pero llegará el día en que simplemente
 no habrá más, abstractos o no;
 siempre habrá dinero y putas y borrachos
 hasta que caiga la última bomba,
 pero como dijo Dios,
 cruzando las piernas,
 veo que he creado muchos poetas
 pero no tanta
 poesía.

fuzz

3 small boys run toward me
 blowing whistles
 and they scream
 you're under arrest!
 you're drunk!
 and they begin
 hitting me on the legs with
 their toy clubs.
 one even has a
 badge. another has
 handcuffs but my hands are high in the air.

when I go into the liquor store
 they whirl around outside
 like bees
 shut out from their nest.
 I buy a fifth of cheap
 whiskey
 and
 3
 candy bars.

la policía

3 niños pequeños corren hacia mí
 soplando silbatos
 y gritan
 ¡estás bajo arresto!
 ¡estás borracho!
 y comienzan a
 golpearme las piernas con
 sus toletes de plástico.
 uno de ellos hasta tiene una
 placa. otro tiene
 esposas pero mis manos están en el aire.

cuando entro a la licorería
 ellos dan vueltas afuera
 como abejas
 separadas de su colmena.
 compro una media de
 whisky barato
 y
 3
 chocolates.

a hot sweaty day in August

we were starving
 yet drinking
 living in a cheap
 apartment
 always behind
 in the rent
 there wasn't
 much else to
 do
 but screw

and I was
 working away
 pumping
 pumping
 determined to
 make it

I had failed
 at
 everything else

I wanted badly
 to make it

I groaned
 pumped
 flailed

5 minutes
 ten minutes

so near
 so near

it was
 ridiculous
 in a certain sense

and finally
 I felt myself
 so near

and
at that exact moment
 when I climaxed

for no reason at all
 the alarm clock
 went off

and I rolled
 off of her
 laughing

un día caliente y sudoroso en agosto

nos moríamos de hambre
 pero bebíamos
 y vivíamos en un departamento
 barato
 siempre atrasados
 con el arriendo
 no había
 mucho más que
 hacer
 que culear

y yo me
 esforzaba
 bombeando
 bombeando
 decidido a
 lograrlo

había fallado
 en
 todo lo demás

estaba desesperado
 por lograrlo

gemía
 bombeaba
 sacudía

5 minutos
 diez minutos

tan cerca
 tan cerca

era
 absurdo
 de cierta manera

y finalmente
 lo sentí
 tan cerca

y
en el momento exacto
 en que alcancé el clímax

sin ninguna razón
 la alarma
 comenzó a sonar

y me bajé de ella
 rodando
 riendo

and she asked
angrily, "what's
the matter
with you?"

and that made
it
worse

I kept laughing
and she ran
to the bathroom
slammed the door

and I wiped off
on the sheet

as the clock sat there
innocently
exactly
reading:
2:30 p.m.

y ella preguntó
enojada "qué es
lo que te
pasa?"

y eso
empeoró
todo

y me seguí riendo
y ella corrió
al baño
cerró la puerta de un golpe

y yo me limpié
en la sábana

y el reloj estaba ahí
inocente
mostrando
exactamente:
las 2:30 p.m.

working out

Van Gogh cut off his ear
gave it to a
prostitute
who flung it away in
extreme
disgust.
Van, whores don't want
ears
they want
money.
I guess that's why you were
such a great
painter: you
didn't understand
much
else.

lidiando

Van Gogh se cortó la oreja
se la dio a una
prostituta
que la arrojó con
extrema
repugnancia.
Van, las putas no quieren
orejas
quieren
dinero,
supongo que por eso eras
tan buen
pintor: no
entendías
nada
más.

rejected

it was when I was living down on DeLongpre
and writing dirty stories for the sex mags
I never got a reject
until one day I got one
an irritating one:
“dear Chinaski:
this is well-written but
to infer that an ugly man your age
had sex with four women in one day
is simply infantile
day-dreaming.”

I stood there looking out the window
at the sunny day, the sidewalk, the
lawn.
“come here and give me a little kiss,”
said the lady on the couch.
the phone rang.
“hello,” I answered.
“listen, you bastard, I know you’ve got
somebody there now! I’m psychic!”
she hung up.
“do you like me in this dress?” asked
the lady on the couch.
the phone rang again.
“hello,” I answered.
it was another lady:
“I want you to come over tonight.”
“who is this?” I asked.
“this is Vera,” she said.
“I’ll be there,” I answered and hung
up.
“do you think I’ve put on too much
weight?” asked the lady on the couch.
“listen, Susie, we’ve already had sex,
I need some rest,” I told her.
she picked up her purse, opened the door,
slammed it and was gone.
I threw the story and rejection into the
wastebasket.
a red car drove up on the lawn.
a lady got out.
she knocked on my door and I opened it.
“listen, you son-of-a-bitch,” she said,
“I saw that woman leaving! who was that
woman?”
“just a friend, nobody important,” I told
her.
“well, she god-damned better not be!” she
said.
“she’s too fat,” I said.
“come on,” she said. “let’s go into the
bedroom and lie down a while.”
I followed her un as the phone rang.
“aren’t you going to answer it?” she

rechazado

fue cuando vivía allá en DeLongpre
y escribía historias picantes para revistas porno
nunca me mandaban cartas de rechazo
hasta que un día me llegó una
muy irritante:
“querido Chinaski:
esto está bien escrito pero
inferir que un hombre feo de su edad
tuvo sexo con cuatro mujeres en un día
es simplemente una fantasía
infantil”.

me quedé parado, mirando por la ventana
el día soleado, la vereda, el
césped.
“ven aquí y dame un besito”,
dijo la señorita en el sofá.
sonó el teléfono.
“aló”, contesté.
“mira, imbécil, ¡sé que tienes a
alguien allá! ¡soy vidente!”
colgó.
“¿te gusta cómo me queda este vestido?” preguntó
la señorita en el sofá.
el teléfono sonó de nuevo.
“aló”, contesté.
era otra señorita:
“quiero que vengas esta noche”.
“¿quién es?” pregunté.
“soy Vera”, dijo ella.
“ahí estaré”, contesté y
colgué.
“¿crees que he subido mucho de
peso? preguntó la señorita en el sofá.
“mira, Susie, ya me acosté contigo,
necesito descansar”, le dije.
recogió su cartera, abrió la puerta,
la cerró de un golpe y se fue.
tiré el cuento y la carta de rechazo a la
basura.
un auto rojo frenó sobre el césped.
una señorita se bajó.
tocó mi puerta y le abrí.
“mira, hijo de puta”, dijo,
“¡vi salir a esa mujer! ¿quién era esa
mujer?”
“solo una amiga, nadie importante”, le
dije.
“bueno, ¡más te vale!” dijo
ella.
“es muy gorda”, dije.
“vamos”, dijo ella. “vamos al
cuarto a descansar un rato”.
la seguí mientras sonaba el teléfono.
“¿no vas a contestar?” preguntó

asked.
 “no,” I said, “it’s nothing.”
 I sat on the edge of the bed and started taking
 off my shoes.
 she stood there unfastening things.
 “how’s the writing coming?” she asked.
 “it gets rough sometimes,” I told her.
 “how come?” she asked.
 “the god-damned editors don’t know anything,”
 I answered.
 “what do you mean?” she asked.
 “I mean,” I told her, “that I get rejected for
 the wrong reasons.”
 she slid under the sheets as I sat there
 naked.
 “do you ever get rejected for the right
 reasons?” she asked.
 “hardly ever,” I answered, sliding under the
 sheets.
 “do you like me?” she asked.
 “I wish,” I told her, “you wouldn’t wear all
 that mascara, it makes you look like a god-
 damned whore.”
 “don’t you like whores?” she asked.
 then her head was under the sheet and I
 couldn’t see her anymore
 but I could make out
 this round object sliding
 toward my center.
 “now wait,” I told her, “you don’t have to do
 that if you really don’t want to...”

ella.
 “no”, dije, “no es nada”.
 me senté al borde de la cama y comencé a
 sacarme los zapatos.
 ella se quedó de pie desabrochando cosas.
 “¿cómo va la escritura?” preguntó ella.
 “a veces es difícil”, le dije.
 “¿por qué?” preguntó ella.
 “los malditos editores no saben nada”,
 respondí.
 “¿a qué te refieres?” preguntó ella.
 “quiero decir”, le dije, “que me rechazan por
 las razones equivocadas”.
 se deslizó entre las sábanas mientras yo estaba ahí
 desnudo.
 “¿y a veces te rechazan por las razones
 correctas?” preguntó ella.
 “casi nunca”, respondí, metiéndome entre las
 sábanas.
 “¿yo te gusto?” preguntó ella.
 “me gustaría”, le dije, “que no te pongas tanto
 rímel, te hace ver como una
 puta cualquiera”.
 “¿no te gustan las putas?” preguntó ella.
 y luego su cabeza estaba bajo la sábana y ya
 no podía verla
 pero podía distinguir
 un objeto redondo deslizándose
 hacia mi centro.
 “espera”, le dije, “no tienes que hacer
 eso si de verdad no quieres...”

the wasted profession

all the words, you know, it's hard to tell if you're
truly on course or
on some vanity trip: how much can be said, how
much has
already been said, and why?
other writer's words do me little good, then, why
should mine be
special?
all my words... do they create
laughter through the flame?

the same poets reading over and
over again in the same venues; I am embarrassed for
them and for
myself:
do we really think that we are fashioning speech
more un-
usual than a stock market or weather
report?

all the words—we type away—on and on—most of
us living lives
ordinary and without courage—are we sick to think
that our
speech is
exceptional?

I don't like us and I never did—is there anything
worse
than a creature who lives only to write
poetry?

la profesión inútil

todas esas palabras, mira, es difícil saber si vas por
buen camino o si estás
dopado de vanidad: ¿cuánto puede ser dicho, cuánto
ya se
ha dicho, y por qué?
las palabras de otros escritores no me ayudan,
entonces, ¿por qué las mías habrían de ser
especiales?
todas mis palabras... ¿acaso crean
risas entre las llamas?

los mismos poetas leyendo una y
otra vez en los mismos lugares; me avergüenzo por
ellos y por
mí mismo:
¿realmente creemos que estamos creando una forma
de hablar más in-
usual que la de una bolsa de valores o un pronóstico
meteorológico?

todas esas palabras—presionamos las teclas—sin
parar—la mayoría
viviendo vidas ordinarias y sin valentía—¿estamos
enfermos por pensar que nuestro
hablar es
excepcional?

no me gusta nuestro tipo y nunca me gustó—¿acaso
hay algo peor
que una criatura que vive sólo para escribir
poesía?

this kind of fire

sometimes I think the gods
deliberately keep pushing me
into the fire
just to hear me
yelp
a few good
lines.

they just aren't going to
let me retire
silk scarf about neck
giving lectures at
Yale.

the gods need me to
entertain them.

they must be terribly
bored with all
the others

and I am too.

and now my cigarette lighter
has gone dry.
I sit here
hopelessly
flicking it.

this kind of fire
they can't give
me.

este tipo de fuego

a veces pienso que los dioses
deliberadamente me empujan
a las llamas
sólo para oírme
aullar
unas buenas
líneas

no van a dejar que me jubile
tranquilamente
pañuelo de seda alrededor del cuello
dando conferencias en
Yale.

los dioses necesitan que
los entretenga.

deben estar terriblemente
aburridos con todos
los otros

y yo también lo estoy.

y ahora mi encendedor
está vacío.
estoy aquí sentado
tratando de prenderlo
sin esperanza.

este tipo de fuego
no me lo
dan.

beasts bounding through time

Van Gogh writing his brother for paints
 Hemingway testing his shotgun
 Celine going broke as a doctor of medicine
 the impossibility of being human
 Villon expelled from Paris for being a thief
 Faulkner drunk in the gutters of his town
 the impossibility of being human
 Burroughs killing his wife with a gun
 Mailer stabbing his
 the impossibility of being human
 Maupassant going mad in a rowboat
 Dostoyevsky lined up against a wall to be shot
 Crane off the back of a boat into the propeller
 the impossibility
 Sylvia with her head in the oven like a baked potato
 Harry Crosby leaping into that Black Sun
 Lorca murdered in the road by Spanish troops
 the impossibility
 Artaud sitting on a madhouse bench
 Chatterton drinking rat poison
 Shakespeare a plagiarist
 Beethoven with a horn stuck into his head against
 deafness
 the impossibility the impossibility
 Nietzsche gone totally mad
 the impossibility of being human
 all too human
 this breathing
 in and out
 out and in
 these punks
 these cowards
 these champions
 these mad dogs of glory
 moving this little bit of light toward us
 impossibly.

bestias precipitándose en el tiempo

Van Gogh pidiéndole pintura a su hermano
 Hemingway probando su escopeta
 Celine en la quiebra como doctor en medicina
 la imposibilidad de ser humano
 Villon expulsado de París por ladrón
 Faulkner borracho en las cunetas de su pueblo
 la imposibilidad de ser humano
 Burroughs matando a su esposa con un arma
 Mailer apuñalando a la suya
 la imposibilidad de ser humano
 Maupassant enloquecido en un bote de remos
 Dostoievski contra la pared para ser fusilado
 Crane cayendo hacia la hélice de un barco
 la imposibilidad
 Sylvia con la cabeza en el horno como una papa
 caliente
 Harry Crosby saltando hacia el Sol Negro
 Lorca asesinado en el camino por tropas españolas
 la imposibilidad
 Artaud sentado en una banca de manicomio
 Chatterton bebiendo veneno para ratas
 Shakespeare un fraude
 Beethoven con un cuerno pegado a su cabeza contra
 la sordera
 la imposibilidad la imposibilidad
 Nietzsche completamente enloquecido
 la imposibilidad de ser humano
 demasiado humano
 este respirar
 inhalar y exhalar
 exhalar e inhalar
 estos punks
 estos cobardes
 estos campeones
 estos perros rabiosos de gloria
 moviendo esa pequeña luz hacia nosotros
 imposiblemente

the genius of the crowd

there is enough treachery, hatred violence absurdity
in the average
human being to supply any given army on any given
day

and the best at murder are those who preach against
it
and the best at hate are those who preach love
and the best at war finally are those who preach
peace

those who preach god, need god
those who preach peace do not have peace
those who preach peace do not have love

beware the preachers
beware the knowers
beware those who are always reading books
beware those who either detest poverty
or are proud of it
beware those quick to praise
for they need praise in return
beware those who are quick to censor
they are afraid of what they do not know
beware those who seek constant crowds for
they are nothing alone
beware the average man the average woman
beware their love, their love is average
seeks average

but there is genius in their hatred
there is enough genius in their hatred to kill you
to kill anybody
not wanting solitude
not understanding solitude
they will attempt to destroy anything
that differs from their own
not being able to create art
they will not understand art
they will consider their failure as creators
only as a failure of the world
not being able to love fully
they will believe your love incomplete
and then they will hate you
and their hatred will be perfect

like a shining diamond
like a knife
like a mountain
like a tiger
like hemlock

their finest art

el genio de la multitud

hay suficiente traición, desprecio violencia absurdo
en el ser humano
promedio para abastecer a un ejército cualquiera un
día cualquiera

y los mejores en el asesinato son quienes predicán en
su contra
y los mejores en el odio son quienes predicán el amor
y por último los mejores en la guerra son quienes
predicán la paz

quienes predicán a dios, necesitan un dios
quienes predicán la paz no tienen paz
quienes predicán la paz no tienen amor

cuidado con los predicadores
cuidado con los sabedores
cuidado con los que siempre leen libros
cuidado con los que detestan la pobreza
o se enorgullecen de ella
cuidado con los que se apresuran en elogiar
pues buscan a su vez ser elogiados
cuidado con quienes se apresuran en censurar
temen a lo que no conocen
cuidado con quienes se refugian en multitudes
no son nada por sí mismos
cuidado con el hombre promedio la mujer promedio
cuidado con su amor, su amor es promedio
desea promedio

pero hay genio en su desprecio
hay suficiente genio en su desprecio para matarte
para matar a cualquiera
al no desear la soledad
al no comprender la soledad
intentarán destruir todo
lo que les sea ajeno
al no poder hacer arte
no comprenderán el arte
no verán en su fracaso como creadores
más que el fracaso del mundo
al no poder amar plenamente
creerán que tu amor es incompleto
y te despreciarán
y su desprecio será perfecto

como un diamante reluciente
como un puñal
como una montaña
como un tigre
como cicuta

su más fino arte

dinosauria we

born like this
 into this
 as the chalk faces smile
 as Mrs. Death laughs
 as the elevators break
 as political landscapes dissolve
 as the supermarket bag boy holds a college degree
 as the oily fish spit out their oily prey
 as the sun is masked

we are
 born like this
 into this
 into these carefully mad wars
 into the sight of broken factory windows of
 emptiness
 into bars where people no longer speak to each other
 into fist fights that end as shootings and knifings

born into this
 into hospitals which are so expensive that it's cheaper
 to die
 into lawyers who charge so much it's cheaper to
 plead guilty
 into a country where the jails are full and the
 madhouses closed
 into a place where the masses elevate fools into rich
 heroes

born into this
 walking and living through this
 dying because of this
 muted because of this
 castrated
 debauched
 disinherited
 because of this
 fooled by this
 used by this
 pissed on by this
 made crazy and sick by this
 made violent
 made inhuman
 by this

the heart is blackened
 the fingers reach for the throat
 the gun
 the knife
 the bomb
 the fingers reach toward an unresponsive god

the fingers reach for the bottle
 the pill
 the powder

nosotros dinosauria

nacidos así
 en esto
 mientras los profesoruchos sonríen
 mientras la Señora Muerte ríe
 mientras los ascensores se averían
 mientras los panoramas políticos se disuelven
 mientras el empacador del supermercado tiene título
 universitario
 mientras los aceitosos peces escupen sus aceitosas
 presas
 mientras se enmascara el sol

así
 nacemos así
 en esto
 en estas guerras diligentemente locas
 en este panorama de ventanas de fábrica rotas que
 dan al vacío
 en bares donde la gente ya no habla entre sí
 en peleas a puño limpio que terminan con disparos y
 cuchilladas

nacidos en esto
 en hospitales que son tan caros que es más barato
 morir
 entre abogados que son tan caros que es más barato
 declararse culpable
 en un país donde las cárceles están llenas y los
 manicomios cerrados
 en un lugar donde las masas convierten a los tontos
 en héroes millonarios

nacidos en esto
 caminando y viviendo en esto
 muriendo por esto
 silenciados por esto
 castrados
 orgiásticos
 desheredados
 por esto
 engañados por esto
 usados por esto
 meados por esto
 enloquecidos y enfermos por esto
 violentos
 deshumanizados
 por esto

el corazón se ennegrece
 los dedos buscan la garganta
 la pistola
 la navaja
 la bomba
 los dedos buscan un dios que no responde

we are born into this sorrowful deadliness
 we are born into a government 60 years in debt
 that soon will be unable to even pay the interest on
 that debt
 and the banks will burn
 money will be useless
 there will be open and unpunished murder in the
 streets
 it will be guns and roving mobs
 land will be useless
 food will become a diminishing return
 nuclear power will be taken over by the many
 explosions will continually shake the earth
 radiated robot men will stalk each other
 the rich and the chosen will watch from space
 platforms
 Dante's Inferno will be made to look like a children's
 playground

the sun will not be seen and it will always be night
 trees will die
 all vegetation will die
 radiated men will eat the flesh of radiated men
 the sea will be poisoned
 the lakes and rivers will vanish
 rain will be the new gold

the rotting bodies of men and animals will stink in
 the dark wind

the last few survivors will be overtaken by new and
 hideous diseases
 and the space platforms will be destroyed by attrition
 the petering out of supplies
 the natural effect of general decay

and there will be the most beautiful silence never
 heard

born out of that.

the sun still hidden there

awaiting the next chapter.

los dedos buscan la botella
 la píldora
 el polvo

nacemos en esta afligida letalidad
 nacemos en un gobierno con una deuda de 60 años
 que pronto no podrá pagar ni los intereses de esa
 deuda
 y los bancos arderán
 el dinero será inútil
 habrá asesinato abierto e impune en las calles
 todo será armas y mafias errantes
 la tierra será inútil
 la comida se convertirá en un rendimiento decreciente
 el poder nuclear caerá en manos de la mayoría
 la tierra se agitará en constantes explosiones
 hombres robóticos radiados se acosarán unos a otros
 los ricos y elegidos observarán desde plataformas
 espaciales
 el Infierno de Dante terminará pareciendo un jardín de
 niños

el sol no será visto y será siempre de noche
 los árboles morirán
 toda la vegetación morirá
 los hombres radiados comerán la carne de hombres
 radiados
 el mar será envenenado
 los ríos y lagos desaparecerán
 la lluvia reemplazará al oro

los cadáveres putrefactos de hombres y animales
 despedirán su hedor al viento negro

los últimos sobrevivientes serán superados por nuevas
 y terribles enfermedades
 y las plataformas espaciales serán destruidas por el
 desgaste
 el agotamiento de las provisiones
 el efecto natural de la ruina general

y vendrá el silencio más hermoso jamás escuchado

nacido de eso.

el sol oculto aún

esperando el próximo capítulo.

Conclusiones

Retraducir es regresar sobre aquello que hemos leído y creído entender, es darnos la oportunidad de cuestionar lo que ha sido dicho y repetido hasta parecer escrito en piedra, entenderlo con nuevos ojos, descubrir nuevos matices, reevaluar su importancia y su influencia sobre nosotros y sobre nuestra cultura. La retraducción es la clave, porque nos permite refrescar autores de tradiciones anteriores, comprenderlos de formas diferentes, y porque al hacerlo nos vemos también obligados a refrescar la lengua a la que traducimos, a crear nuevamente aquellos textos que provienen de otra lengua y darles un espacio en la nuestra. Este no es un acto inocente: la traducción nunca lo es. Hay factores en juego más allá de los textos, pues la traducción involucra intercambios culturales, económicos, involucra selecciones y rechazos, y decisiones conscientes tomadas por individuos concretos. El impacto de estas decisiones está presente, esperando a ser descubierto y analizado. Retraducir es la llave para volver sobre todas estas cosas, y dar pasos nuevos hacia la supervivencia de aquellos textos que nos compelen como lectores, de aquellos autores que ejercen su influencia sobre nosotros y conforman el legado que sirve como cimiento para las nuevas generaciones de lectores y escritores. Tal como nos recuerda el traductor Eliot Weinberger, “Todo lo que valga la pena traducir debería traducirse tantas veces como sea posible, incluso por el mismo traductor, pues uno nunca puede introducirse dos veces en el mismo original”.

Referencias

- Bajtin, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (1985). *The Task of the Translator* (pp. 69-82). *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- Bonnefoy, Y. (1992). *Translating Poetry*. En: Schulte, R y Biguenet, J (eds), *Theories of Translation* (pp. 186-192). Chicago: The University of Chicago Press.
- Bruford, B. (1983). *Dirty Realism*. *Granta Magazine*, No. 8. Disponible en <http://www.granta.com/Archive/8>. Accesado el 15 de noviembre de 2014.
- Bukowski, C. (2004). *Arder en el agua, ahogarse en el fuego*. Traducción de Eduardo Iriarte Goñi. Barcelona: La Poesía, señor hidalgo.
- Bukowski, C. (2009). *The Continual Condition*. New York: HarperCollins Publishers.
- Bukowski, C. (1992). *The Last Night of the Earth Poems*. New York: HarperCollins Publishers.
- Charles Bukowski works database. Disponible en: <http://bukowski.net/database/detail.php?WorkNumber=3726>. Accesada el 15 de febrero de 2015.
- Clements, Paul. (2013). *Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement*. New York: Routledge.
- Corominas, J. (2010). *Diálogo con Jorge Herralde. (Anagrama: 41 años de edición independiente)*. Disponible en: <http://www.culturamas.es/blog/2010/06/30/dialogo-con-jorge-herralde-anagrama-41-anos-de-edicion-independiente/>. Accesado el 22 de febrero de 2015.
- Hemmingson, M. (2008). *The Dirty Realism Duo: Charles Bukowski & Raymond Carver*. California: Borgo Press.
- Herralde, J. “*Panorama de Narrativas*”: *los inicios de una colección*. Disponible en http://www.cepchile.cl/dms/archivo_3103_795/rev86_herralde.pdf. Accesado el 22 de febrero de 2015.
- Ingelmo, L. (2007). *Títulos, traducciones y desatinos: el caso Bukowski*. *Espacio Luke*, No. 90. Disponible en <http://www.espacioluke.com/2007/Noviembre2007/ingelmo.html>. Accesado el 2 de abril de 2015.

- Joris, P., (2014). *A More Complex Occasion*. In: Ball, D. (ed), *The Art of Empathy: Celebrating Literature in Translation* (pp. 66-69). Washington: National Endowment for the Arts.
- Lachmann, R. (1988-1989). Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture. *Cultural Critique No. 11* (pp.115-152). University of Minnesota Press.
- Markrow, D. y McCormick, J (Productores), y Dullaghan, J. (Director). (1993). *Bukowski: Born Into This* [Documental]. Estados Unidos: Pictures from Earth, Inc.
- Muñoz, J. *Una hora con Jorge Herralde*. Revista de las Letras. Disponible en: <http://revistadeletras.net/una-hora-con-jorge-herralde/>. Accedido el 20 de febrero de 2015.
- Perec, G. (2013). *Lo Infraordinario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Rabelais, F. (1993). *Gargantúa y Pantagruel*. Barcelona: Plaza y Janéz.
- Styczynska, A. (2014). *Hablar el idioma de la fiebre*. Vasos comunicantes: revista de ACE traductores. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4946458>. Accedido el 12 de abril de 2015.
- Venuti, L. (1999). *The Scandals of Translation, towards an ethics of difference*. New York: Routledge.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. London: Routledge.
- Wilczek, P. (2012). *The Literary Canon and Translation: Polish Culture as a Case Study* (pp 1687-1692). The Sarmatian Review. Vol. 3.