



## Breve relación de la traducción de *Testimonio* de Charles Reznikoff

SARUG  
SARANO<sup>1</sup>

*Para Ana Luisa Acosta, mi compañera*

1.

En 1992 ocurrió un hecho improbable en la escena literaria mexicana: la publicación de *Una antología de la poesía norteamericana desde 1950*, colección de más de seiscientas páginas editada por Eliot Weinberger y María Baranda, que alcanzó, según Weinberger: “el puesto número dos en la lista de los más vendidos, apenas superada por García Márquez”<sup>2</sup>. Entre los poetas antologados –de William Carlos Williams, traducido por Octavio Paz, entonces en la cúspide de la alta cultura institucional en México, a Michael Palmer– se encontraba

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este texto fue leída dentro del marco de la conferencia Charles Reznikoff: *Inscriptions* (1894-1976), celebrada en la Universidad de París Nanterre en junio de 2023, bajo el título *Testimony in Spanish: Necessity and Method of Translation*. El nuevo título es, a primera vista, un guiño a las obras novohispanas de carácter testimonial e historiográfico, pero sobre todo apunta hacia el surgimiento de lo que llamo, dentro de mi teoría de traducción, el “traducimiento”, una ramificación de la “nota de traductor” que, más allá de buscar la aclaración o la justificación de tal o cual elección,

un nombre entonces inédito entre el público lector hispanohablante: Charles Reznikoff, un neoyorkino, hijo de inmigrantes rusos, perteneciente a la segunda generación de modernistas norteamericanos. A este grupo, integrado además por George Oppen, Louis Zukofsky, Carl Rakosi, Basil Buntig y Lorine Niedecker, se le conoció como los “Objetivistas”. Myriam Moscona y Adriana González Mateos fueron elegidas por Baranda para traducir “Masacres”, la quinta sección del último trabajo de Reznikoff, *Holocausto*, publicado en 1975. La antología marca la primera aparición impresa de Reznikoff en México, una fecha tardía si consideramos que en 1984 Milton Hindus menciona que estaban en curso traducciones “en países como Francia y Polonia”.<sup>3</sup> No obstante el éxito comercial y crítico de la antología de Weinberger, el nombre de Charles Reznikoff volvió a sumirse en el olvido.

2.

Pasaron, pues, dieciséis años para que en 2008 recirculara en México el nombre impreso de Charles Reznikoff (la poesía ha de tener urgencia, no prisa, y esto lo entendió cabalmente Reznikoff en su

incorpora y visibiliza –testimonia–, la experiencia de lx traductorx como un cuerpo que trabaja desde determinadas circunstancias sociales y materiales, muchas veces desfavorables, así como la convivencia, en el sentido más literal, del traductor con la obra que trabaja. Véase *Lavish Absence: Recalling and Rereading Edmond Jabès* de Mary Waldrop (Wesleyan University Press, 2003).

<sup>2</sup> Eliot Weinberger, Comunicación personal (2023).

<sup>3</sup> Milton Hindus, *Charles Reznikoff: A Critical Essay*. Black Sparrow Press (1977).

producción poética). José Luis Bobadilla tradujo tres poemas de Reznikoff que aparecieron en la revista *El poeta y su trabajo*, un extinto esfuerzo editorial que fue crucial para la diseminación de poéticas no hegemónicas en español y en traducción. En esos años, algunos poetas-traductores, junto con editoriales operando casi al margen de la industria, como Aldus o Mangos de Hacha, vertieron al español importantes textos norteamericanos del siglo XX, entre ellos, *Paterson* de William Carlos Williams, traducción de Hugo García Manríquez (Aldus, 2009); y *Ojo del Testimonio: Escritos selectos 1951-2010* de Jerome Rothenberg, traducción y selección de Heriberto Yépez (Aldus, 2010). Estas y otras traducciones producidas en México promulgaron una renuencia a perpetuar la importación de traducciones editadas en España; asimismo, contribuyeron a repensar el momento psichistórico en nuestras latitudes, definiendo un espacio transnacional —un campo de batalla, *battlefield*, acertaría Yépez— configurado por los violentos términos económico-políticos del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (ahora T-MEC). Escribimos desde y contra este espacio.

3.

Mi cruce con *Testimonio* ocurrió en 2015, cuando descubrí algunos fragmentos antologados por Jerome Rothenberg y John Bloomberg-Rissman en *Barbaric, Vast & Wild: A Gathering of Outside & Subterranean Poetry from Origins to Present* (Black Widow Press, 2015). Esa antología fue auspiciosamente adquirida con los ingresos que recibí de mi primer trabajo de traducción profesional —si mal no recuerdo, fue un artículo científico sobre murciélagos filostómidos en el bosque tropical del sur de México. No había leído nada parecido hasta entonces, y el asombro de aquella fresca tarde de mayo en una banca del Morningside Park continúa intacto. La lectura de Reznikoff, quien había sido inexplicablemente omitido de los ámbitos académicos norteamericanos donde yo había estudiado, supuso el colapso de numerosos supuestos y prácticas sobre cómo leer, escribir y pensar la poesía. Igualmente me resultó increíble que, a pesar de contar con una rica constelación de

textualidades testimoniales que remonta al siglo XVI, en México se hubiera traducido tan poco a Reznikoff. Recuerdo que cierto incrédulo, habiéndole compartido mi intención, cuestionó: “A ver, si aquí no se tradujo al momento de publicarse, si tan poca gente lo leyó entonces, incluso en Estados Unidos, por lo que dices, ¿por qué traducirla y publicarla ahora?” Pregunta tan válida como temible. Pienso que el deseo puede ser fundamento de la traducción y el gozo un fin suficiente, pero esto no sonaría convincente como respuesta, ni para mí ni para mi inquisidor. Tras varios pasos en falso, comencé a referirme a la *necesidad*, sin la cual no hubiera podido sostener la tarea de traducción durante el tiempo que me tomó estudiar, traducir y corregir el libro. No resulta menor que Reznikoff haya escrito: “Primero es la *necesidad*; después el *camino*, el *nombre*, la *fórmula*”.

4.

Elliot Weinberger, tras recibir una copia de mi traducción, sugirió que “Al modernismo hispánico le hubiera venido bien un Reznikoff”,<sup>4</sup> entendiendo modernismo en el sentido anglosajón, que se ajusta más para describir a las vanguardias latinoamericanas que al modernismo de Rubén Darío. Efectivamente, hubiera sido provechosa una poética de inclinación testimonial o documental en español exenta del aparato retórico-metafórico al que ciertos poetas modernistas hispanoamericanos, más dados a abreviar de la herencia del simbolismo francés, recurrían, pero mi labor era considerar con rigor qué puede llegar a ser la poesía en México de hoy con un Reznikoff. Es decir, ¿qué desmantelamientos y movilizaciones del lenguaje podría activar un dispositivo textual como *Testimonio*? Mi consideración tomó como premisa esta cita de Don Mee Choi: “La traducción es un mapa, un modo que puede activar *interminables cruces* de una parte a la otra, ‘ninguna de las cuales ha visto’”.<sup>5</sup> Por tanto, ¿cómo se redibuja la cartografía literaria en México una vez que *Testimonio* abre (cruza) el diálogo con *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas, *Cartucho* de Nelly Campobello o *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez? La aparición de *Testimonio* y *Holocausto* en Hispanoamérica confirman la urgencia de

<sup>4</sup> Eliot Weinberger, Comunicación personal (2023).

<sup>5</sup> Don Mee Choi, *Translation is a Mode=Translation is an Anti-Colonial Mode*. Ugly Duckling Presse (2020).

poéticas documentales, ecológicas y especulativas en las primeras décadas de este siglo. Las críticas condiciones continentales las necesitan.

estaría produciendo una traducción al español. Hubo, además, otra conceptualización conveniente para mi labor: *Testimonio* en el original ya es traducción.

Cito a Ulf Karl Olov Nilsson, traductor de Reznikoff al sueco:

Pero ¿es realmente una traducción el trabajo de Reznikoff con *Testimonio*? Sí lo es, al menos en el sentido en que [...] transfiere un texto de un contexto a otro. Si consideramos la etimología de la palabra traducción (del latín *traductio*, “acción de pasar de un punto a otro”) y nos permitimos una definición lo suficientemente generosa, no solo se presentan ante nosotros nuevas posibilidades literarias, sino que nos aproximamos aún más a un aspecto totalmente fundamental de la esencia del trabajo literario: el descubrimiento y administración de la cualidad poética. [...] La tarea del escritor no es producir contenido poético, sino, más bien, reconocerlo y transferirlo a nuevos contextos<sup>8</sup>.

Por tanto, si ensancho la afirmación de Nilsson para incluir la tarea del traductor, tenemos, pues, una doble traducción operando: en primera instancia, Reznikoff traduce material jurisprudencial a un contexto poético –lo que Emmanuel Hocquard denominaría “del americano al americano”–; en segunda, el traductor transfiere este material a un contexto que difiere en aspectos tan fundamentales como lenguaje, geografía, época, tradición literaria y sistema legal. Estaría en juego una traducción del (anglo)americano al (hispano)americano, o, con mayor especificidad, la traducción de infernalidades y documentalidades (anglo)-americanas a su contraparte (hispano)-americana. Llamo a estos aspectos los *traducibles* de un texto.

5.

Hay una fórmula en *Lo común* de Hugo García Manríquez –acaso uno de los libros de poesía contemporánea mexicana más cercanos a *VRBE: Super poema bolchevique en 5 cantos* de Manuel Maples Arce, en cuanto a visión crítica y experimentación formal– que cabe conjurar aquí: “Un poema es parte documental / parte infierno”<sup>6</sup>. Cuando en 2018 preparaba con Hugo el manuscrito para su publicación, supe que si había un poema que cumplía categóricamente con esta fórmula era *Testimonio*. Por un lado, *Testimonio* es un repositorio de condiciones materiales y relaciones sociohistóricas existentes durante la expansión industrial de los Estados Unidos; por otro, es testigo del “infierno social” que sufrieron las masas precarizadas y minorías marginadas de ese país a raíz de dicha industrialización. Louis Zukofsky ya notaba que los poemas de Reznikoff no solo ofrecían meramente una imagen sino “aspectos enteros del pensamiento: economía, creencias, análisis literario, etc.”<sup>7</sup> Pensar *Testimonio* como un poema que es “parte documental, parte infierno” me permitió prestar atención tanto al “mundo que lo produjo” como al que

<sup>6</sup> Hugo García Manríquez, *Lo común* (Meldadora, 2018).

<sup>7</sup> Louis Zukofsky, “Sincerity and Objectification: With Special Reference to the Work of Charles Reznikoff”, *Poetry*, Vol. 37, No. 5 (Feb.,1931).

<sup>8</sup> Ulf Karl Olov Nilsson, “The Poetics of Trauma”, *Granta*, Issue 149 (Otoño 2019).

6.

Luego llegó el *método*, el camino. La traducción de una obra de la escala y consistencia de *Testimonio* resulta, a mi parecer, irrealizable sin un método, so pena de comprometer la integridad del proceso a lo largo de más de los 450 casos que lo conforman. Mi primer paso, engañosamente sencillo, fue analizar por separado los componentes del título. El título completo es de una precisión inusual, delatando los traducibles más significativos. Cada componente conlleva resonancias históricas distintas para el público lector estadounidense y para el mexicano, las cuales debía ponderar. Llegué a la siguiente conclusión con respecto a estos traducibles: *Testimony* declara el género o modo; *The United States*, el espacio geopolítico; *1885-1915*, el periodo histórico; y *Recitative*, la forma poética. Debía investigar qué significa *testimonio* dentro de la tradición hispanoamericana; qué representan *Los Estados Unidos* como imperio para lectores al sur de la frontera; cuáles eran las condiciones y divergencias histórico-materiales en el periodo de *1885-1915*; y, finalmente, cuáles eran los antecedentes en nuestra tradición de la forma poética que Reznikoff denominaba *recitativo* y situaba, prosódicamente, “a medio camino entre el verso y la prosa”. Este trabajo conceptual dio pauta para tomar las decisiones que regirían el proceso de traducción, el cual duró seis años.

7.

Sébase que entre el significado de testimonio y de *testimony* no hay equivalencia perfecta. En español, las connotaciones son más complejas que en inglés. Citaré a dos autores que nos ofrecen ricas definiciones de testimonio en un contexto hispanoamericano. Por un lado, John Beverly afirma que “testimonio” abarca numerosas categorías textuales, varias de las cuales están presentes en *Testimonio*:

Testimonio puede incluir en, pero no se limita a ninguna de las siguientes

categorías textuales, algunas de las cuales son consideradas convencionalmente como literatura, mientras que otras, no: autobiografía, novela autobiográfica, historia oral, memoria, confesión, diario, entrevista, informe de testigo, historia de vida, novela testimonio, novela de no ficción o literatura ‘factográfica’.

En cambio, Laura Webb observa que “testimonio” tiene connotaciones o resonancias que el término en inglés carece:

Un testimonio es un reporte de testigo que implica facticidad y experiencia de primera mano. En español, el término tiene una fuerte connotación legal y religiosa: la traducción [al inglés] de la palabra en sí significa ‘testimonio’, ‘evidencia’, ‘declaración’ o ‘prueba’<sup>10</sup>.

La mera traducción de *testimony* al español, el título, produce un enriquecimiento de significados y connotaciones que conecta al poema de Reznikoff con categorías textuales hispanoamericanas. Luego quise explorar a quién emite el testimonio: el testigo. Para esto, partí del texto de Heriberto Yépez que precede su traducción de *25 Caprichos a partir de Goya* de Jerome Rothenberg<sup>11</sup> (esta obra de Rothenberg es, a su vez, una traducción transgresiva de un contexto predominantemente visual-poético los *Caprichos* de Goya, a uno verbal-poético). Buscaba yo discernir cómo *Testimonio* es una “descripción del mundo a través de la visión psíquica”. Sobre el tipo de testimonio que Goya practica en sus *Caprichos* —y Quevedo en sus *Sueños*—, Yépez comenta que:

Testimonio es una negociación entre la voluntad consciente de describir los males del mundo —ser un testigo, incluso en el sentido judicial, contra el orden pernicioso del mundo— y el estado poético-visionario inconsciente —el “sueño de la razón”—; este estado socio-psíquico vuelve al testigo tanto un denunciante y observador como un

<sup>9</sup> John Beverly, *Testimonio: On the Politics of Truth*. University of Minnesota Press (2004).

<sup>10</sup> Laura Webb, “Testimonio, the Assumption of Hybridity and the Issue of Genre”, *Studies in Testimony*, Volume 2, Issue 1 (2019), [https://studiesintestimony.co.uk/wp-](https://studiesintestimony.co.uk/wp-content/uploads/2019/10/Laura-Webb-Complete.pdf)

[content/uploads/2019/10/Laura-Webb-Complete.pdf](https://studiesintestimony.co.uk/wp-content/uploads/2019/10/Laura-Webb-Complete.pdf)

<sup>11</sup> Heriberto Yépez, “El poeta como testigo: a partir de *Los Caprichos* de Jerome Rothenberg”, en *25 Caprichos a partir de Goya* de Jerome Rothenberg, traducción de Heriberto Yépez, Cálamus (2011).



participante (monstruoso) de ese mundo.

*Testimonio* comparte el tipo de testimonio con Goya y Quevedo, si bien varía en temperamento, porque incluso si Reznikoff afirma al inicio del libro que “está basado en reportes jurisprudenciales”, cada caso abandona su contexto legal y adquiere la cualidad de pesadilla, asume infernalidad. En *Testimonio*, esta negociación entre la voluntad consciente (lo documental) y el estado inconsciente (lo infernal) muda constantemente, de caso en caso. En ocasiones, Reznikoff evidencia esta dialéctica confrontando la descripción de las condiciones climáticas con la de un cuerpo inerte, o mediante el ocultamiento de la resolución narrativa de un caso. La “función de testigo” como “modalidad perceptual” es explorada por Reznikoff no solo en *Testimonio*, sino en *Holocausto* y otras instancias, sobre todo tardías, de su extensa obra. Indudablemente, *Testimonio* es “una descripción que altera, una forma de imaginación activa que modifica al mundo a la vez que lo imagina”. Por un lado, hay una modificación inmediata que se da por el impacto desorganizador; y por otro, una modificación paulatina, que se da por acumulación hasta producir un poderoso efecto reconfigurante en el lector. Reznikoff es un testigo serial; en su obra hay una serie de testigos que se desplazan

entre 1885 y 1915 por los cincuenta estados de la Unión Americana, “que participan del orden social que denuncia”; el binomio testimonio/testigo funciona como denuncia de carácter moral –el epígrafe bíblico lo confirma– de la violencia sistémica del orden económico, y al mismo tiempo activa una crítica del sistema legal que archiva estos innumerables casos. Sospecho que el verdadero testimonio está en haber transgredido, en plena Gran Depresión, el uso normativo de los archivos para darles, en cambio, a las vidas ahí contenidas una existencia poética. Jena Osman admira a Reznikoff por haber empleado “lo que pareciera ser la más neutral de las fuentes, el lenguaje de la ley, y descubrir en él un campo emocional”<sup>12</sup>. Ahora, esta conceptualización de testigo/testimonio en *Testimonio* transformará inevitablemente la tarea del traductor. El traductor se hace, por tanto, testigo, y asume la responsabilidad del poema como testimonio; inevitablemente su trabajo deviene denuncia del estado (infernal) de su oficio, de la industria, el gobierno y la academia: el mundo que lo produce. Traducir, en este caso, es testimoniar.

8.

Cierta vez, en el puente internacional de Nuevo Laredo, donde son largas las filas

---

<sup>12</sup> Jena Osman, *Gumshoe Poetry / Poetry of Detection*. The East Village. (1999)  
<http://www.fauxpress.com/t8/info.htm>

para cruzar, oí un corrido que dice: “Los yankis malvados / no cesan de hablar / que habrán de acabar / con esta nación”. ¿Qué representa el “Gigante del Norte” en la tradición literaria de México? Como mencioné, compartimos hoy un espacio configurado por un tratado comercial, que se une a la larga y compleja relación de siglos entre ambos países. A diferencia de como sucede en la obra de Walt Whitman, donde multitud canta la democracia norteamericana y el nacimiento de una nueva forma de imperio – al tiempo en que profesa un sentimiento antimexicano<sup>13</sup>– Reznikoff no glorifica los Estados Unidos, cuya expansión territorial estaba casi concluida hacia 1885. Tampoco vilifica el país de “la ley y el orden” –aunque razones no faltaban– como sí lo llegarían a hacer panfletos, artículos, poemas, grabados, caricaturas y otras tantas expresiones culturales de ambos lados de la frontera (pienso en el adagio de Spinoza, “No ridiculizar ni lamentar ni maldecir, sino entender”, a quien el neoyorkino dedica un poema). Reznikoff testifica, sin didactismo, sin promesa de un mejor futuro, desde el interior del imperio, exponiendo los andamios interiores que le permiten funcionar como tal; no busca manifestar su posición, sino que hace posible, con velada intervención, que las voces más castigadas por violencias estructurales –obreros, campesinos, huérfanos, mujeres, ancianos, inmigrantes, mexicanes, afrodescendientes, indígenas, caballos, perros– hablen desde el horror al norte de la frontera. Esta frontera de 1,200 kilómetros demarca tres líneas de traducción relevantes, obvias, de *Testimonio*: diferencia de idioma, sistema de medición de distancias y sistema legal. El inglés de *Testimonio* es, a diferencia de *Holocausto*, marcadamente norteamericano; en él conviven el registro variadísimo de base oral con una “voz jurisprudencial” –a saber, la más personal del poeta–, consistente en cuanto a tono y que está presente en casi todo el libro a modo de *basso continuo*. ¿Qué registros del español serían adecuados para construir estas voces? Por un lado, la “voz jurisprudencial” tiene dos sustratos importantes: el legal y el bíblico.

Reznikoff era abogado y había trabajado a principios de la década de 1930 en *Corpus Juris*, una enciclopedia legal hoy día relevante; su empleo consistía en repasar un vasto repertorio de jurisprudencia, resumiendo casos para ser incluidos como entradas de enciclopedia. De estos casos Reznikoff extrajo la materia textual de *Testimonio*. La influencia del estilo legal es palpable en la construcción de enunciados y la estricta linealidad narrativa. Durante el proceso de traducción me involucré con una agencia de traducción, traduciendo principalmente contratos y acuerdos del inglés al español. Eventualmente, por extrema repetición –la tarifa por palabra era bajísima, lo cual supuestamente compensaba la agencia asignándome un “alto volumen”– internalicé la sintaxis de dichos documentos legales, cuya premisa es, ante todo, lograr una dicción que no apunte a ninguna subjetividad específica, sino una supuesta imparcialidad e inapelable claridad. Con respecto al sustrato bíblico, este sale a relucir en figuras retóricas como la anáfora y el paralelismo, algo esperable en alguien que por las noches recorría los libros de Moisés en inglés, alemán y hebreo. Me apoyé sobre todo en la edición Reina-Valera y la Biblia de Ferrara para replicar las cadencias y figuras de este sustrato. Pero quedaba pendiente la cuestión de la polifonía de voces, individualizadas incluso con nombre, a la manera de la *Comedia* de Dante. En inglés, esta polifonía es claramente distinguible de la voz jurisprudencial, no obstante, el uso de un español “neuro” para las voces, hubiera tenido el efecto contrario, haciendo que *Testimonio* quedara tedioso. Opté, no sin dudas, por un español mexicano coloquial, pero siguiendo convenciones literarias, como lo hizo Reznikoff en inglés, para verter diálogos, cartas y demás categorías textuales. Junto a los problemas de los múltiples registros del inglés norteamericano, tuve que decidir entre traducir o no el sistema de medidas estadounidense. La insistencia de Reznikoff en presentar escenas con magnitudes precisas me llevó a convertir las unidades norteamericanas al sistema métrico, de pies a metros, de libras a kilogramos, a diferencia de otros

<sup>13</sup> Véase Mauricio González de la Garza. *Walt Whitman. Racista, Imperialista, Antimexicano*. Málaga (1971).

traductorxs que se abstuvieron de esta operación. Para un público lector acostumbrado a un sistema métrico determinado, no es lo mismo imaginar medio metro que veinte pulgadas de nieve, acumulación que alcanza a cubrir, por ejemplo, un cadáver, o una caída de cuarenta pies a una de doce metros. Finalmente, consideré el problema del sistema legal, del *common law* al derecho civil. Habiendo traducido contratos, sabía que no solo se traduce una lengua,



sino un sistema legal para el cual no siempre existen equivalencias directas. Aunque son relativamente pocas las instancias, encontré recursos y fórmulas legales del *common law* que debí traducir con cuidado para no enturbiar el contexto en que se desarrollaban las escenas.

9.

El verano después de mi primer encuentro con *Testimonio*, en 2015, visité la Morgan Library. Había una exposición celebrando el 150 aniversario de *Alicia en el país de las maravillas*. El deslumbrante edificio solía ser la biblioteca privada del banquero Pierpont Morgan —quien fuera un consumado bibliófilo— y fue construida entre 1902 y 1906. Eventualmente, como es costumbre entre las clases altas, Morgan abrió con dudoso desinterés sus colecciones privadas para goce del resto de la población. La exposición estuvo hermosa: ediciones raras, ilustraciones, fotografías; no obstante, sentí la

inevitable mezcla de admiración y asco que producen los sitios de lujoso derroche, vueltos espacios públicos. Charles Reznikoff, hijo de inmigrantes rusos, gran caminante y observador urbano —se dice que recorría hasta 20 millas diarias entre Brooklyn y Manhattan—, no pasó con indiferencia frente a estos edificios construidos por fortunas capitalistas —uno de sus poemas retrata la indolencia de los visitantes de la Quinta Avenida ante una mujer en situación de calle— durante los años que coinciden con el periodo de *Testimonio*: 1885-1915; este comprende, en la historia norteamericana, la *Gilded Age*. Durante la *Gilded Age*, una época de oro y oropel, que abarca tradicionalmente el último cuarto del siglo XIX, según Vincent P. DeSantis, Estados Unidos “se convirtió en la principal nación industrializada del mundo”.<sup>14</sup> Reznikoff, mediante los casos recopilados en *Testimonio*, muestra el reverso precarizado, intolerante y violento que vivieron las masas trabajadoras urbanas y las rurales ya existentes. Las dos décadas de *Testimonio* coinciden en gran medida con la dictadura de Porfirio Díaz en México, periodo que vio el comienzo de la industrialización, la llegada de los grandes capitales extranjeros y el ferrocarril; a pesar de esto, México continuó siendo un país con una población predominantemente rural —Jaime González García calcula que la mitad de la población económicamente activa eran trabajadores agrícolas y de recolección, mientras que el 20% eran artesanos y obreros industriales<sup>15</sup>. La polifonía de voces en *Testimonio* está firmemente situada en ese periodo, a más de un siglo de distancia de nosotros. Para mantener los registros orales, opté por utilizar un español mexicano con fuerte base oral —a diferencia de la voz narrativa, que tiende hacia un español legal neutral—, tratando de matizar género, clase, raza y otros aspectos. Busqué categorías textuales producidas o teniendo lugar en México durante el periodo de *Testimonio*. La obra de Juan Rulfo y Nelly Campobello, la novela y el corrido revolucionarios, diarios del periodo porfiriano, fueron fuentes a las que acudí para construir esta polifonía de

<sup>14</sup> Vincent P. DeSantis, “The Gilded Age in American History”, *Hayes Historical Journal*, Volume VII, Number 2 (Winter, 1988).

<sup>15</sup> Jaime González García, “Desarrollo urbano de la ciudad: México durante el porfirato”, *Esencia y espacio* (Julio-diciembre 2015).

voces. Cabe mencionar que la terminología racial fue acaso la que requirió de mayor atención de mi parte. Escribí una “Nota sobre terminología racial” detallando mis elecciones con respecto a las palabras que designan las vidas afroamericanas en *Testimonio*. En esa nota abordo la imposibilidad de traducir ciertos matices raciales, como la diferencia entre *negroes* y *blacks*, y la ausencia de un término peyorativo en español mexicano que conlleve la fortísima connotación negativa de *n\*gger*. Las traducciones al español de obras norteamericanas como *Huckleberry Finn*, *¡Absalón, Absalón!* y *El color púrpura* presentan soluciones al problema de la terminología racial que cauterizan la violencia del lenguaje. Parte de la importancia de *Testimonio* radica en que, como afirma el crítico Aldon Lynn Nielsen, el libro constituye: “la consideración más sustancial que un poeta blanco ha dado a la vida negra durante el periodo modernista”<sup>16</sup>. Frente a movimientos como Black Lives Matter, el traductor, más que nunca, deberá informar y reeducar su tarea observando estructuras de poder y su reproducción en el lenguaje para así traducir críticamente, situándose a sí mismo, encarando privilegios y opresiones de las cuales es sujeto. Cuando así se realiza, la traducción puede llegar a ser un ejercicio antineocolonial.

10.

Mary Syrkin, esposa de Charles, recuerda que “[e]l austero ritual de la antigua sinagoga sefardí del rabino Sola Pool le resultaba particularmente atractiva”<sup>17</sup>. Me son familiares el rito y las melodías de esa congregación de judíos portugueses, Shearith Israel—cuántas veces no hojee el libro de rezos editado por Sola Pool, aún en uso, los sábados por la mañana, en busca de la página que el cantor entonaba—, y esa antigua virtud, la *gravidade*, algo como una solemne severidad de carácter, contraria a la exuberancia y la prisa, que se ha

infundido por siglos en la cotidianidad y religiosidad de esta diáspora. Puedo imaginar a Reznikoff teniendo en mente a esta sinagoga cuando describió este nuevo tipo de verso libre, el recitativo, como una suerte de “prosa cantada”, agregando que “[b]uena parte de la biblia se lee de tal modo en los servicios ortodoxos en una sinagoga”<sup>18</sup>. Además del paralelo sinagoga, el poeta menciona como precursores de este verso libre a Pound, H.D., el verso libre francés, Walt Whitman, la King James Bible y el verso anglosajón; considera que esta “música dórica” goza de “[c]laridad, precisión, orden, pero la respuesta es intensidad: con la intensidad se obtiene comprensión, ritmo, acaso rima, acaso aliteración. Las palabras salen de la prosa y entran a medida que el habla se torna apasionada y musical en vez de plana”. Este rasgo lingüístico requería de una búsqueda de modelos equivalentes en español para el nuevo verso que utiliza Reznikoff en *Testimonio* —a diferencia de otras obras donde es más evidente la sonoridad de metros tradicionales—, y que consiste en líneas duras como concreto, llamémosle un tipo de verso brutalista. Además de las traducciones bíblicas antes mencionadas, busqué instancias del llamado “versículo” en el modernismo mexicano, hispanoamericano y español, en autores como Amado Nervo, Carlos Pellicer, Ramón López Velarde y, por supuesto, Rubén Darío, quienes importaron las innovaciones métricas francesas que Reznikoff menciona, pero la sonoridad y uso de estos modernistas distaba de la música dórica del recitativo reznikoviano. Ya Pedro Henríquez Ureña señalaba que, por ejemplo, en Lugones, el verso amétrico había “servido principalmente para propósitos de humorismo sutil”<sup>19</sup>. No obstante, hallé modelos más acordes a Reznikoff en cierta poesía de Jorge Luis Borges y Luis Cernuda. Los poemas escritos por Cernuda en el exilio reflejan sus lecturas y traducciones, que incluyeron a Browning, Blake, Goethe, Hölderlin, T.S. Eliot y la King James Bible. En algunos poemas, a partir de *Los Placeres*

<sup>16</sup> Aldon Lynn Nielsen, *Reading Race: White American Poets and the Racial Discourse in the Twentieth Century*. University of Georgia Press (1990).

<sup>17</sup> Mary Syrkin, “Charles: A Memoir”. *Charles Reznikoff. Man and Poet*, edited by Milton Hindus. The National Poetry Foundation, University of Maine at Orono (1984).

<sup>18</sup> Charles Reznikoff, “Ober Dicta”, *The Poems of Charles Reznikoff 1918-1975*, edited by Seamus Cooney. Black Sparrow Press (2005).

<sup>19</sup> Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*. Publicaciones de la “Revista de Filología Española”, Madrid (1920).



*prohibidos*, Cernuda logra construir largas líneas encabalgadas, despojadas de artificio y adecuadas para la narración, claramente influenciados por nuevos modelos; por ejemplo, esta línea de “Birds of the night”: “¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen luego de ellos?” Sobre sus innovaciones métricas Cernuda escribe en “Historial de un libro”:

Poco a poco fui siguiendo el camino que me llevaba hacia un tipo de poesía en la cual lo que yo quería decir me parecía más urgente que lo que resultara al seguir los laberintos de la rima [...] prefiriendo seguir el hilo de mi pensamiento.<sup>20</sup>

Estas lecturas y traducciones asimismo permitieron a Cernuda aprender a evitar dos “vicios literarios”, el *pathetic fallacy* y el *purple patch*, la “bonitura de la expresión”, que son inexistentes en *Testimonio*. Cernuda logró con el tiempo cultivar una “música callada”. Si bien Reznikoff comparte esta preocupación prosódica con Cernuda, en *Testimonio* el hilo trágico del caso da la pauta de la línea. Por otro lado, Borges, aun cuando produjo poemas en formas y metros tradicionales, practicó diversos modos de verso libre en poemas como “Mateo, XXV, 30” en líneas como, “Naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos”, más cercanas a la prosa que a la canción, una “prosa entonada.” Borges confiesa que alguna vez anheló, “la vasta respiración de los salmos de Walt Whitman” e incluso tradujo *Hojas de hierba*. Como Reznikoff, Borges leyó a los anglosajones –aprendió inglés antiguo–, el simbolismo francés, y a James Joyce, si bien jamás admiró a Ezra Pound. El siguiente fragmento de “Credo de poeta”, una de sus conferencias en Harvard, es especialmente revelador en cuanto al aprecio que sentía Borges por el verso no medido y exento de artificio:

Hoy estoy casi seguro de que el verso libre es mucho más difícil que las formas medidas y clásicas. La prueba –si es necesaria– es que la

literatura comienza con el verso [...] Evidentemente, yo aspiraba al estilo artificio, a los pasajes decorativos. Ahora pienso que el estilo artificio es un error [...]”<sup>21</sup>

Tanto Cernuda como Borges expresan preocupaciones de versificación similares a las de Reznikoff, pero fue este último quien sistematizó esta nueva variante del verso libre, distinto del versículo practicado por un Walt Whitman o un William Blake. El recitativo es, pues, la forma más adecuada para disponer con claridad el material legal que Reznikoff utiliza; este le permitió modular con gran maestría el ritmo de los acontecimientos, las imágenes y el habla. La hechura de los versos de Reznikoff, en *Testimonio*, me remiten a su famoso dístico, “Yace entre pilas de ladrillo y yeso / una viga, aún ella entre el escombros”; cada línea es una viga que permanecerá entre las ruinas tras el colapso de los rascacielos y las fábricas imperiales. Recordemos uno de los sonetos a Spinoza de Borges. El poeta le confiere un estelar laurel al filósofo, “libre de metáfora y de mito”. El recitativo de *Testimonio* participa asimismo de esta liberación.

11.

Entre sus manuscritos inéditos –nota 14, caja 19, folder 2 del Archive for New Poetry, Mandeville Department of Special Collections, Central University, de la Universidad de California en San Diego– Reznikoff dejó esbozado un “Método de revisión” en seis precisos puntos:

1. Escribe líneas en apariencia buenas.
2. Examina cada palabra para eliminar todo posible latinismo o palabra innecesaria
3. Examina el significado del orden de los enunciados.
4. Examina el ritmo de las líneas.
5. Examina el ritmo del conjunto.
6. Luego revisión por contemplación.

<sup>20</sup> Luis Cernuda, “Historial de un libro”. *Poesía completa. Obras Completas*, vol. 1. Siruela, (1993).

<sup>21</sup> Jorge Luis Borges, “Credo de Poeta”. *Arte poética. Seis conferencias*. Traducción de Justo Navarro,

prólogo de Pere Gimferrer, edición, notas y epílogo de Calin-Andrei Mihailescu. Crítica (2000).

Supe de esta nota, felizmente, apenas terminado mi primer borrador, previo a la ronda de subsecuentes revisiones con mi atinado editor, Gerardo González. Procuré aplicar a cabalidad los puntos de Reznikoff sobre mi proceso de revisión, haciendo hincapié en el punto 6: revisión por contemplación. A falta de elaboración, lo interpreté como sentarse frente a la pantalla y mirar el texto; si comenzaba a verlo borroso, pasaba a la siguiente página, pero si alguna línea capturaba mi atención, seguro requería ajustes. Al final, busqué trabajar dentro de los confines de aquella amable fantasía que Anne Carson denomina “la transparencia del ser”, y que seguramente Reznikoff procuró por igual. A modo de coda, presentaré uno de los casos de *Testimonio* en que mejor se evidencia el método que he venido pergeñando. El caso toma lugar, presumiblemente, cerca de la frontera sur de los Estados Unidos. El contraste entre registros es claro, y, dado que las personas que aparecen son de origen mexicano, intenté infundir una desolación rulfiana en sus diálogos. Aquí, como dijera Hindus, estos versos “tienen a la eternidad por telón de fondo”, porque la poesía no es lo que se pierde en la traducción, sino aquello permanece a pesar de esta.

#### IX. EL ENTIERRO (PARTE DOS, EL SUR)

Juan fue una mañana a casa de Francisco y le pidió que lo acompañara al rancho donde Juan vivía con su padre y su hermano. Francisco montó el caballo y fue con él. En el camino se encontraron con el hermano [de Juan viniendo a pie del rancho, y éste preguntó a Juan: “¿Ya lo tienes?” “Sí”, dijo Juan. El hermano de Juan se subió [atrás y Juan dijo: “¡Ándale, vamos!” “¿Adónde?”, preguntó Francisco, y Juan dijo: “A un lugar”.

Pero Francisco quería saber adónde iban, y finalmente dijo: “A enterrar a Pedro”; y fueron juntos hasta que salieron del camino y avanzaron [por un sendero: el bosque se tornó demasiado denso para que [pasaran los caballos y se apearon, amarraron los caballos y continuaron

hasta llegar a un claro entre el tupido [matorral.

Aquí yacía un cuerpo: cabeza y hombros cubiertos con yute que había sido blanco y ahora estaba ensangrentado. Francisco reconoció las sandalias y los [pantalones de Pedro.

Al lado del cuerpo había una pala y una [palanqueta de fierro. Juan apuntó a las herramientas y dijo a [Francisco que cavara una fosa, y Francisco aflojó la tierra con la palanqueta al tiempo que el hermano de Juan sacaba [tierra con la pala. Cavaron un hoyo de medio metro de [profundidad, y Juan y su hermano levantaron el cuerpo y lo echaron a la fosa. Entonces Francisco cubrió el cuerpo con [tierra, llenando así la fosa; y los tres regresaron adonde habían dejado [los caballos.

Mientras se alejaban, se encontraron con el [padre de los hermanos a caballo, portando una pistola, y dijo a Juan: “¿Terminaste el trabajo?” “Sí”, dijo Juan. Entonces el padre de Juan se [volvió a Francisco y, poniendo una mano sobre la pistola, dijo: “Ten mucho cuidado con esto. Si algo de esto se llega a saber, mis muchachos o yo te vamos a lastimar”.

*Testimonio: Los Estados Unidos (1885-1915): Recitativo* de Charles Reznikoff (2022). Traducción, notas y posfacio de Sarug Sarano.

Introducción de Eliot Weinberger. Edición de Matadero, Universidad Autónoma de Nuevo León y Meldadora.