

CHARLES REZNIKOFF: TRABAJANDO CON EVIDENCIAS**Charles Reznikoff: Working with evidences**

Autor: Pedro Donoso¹

Filiación: Goldsmith's College, Londres, Inglaterra.

E-mail: arts.and.parts@gmail.com

RESUMEN

El siguiente artículo ofrece una visión general de la figura del poeta estadounidense Charles Reznikoff y analiza con mayor detalle las intenciones de su obra *Testimony: The United States 1885-1890*, *Recitative* (1965) y *Holocaust* (1975) en busca de la confluencia entre poesía, testimonio e historia. Se incluye además la traducción de algunos de sus poemas al castellano.

Palabras clave: Reznikoff, objetivismo, testimonio, historia, holocausto

ABSTRACT

The following article offers an overview of the American poet Charles Reznikoff and looks in more detail the intentions of his works *Testimony: The United States 1885-1890*, *Recitative* (1965) and *Holocaust* (1975) in search for the confluence of poetry, testimony and history. It also includes the translation of some of his poems into Spanish.

Keywords: Reznikoff, Objectivism, Testimony, History, Holocaust.

Una de las obras poéticas más fascinantes y contenidas del siglo XX fue llevada a cabo por un hombre casi invisible, metódico, pequeño, un abogado hijo de inmigrantes ruso-judíos, que nunca se alejó de la ciudad de Nueva York. Nacido y criado en Brooklyn en un hogar donde el yiddish era la lengua oficial, Charles Reznikoff (1894-1976) pasó la mayor parte de su vida profesional dedicado a ocupaciones menores para dejarle tiempo a su tarea literaria, que él consideraba central. Por lo demás, como lo expresa su biógrafo Milton Hindus, "su gran ventaja frente a otros escritores siempre fue su singular falta de vanidad". Su poema *Te Deum*, perteneciente a su producción más temprana, manifiesta su resistencia al aplauso:

Not because of victories
I sing,
having none,

but for the common sunshine,
the breeze,
the largess of the spring.

Not for victory
but for the day's work done
as well as I was able;
not for a seat upon the dais
but at the common table.²
(*The Poems of Charles Reznikoff*)

Discreto testigo del siglo que Isaiah Berlin describiría como “el más terrible de la historia occidental” (en *Historia del siglo XX*), Reznikoff permanece en el puesto de observación, anónimo y alejado de cualquier intento de intervención. Excepto un par de semestres en la Escuela de periodismo de la Universidad de Missouri durante los años treinta –donde se convence de que no le interesa la visión de la prensa– y un período de trabajo un poco más prolongado en Hollywood, Reznikoff nunca se alejaría de Nueva York. Paul Auster destaca el apego del poeta por la ciudad: “Nueva York era el hogar de Reznikoff. Era una ciudad que conocía en forma íntima como un leñador conoce el bosque. En la flor de su vida caminaba entre quince y treinta kilómetros diarios, desde Brooklyn a Riverdale y luego de vuelta. Pocos poetas han llegado a tener tan profundo sentimiento por la vida en una ciudad”.

Reznikoff es, entre otras cosas, un poeta urbano. Sus desplazamientos entre puentes y rascacielos le permiten tomar “fotografías verbales”, por así decir, que luego comparecen en sus poemas como en un álbum que retrata un paisaje urbano. La mancha de grasa sobre la calzada, el perfil de un edificio bajo la lluvia, la orquesta de ruidos estridentes: son todos elementos que aparecen descritos con austera delicadeza. Con la capacidad de síntesis característica de un haiku, Reznikoff invoca la fuerza de una impresión momentánea en poemas de un solo verso:

Moonlit Night
The trees' shadows lie in black pools in the lawns.

The Bridge
In a cloud bones of steel.³
(Ctds. en Auster)

La fugacidad es, por definición, un rasgo propio de la vida en la ciudad, donde las visiones pasajeras, los destellos efímeros y los rostros en la multitud salen al encuentro del paseante. Reznikoff hace un hueco para dejar entrar en algunos de sus poemas muchos de esos elementos que tan fácilmente desaparecen. Para ello se vale de la claridad y la simplicidad: antes que intentar la metáfora, su esfuerzo consiste en seleccionar y presentar los ingredientes de la trama urbana que le otorgan elocuencia a sus composiciones.

En estos primeros trabajos destaca la claridad y la simpleza; el “ojo” para saber distinguir y recoger los componentes sustanciales del paisaje urbano. A ratos el poema se convierte en un dispositivo de visión en el que no hay más elaboración que el enfoque. Sus compañeros de letras, los poetas Louis Zukofsky y George Oppen, con los que formará

desde muy temprano el núcleo principal de ese reducido movimiento que se denominó Objetivismo, ven en Reznikoff su representante máximo, a saber, aquel que es capaz de mirar el mundo alrededor con mayor claridad para reflejarlo con objetividad en el poema. Este grupo literario de comienzos de los años treinta investiga el campo abierto por Ezra Pound y el *Imagism*, partiendo de sus bases compositivas: verso libre, empleo del habla coloquial y la consideración del poema como objeto. Dentro de esa perspectiva, Reznikoff trabaja para hacer prevalecer la imagen —“that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time”, según la definición de Pound (“Vorticism”). Con el paso de los años, su “objetivismo” muestra que su trabajo literario incrementa en la medida que desaparece cualquier personalismo en sus composiciones. El poeta presenta, dispone, pero no crea las sensaciones que podemos observar. Su trabajo es, por lo tanto, el de un intermediario capaz de armar un dispositivo de evocación. Cuando aparece la primera de las cinco partes que debían formar el total de su *Testimony* (1965) (sólo alcanzará a salir publicada una segunda parte, en autoedición, tras el fracaso editorial de la primera), la voz del poeta evoca la voz de todos aquellos que no están. De ahí la apelación al “testimonio”.

Testimonio

“Creo en la técnica como prueba de la sinceridad de un hombre”, sostenía Pound en su *Credo*, de 1912. En el caso de Reznikoff, la exigencia de sinceridad queda explicada y demostrada por la transparencia compositiva: entre el poeta y su trabajo sólo existen una serie de decisiones que guían la ruta de su “objetivo”⁴.

Mientras trabajaba en una editorial jurídica, Charles Reznikoff comienza a dar forma al cuantioso material que allí encuentra. Su idea original consiste componer un *recitative*⁵ que se haga cargo de la historia de Norteamérica a través de sus casos judiciales. *Testimony* consiste en cientos de poemas “editados” en base a las declaraciones emitidas ante los tribunales de justicia, desde finales del siglo XIX hasta comienzos del XX. Re-citando los relatos ofrecidos por los testigos ante las cortes de todo el país, hombres y mujeres perfectamente anónimos y olvidados, voces sin rostro, Reznikoff recupera los hechos a través de un giro tan sutil, como definitivo, que permite recuperar la historia y actualizarla. Las palabras extraídas de la solemnidad del contexto jurídico componen un collage con los hechos que los testigos proporcionan que, alejados ya de la situación personal (Reznikoff da pocos nombres y borra las circunstancias), pasan a ser la voz de cualquiera; una voz singular y, al mismo tiempo, universal.

En *Testimony* todos los hablantes cuyas palabras empleo ofrecen un testimonio de lo que en realidad les tocó vivir. El testimonio corresponde a lo dicho por un testigo ante el tribunal: no se trata de una declaración de lo que sintieron, sino de aquello que vieron o escucharon. Lo que quería hacer era crear mediante la selección, ordenamiento y el ritmo de las palabras empleadas al modo de un estado o sensación. Bien podría haber escogido cualquier otro período porque las mismas cosas que ocurren hoy ocurrían también en 1885.

(“An Interview with Charles Reznikoff”)

Para darle vida a folios y folios de declaraciones en los tribunales, que de otro modo sólo formarían legajos cubiertos de polvo en los sótanos de algún edificio, Reznikoff releo estos fragmentos sabiendo oír aquella voz que habla para siempre. Versificar

declaraciones judiciales es, por otra parte, una fructífera exploración del espacio que se extiende entre la poesía y la secularidad del discurso legal. Donde antes hablaba la voz intemporal del vate, ahora el discurso de la multitud habla por sí solo, editado por la presentación del poeta.

En algunas estrofas *Testimony* muestra un ligero aire al lejano Oeste que ha colonizado nuestra imaginación. Norteamérica, la nación de la libertad, aparece aquí retratada en su lucha por imponer la ley. O más bien, la ley es el objetivo para mirar la diversidad de situaciones personales que confirman que hace ya cien años, ocurría lo mismo que doscientos años antes.

Blake put his paper money in his vest pocket
and his silver in his pants pocket,
and mounted his horse to cross the swamp.
Hazel and brier thickets were on both sides of the road.

A man crossing the swamp with a team that morning
heard the loud report of a shotgun,
and a quarter of a mile away
came upon Blake's horse, loose, with a saddle on,
and Blake bleeding from his wounds,
lying in the road,
his pockets empty.⁶
(64)

La lucha contra los elementos, el esfuerzo por reaccionar ante los problemas que se presentan de forma cotidiana: todo indica que la vida reflejada por los registros judiciales no es solemne. Al contrario, Reznikoff trabaja con lo más profano, lo menos novedoso, lo inevitable, en definitiva, lo que le puede suceder a cualquiera y que no reviste ningún aspecto sublime:

There were three on the locomotive:
the flagman, the fireman, and the engineer.
About two hundred yards from the man—
stone deaf—
the flagman commenced ringing the bell;

within about a hundred yards
the engineer commenced sounding his whistle:
thirty or forty short blows.

The man did not get off the track or look around.⁷
(23)

La simplicidad de las líneas y la falta de adornos le otorgan un esplendor minimalista al recuento. Cada poema es una pieza ensamblada a partir de frases extraídas de un testigo que el juez recoge en un acta. El trabajo de Reznikoff consiste en descartar, en agrupar por oído, en proporcionar una unidad formal a las largas y repetitivas sesiones explicativas de lo que el testigo “presenció”. ¿Qué ve un hombre en el momento en que otra persona, frente a él, es alcanzada por la muerte?

It was a drizzling night in March.
The street lamps flashed twice:
a break in the connection,
and all hands were looking for it.

When the policeman saw first,
the colored man was carrying a short ladder
that the hands used
in climbing the electric-light poles.
The policeman next saw him hanging on a pole,
his overcoat flapping in the wind,
and called to him but got no answer.

They put the dead body on the counter of a shop nearby:
the skin was burnt in the inside of both hands;
his right hand was burnt to the bone.
The insulation was off of part of the "shunt cord" he had carried
and his skin was sticking to the naked wire.⁸
(22)

En su artículo "Objectivity in Charles Reznikoff's Testimony", Joanna Friedman se dedica a analizar la evolución experimentada desde las declaraciones correspondientes en los registros judiciales para comparar el resultado de los poemas. El criterio empleado por Friedman se basa, por tanto, en la veracidad que muestran las composiciones con respecto al original jurídico ¿Cuánto apego a la letra hay en cada poema? Revisando algunos casos jurídicos advierte que el original es distinto aunque no en las palabras. Hasta cierto punto, el método utilizado por Reznikoff demuestra ser 'intratable', recurriendo a distintas alteraciones de orden o supresiones que logran convertir una importante cantidad de material en un conjunto sobrio y expresivo. Friedman reconoce la capacidad de *Testimony* para comprimir e intensificar la información "en unas cuantas líneas al dejar de lado las convenciones estándares de incorporar párrafos descriptivos adicionales llenos de metáforas y símiles", Finalmente, después de comprobar que el original jurídico varía, en mayor o menor grado, con respecto al poema, comienza la especulación sobre el método compositivo, los cambios de orden, desplazamientos, síntesis. El propio Reznikoff definía su trabajo como edición: "Tomo la fuente original y la edito una y otra vez. En muchos casos mantengo la forma de hablar. En ocasiones, aunque es raro, la cambio. Cambio la forma de hablar si no coincide con algo que yo creo que es simple y directo. Pero, por norma, me limito a editar, eso es todo" ("Una conversación con Janet Sternburg y Alan Ziegler", *Charles Reznikoff: Man and Poet*).

Según avanza su trabajo Reznikoff no añade nada de su propia ocurrencia: las alteraciones son de orden, supresiones, reacomodos. *Sensu stricto*, el poeta no escribe, el poeta cita.

"I want to ask you
a fair question
did he say
that he killed the woman?"

“No.
But if I say
he said that he killed the woman,
I am to get half the reward.
He is just as well off
to lay in jail
as to get out and get mobbed;
for if he gets out
he will be mobbed.”

“It is pretty hard
to swear a man’s life away
for a little money,”

“Yes,
but this is pretty hard times,
and I am pretty hard up.”⁹
(*Testimony* 76)

A diferencia del juego intertextual que da forma a la actividad literaria a partir de Homero, en este caso, el autor adopta la legitimidad que le confiere el uso de material legal para ensamblar una serie de estampas. La literatura, levantada a partir de una serie de relaciones referenciales implícitas con otros autores y géneros, se transforma aquí en una selección de retazos de declaraciones hechas por gente anónima. Reznikoff *re-cita* a los sin voz y los hace comparecer en un modo de expresión que está en los límites de lo literario, de lo que se llama poesía. Por lo demás... ¿quién es ahora el que habla? ¿El testigo, el poeta o la ley? ¿Habla el testigo sobre la “realidad”? ¿Cuál es exactamente el acuerdo entre palabras, la voz y lo que Reznikoff recompone?

He and his wife were members of a society
known as Knights and Ladies of Honor.
The life of each member was insured for two thousand dollars—
to go to widow or widower.
He had to borrow the money to pay his dues
and had just been defeated for town marshal;
and now his wife was sick.
The Knight of Honor was seen in a saloon with a Negro
who used to work for him;
then the were seen going into an alley.
Here he gave the Negro a quarter
and asked him to go to a drugstore
and buy him a small bottle of strychnine.
If the druggist asked the Negro why he wanted it,
he was to say to kill wolves on a farm.
The Negro asked him what he really wanted it for
and he said to poison the dogs
belonging to a neighbour where a girl was working
whom he wanted to visit at night.

The Negro brought him the bottle,
and he told the Negro that if questioned about it
he must say that he put it in the pocket of his overcoat
and left the coat hanging in the saloon,
and that the bottle was taken from his pocket
by someone.

When his wife asked for the quinine
she used as a medicine,
he went to the mantelpiece
where he had placed a package of quinine
bought the day before
and poured some of the strychnine into a spoonful of cold coffee.
She thought the powder had a peculiar look,
and tried to dissolve it
by stirring it with her finger.
He assured her it was quinine
bought where he had always bought it;
and she drank it.¹⁰
(16-17)

El trabajo de Reznikoff en *Testimony* informa con calculada belleza de lo patético. Las palabras reales, los textos de la ley realzados, pulidos, brillantes como una navaja, disectan las tragedias que parecen marcar la pauta del comportamiento humano. Mediante las voces recuperadas en este *recitativo* de Norteamérica, el pasado deja de ser remoto, lejano e inaccesible. La historia, ese relato de grandes gestas y batallas heroicas, reaparece de manera sangrante. Todas las excepciones que registra la ley, todas las ofensas, le dan forma a ese rostro humano tosco y curtido a lo largo del tiempo. El mecanismo poético ideado por Reznikoff descarta la belleza de la metáfora pero permite el acceso al vértigo de un momento atemporal, en el que un instante brilla con luz propia y universal al mismo tiempo.

“Nada de lo que alguna vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia”, decía Walter Benjamin en sus “Tesis de filosofía de la historia”. Al regresar a los acontecimientos ocurridos en el pasado, *Testimony* ofrece la posibilidad de comprobar que los hechos recobran su existencia mediante una evocación directa: nadie habla “en nombre de”: el poeta no transforma las palabras ni recurre a ninguna clase de figura literaria. Minimizando su intervención permite la asistencia del ausente. En buena parte, el anhelo benjaminiano de escribir a partir exclusivamente de citas se cumple en el trabajo poético de Reznikoff. *Testimony* consigue rescatar una serie de acontecimientos que efectivamente sacan a la luz la existencia prosaica y anónima de una parte desatendida de la humanidad. La recuperación de los testimonios ofrece, por una parte, una reactivación de la historia, homologada en este caso por la “objetividad” de la ley. Pero además saca a flote una cotidianidad esencial y certera que, a diferencia del gran relato histórico de corte épico, asume de manera sencilla y directa toda una serie de hechos repetibles. El realismo forma parte de la vocación poética en el caso de los objetivistas, aunque no por un afán ontológico, sino por su indagación en las condiciones materiales de la existencia.

One of them saw the smoke rising
when they went for dinner;
the wind had been blowing
strongly from the west
but had increased greatly in force
when they reached the fire.

The fire had crossed the ditch:
there had been a dry spell
and there was no water in the ditch—
or neighborhood.

They had only shovels
to keep the fire from spreading;
and the soil was peat,
covered with moss and grass,
all dry and highly inflammable.¹¹
(Ibid.)

En lugar del legendario discurso que privilegia la explicación hegemónica, en el cual la ideología se antepone a la descripción para crear las grandes gestas, en *Testimony* la visita a la sucesión de desastres personales rescata un instante de aquellos que nunca forman parte del gran relato de la historia. Los irrepresentables salen a escena.

Testimony está dividido en distintas secciones en función del lugar de proveniencia de los textos (Norte, Sur, Este, Oeste) y del tipo de problemas o casos involucrados: Domésticos, Niños y niñas, Propiedad, Negros/racismo, etc. El horror que muestra en algunos casos recrea la frialdad y la distancia perfecta de estampas clásicas. Como explica el propio Reznikoff: “leía un caso y me conmovía; me refiero a esos hechos que rara vez son retratados. Cuando lo pienso —aunque no quiero abusar de la comparación— no puedo dejar de imaginar que todos los mitos empleados por los poetas homéricos se basan en eso: en lo inusual. No sé, supongo que un hombre que mata a su hija o muchas de las cosas que resultan conmovedoras en Homero son, más o menos, simbólicas” (Entrevista con Reinhold Schifter en Charles Reznikoff: *Man and Poet*).

It was nearly daylight when she gave birth to the child,
lying on the quilt
he had doubled up for her.
He put the child on his left arm
and took it out of the room,
and she could hear the splashing of water.
When he came back
she asked him where the child was.
He replied: “Out there —in the water.”

He punched up the fire
and returned with an armload of wood
and the child,
and put the dead child into the fire.
She said: “O John, don’t!”

He did not reply
but turned to her and smile.¹²
(13)

La intención de Reznikoff no apunta a una narrativa coral que suprima diferencias y unifique voces para construir un suprarrelato anónimo e inalcanzable. En *Testimony* cada voz se escucha por sí sola y resulta ejemplar y única: el carpintero, el chofer, la dueña de casa, el niño, el vecino.

He was a married man in the forties
when she went to work for him;
she was fifteen,
out of an orphan asylum.

She slept on a lounge in the kitchen,
and the first thing in the morning
had to make the fire in the stove.
Later, the fire was made in the summer kitchen
ten feet from the house
about sunup.

When the rest of the family were still in bed
he would sit down behind her
as she stooped to light the match;
and, when she started to get up,
pull her down on his lap.

He always helped her;
hugged and kissed her;
and finally she got so
she really cared for him.¹³
(58)

Debido a la fidelidad en el registro exigida por el protocolo legal, los modos empleados por los distintos individuos en sus declaraciones, retienen expresiones y giros idiomáticos reveladores de cada caso. El *recitative* habla con voz de campesino o con voz de ciudadano, habla con la voz de la calle. En su más bien limitada y fidedigna intervención, el poeta asume el material con el que trabaja sabiendo que ya contiene las claves. O que no admite claves: la entrada es directa, una exposición absoluta a la narración de los hechos. Una imagen que no se apoya en una interpretación ulterior. Porque no hay nada que interpretar.

She was lying in bed when the lawyer came in
and she made an effort to speak;
said something the lawyer could not understand.

He laid the will on a book
and gave her a pen to sign it.
She took hold of the pen
but her fingers were swollen and stiff,

and she could not move the pen.
The lawyer then said: "Make a cross and it will do."

She wanted to write her name:
made marks on the will with the pen
in the effort;
but finally made a cross instead.
Her hand had to be guided
even in this,
and she kept gasping for breath.¹⁴
(69)

Al recuperar las voces perdidas, *Testimony* pone en funcionamiento un mecanismo que podría llamarse "materialismo poético", en la medida que, como señala Beatriz Sarlo: Este conocimiento del futuro en lo viejo proviene de una capacidad (poético/política) de establecer el vínculo que ilumine ambos términos, violentando su lejanía (Sarlo).

La recuperación de la voz de los sin voz y el compromiso de escuchar al colectivo anónimo de los que han quedado en el silencio contribuyen a la constitución de un proyecto histórico político general. En ese sentido, Reznikoff pareciera adoptar la posición del ángel de la historia que "ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina" (Benjamin)

Precisamente a partir de esa capacidad de escuchar la voz de los invisibles se entiende la posibilidad de hablar sobre lo que se acerca a lo inexpressable.

Holocausto

El último libro publicado por Charles Reznikoff en 1975, un año antes de su muerte, es *Holocaust*. Si con *Testimony* ha alcanzado un "objetivo" método compositivo a través de la voz testimonial de terceros, que él edita con debido cuidado, *Holocaust* surge como la restauración poética de los testimonios presentados durante el juicio de Nuremberg y durante el juicio al alto oficial a cargo de la logística que permitió el transporte de prisioneros a los campos de exterminio, Adolf Eichmann. El epígrafe que antecede los poemas lo especifica claramente: "Lo que sigue está basado en la publicación del gobierno de los Estados Unidos, *Juicios de los criminales de guerra ante los tribunales militares de Nuremberg*, así como en los registros del juicio a Eichmann en Jerusalén".

En *Holocaust* comparecerán víctimas y verdugos para ofrecer su versión del indescriptible intento de aniquilación del pueblo judío. Lo inefable amenaza con hacer zozobrar cualquier intento. Cómo olvidar la advertencia de Theodor Adorno, "Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch" ("Después de Auschwitz escribir poesía es un acto de barbarie"). La degradación absoluta que ha traído tal calamidad en el curso de la historia impide, según el pensador de la Escuela de Frankfurt, volver a usar la voz con la menor intención de trascendencia: está todo tan arrasado que atreverse a hacer poesía sería una falta de respeto, una continuación de la barbarie. O más que una advertencia, se trataría de la confirmación de la imposibilidad de un gesto que ha quedado vacío: ya no queda la más mínima posibilidad de levantar el sentido poético. Cualquier intención poética recae en lo inútil: después de Auschwitz todo es bárbaro balbuceo.

Reznikoff asume, entonces, un enorme desafío cuando acepta versificar sobre los restos de Auschwitz. Su último libro es el intento más serio de evitar cualquier posibilidad de abstracción a partir de la restitución de la voz de los involucrados. Es decir, no hay ningún deseo de sublimar, corregir o explicitar por parte del editor-poeta. Ante el peso de los hechos relatados, el esfuerzo “creativo” alcanza su grado cero. Visto así, Reznikoff es, tal vez, el último poeta: aquel que no tiene voz y por lo tanto calla y se detiene para oír las palabras de los demás. O tal vez, es el poeta que más fielmente asume la condena anunciada por Adorno. Sólo resta permanecer en silencio.

I. DEPORTATION

One evening, a policeman came and told him—
he had come from Poland and had been in Germany almost
thirty years—
told him and his family,
“To the police station at once.
But you are going to come back right away,” the policeman added.
“Take nothing with you—
except your passports.”
When they reached the police station,
they saw Jewish men, women, and children,
some sitting, others standing—
and many in tears.
All were taken to the town’s concert hall—
Jews from all areas in town—
and kept there twenty-four hours,
and then taken in police trucks to the railway station.
The streets the trucks went through were crowded
with people shouting,
“The Jews to Palestine! Away to Palestine!”
And the Jews were all put on a train
taking them towards the Polish border.
They came there in the morning—
trains coming from all sorts of places in Germany—
until the Jews numbered thousands.
Here they were searched
and if anybody had more than ten marks
the rest was taken away;
and the S.S. men of the Nazi protection squads, taking it said,
“You didn’t bring any more into Germany—
and can’t take any more out!”
The men of the S.S. squads were “protecting” them
as they walked towards the Polish border;
whipping those who lingered
and snatching what little baggage anyone had
and shouting, “Run! Run!”
When they came to the Polish border, the Polish officials
examined the papers of the Jews,

saw that they were Polish citizens
and took them to a village of about six thousand—
the Jews numbered at least twice as many.
The rain was driving hard
and the Poles had no place to put them
but in stables,
the floors covered with horse dung.¹⁵
(*Holocaust* 11)

III. RESEARCH

We are the civilized—
Aryans;
and do not always kill those condemned to death
merely because they are Jews
as the less civilized might:
we use them to benefit science
like rats or mice:
to find out the limits of human endurance
at the highest altitudes
for the good of the German air force;
force them to stay in tanks of ice water
or naked outdoors for hours and hours
at temperatures below freezing;
yes, study the effects of going without food
and drinking only seawater
for days and days
for the good of German navy;
or wound them and force wooden shavings or ground glass
into the wounds,
or take out bones, muscles, and nerves,
or burn their flesh—
to study the burns caused by bombs—
or put poison in their food
or infect them with malaria, typhus, or other fevers—
all for the good of the German army.
Heil Hitler!¹⁶
(15)

Para escuchar grabaciones de Reznikoff
leyendo *Holocaust*: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Reznikoff.php>

Bibliografía:

Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Madrid: Debolsillo, 2006. Impreso.
Auster, Paul. "The Decisive Moment". *Library of Author Home Pages at the Electronic Poetry Center*, State University of New York. Web. 22 nov. 2011.
<http://epc.buffalo.edu/authors/reznikoff/decisivemoment.html>
Benjamin, Walter. "Tesis de filosofía de la historia". *Iluminaciones*. Trad. Jesús Aguirre.

Madrid: Taurus, 1973.

Friedman, Joanna. "Objectivity in Charles Reznikoff's Testimony". *Universal Journalist and Writers*. Web. 22 nov. 2011. <http://www.ayjw.org/articles.php?id=909871>

Hindus, Milton (ed.). *Charles Reznikoff: Man and Poet*. Orono: The National Poetry Foundation, 1984. Impreso.

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Mondadori, 1998. Impreso.

Pound, Ezra "A Retrospect". *Poetry Foundation*. Web. 22 nov. 2011.

<http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/237886?page=4>

—. "Vorticism". Web. 22 nov. 2011. <http://fortnightlyreview.co.uk/vorticism/>

Reznikoff, Charles. *Holocaust*. Nottingham: Five Leaves Publications. 2010. Impreso.

—. *Testimony*. New York: New Directions. New York, 1965. Impreso.

—. *The Poems of Charles Reznikoff. 1918-1975*. Ed. Seamus Cooney. Boston: Black Sparrow Books. 2005. Impreso.

—. "An Interview with Charles Reznikoff". *Contemporary Literature* 10.2, Spring 1969.

Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.

Fecha de recepción: 5/9/11

Fecha de aceptación: 10/11/11

1 Pedro Donoso es Licenciado en Filosofía de la Universidad Católica de Chile, con posgrados en Estudios Culturales en Goldsmith's College, Londres, y en la Universidad de Cambridge. Desde hace años, colabora con distintos medios escritos.

2 No por las victorias/ canto,/ porque ninguna tengo,/ sino por el simple sol,/ por la brisa y/ la espléndida primavera.// No por la victoria/ sino por el quehacer del día/ cumplido lo mejor que he podido,/ no por un asiento en el estrado,/ sino por un lugar en la mesa común.

3 Noche de luna/ La sombra de los árboles yace en negros charcos sobre los prados.

El puente/ Huesos de acero en una nube.

4 La acepción óptica del término 'objetivo' se relaciona con la disposición de una lente en un aparato fotográfico para el encuadre y captura de una imagen. Se trata, por lo tanto, de un instrumento para seleccionar.

5 El 'recitativo', que comúnmente es asociado a la estructura musical de la ópera, involucra una forma de discurso libre en el que se da cuenta de los hechos que sostienen la trama. En la misma línea, el término se relaciona originariamente con la re-citación, una nueva citación de los hechos descritos.

6 Blake guardó los billetes en el bolsillo de su chaleco,/ y echó las monedas en el bolsillo del pantalón,/ antes de montar en su caballo para atravesar el pantano./ Densas zarzas y avellanos se repartían a ambos lados del camino.// Un hombre que cruzaba el pantano con un grupo aquella mañana/ oyó la ruidosa detonación de una escopeta/ y un cuarto de milla más adelante/ se encontró el caballo de Blake suelto, con la montura puesta/ y a Blake sangrando de sus heridas/ tirado en el camino,/ sus bolsillos vacíos.

7 Iban tres en la locomotora:/ el banderillero, el bombero y el ingeniero./ Cuando estaban a casi doscientas yardas del hombre –/ sordo como una tapia–,/ el banderillero hizo sonar la campana:// a cien yardas/ el ingeniero comenzó a hacer sonar el silbato:/ treinta a cuarenta silbidos breves.// El hombre no se movió de las vías ni miró alrededor.

8 Era una lluviosa noche de marzo./ Los faroles de la calle parpadearon dos veces:/ la conexión saltó/ y todos los peones se pusieron a la búsqueda.// Cuando el policía lo vio por primera vez/ el hombre de color llevaba una escalera corta/ que los peones usan/ para subirse a los postes eléctricos./ Cuando el policía volvió a verlo colgaba de un poste,/ su chaquetón flameando al viento,/ lo llamaron pero no hubo respuesta.// Pusieron el cuerpo muerto sobre el mesón de una tienda cercana:/ la piel estaba quemada en el interior de ambas manos:/ tenía la derecha quemada hasta el hueso./ El aislante se había salido de la "resistencia" que llevaba/ y su piel estaba pegada al cable desnudo.

9 "Quiero hacerte/ una pregunta muy clara:/ ¿te dijo él

que había matado a la mujer?"/ "No./ Pero si yo digo/ que me dijo que había matado a la mujer/ me llevo la mitad de la recompensa./ El tipo está tan cargado/ que ya se puede quedar en prisión/ o que lo suelten y lo linchen./ Porque si lo sueltan/ Lo van a linchar."/ "Es bastante jodido/ jurar para condenar de por vida a un hombre/ por un poco de dinero."/ "Seguro./ Pero estos son tiempos bastante jodidos/ y yo ando bastante jodido de dinero."

Donoso, Pedro. "CHARLES REZNIKOFF: TRABAJANDO CON EVIDENCIAS". Revista Laboratorio N°5. Web.

10 Él y su esposa eran miembros de una sociedad/ conocida como los Caballeros y las Damas de Honor./ La vida de cada miembro estaba asegurada por dos mil dólares/ que recibiría el viudo o la viuda./ Él había tenido que pedir prestado para pagar sus deudas/ y acababa de ser derrotado para el puesto de jefe de policía local./ Además su esposa había enfermado./ El Caballero de Honor fue visto en un bar con un negro/ que solía trabajar para él./ Luego, se les vio dirigirse a un callejón./ En ese lugar le pasó al negro un cuarto de dólar/ y le pidió que fuese a una droguería/ y le comprase un pequeño frasco de estricnina./ Si el dependiente le preguntaba al negro para qué lo quería/ él le diría que para matar a los lobos en una granja./ El negro le preguntó que para qué la quería realmente/ y él le dijo que para envenenar a unos perros/ que pertenecían al vecino donde trabajaba una chica/ a la que quería visitar de noche./ El negro le trajo el frasco/ y él le dijo que si le preguntaban al respecto/ debía decir que había dejado el frasco en el bolsillo de su abrigo/ que había estado colgada en un bar/ y que alguien lo había cogido./ Cuando su esposa le pidió la quinina/ que empleaba como tratamiento/ él fue al armario junto a la cocina/ donde había dejado el paquete con la quinina/ comprada el día anterior/ y vertió un poco de estricnina en una cucharada de café frío./ Ella pensó que el polvo tenía un aspecto raro/ e intentó disolverlo/ revolviéndolo con el dedo./ Él le aseguró que era quinina/ comprada donde siempre/ y ella se la bebió.

11 Uno de ellos vio el humo ascendiendo/ cuando fueron a cenar:/ el viento había estado soplando/ con fuerza desde el oeste/ pero había aumentado aún más su intensidad/ cuando llegaron al incendio./ El fuego había cruzado la zanja/ habían pasado unos días sin lluvia/ y no había agua en la zanja.../ ni en los alrededores./ Sólo tenían palas/ para mantener el fuego a raya:/ y el suelo era de turba/ cubierto de musgo y hierbas,/ todo seco y altamente inflamable.

12 Ya era casi de día cuando dio a luz al niño,/ recostada sobre el edredón/ que él le había preparado./ Él tomó al niño en su brazo izquierdo/ y salió del cuarto,/ y ella pudo oír el agua salpicar./ Cuando regresó/ ella le preguntó dónde estaba el niño./ Él contestó: "Ahí fuera –en el agua."/ Entonces avivó el fuego/ y regresó con un montón de leña/ y con el pequeño,/ y echó al niño muerto al fuego./ Ella dijo: "No, John, no lo hagas."/ Él no respondió/ sólo se volvió hacia ella y sonrió.

13 Él era un hombre casado que pasaba de los cuarenta/ cuando ella vino a trabajar para él:/ ella tenía quince años/ y salía del orfanato./ Ella dormía en una sala en la cocina/ y lo primero que hacía por la mañana/ era encender el fuego en la estufa./ Mas tarde había que encender el fuego en la cocina de verano/a tres metros de la casa/con el amanecer./ Cuando el resto de la familia se hallaba aún en cama/ él se sentaba detrás de ella/ y ella se agachaba para encender un fósforo:/ y cuando empezaba a levantarse/ él la atraía a su falda./ Él siempre la ayudaba:/ la abrazaba y la besaba/ hasta que ella finalmente/ comenzó a cogerle verdadero cariño.

14 La mujer yacía en la cama cuando vino el abogado/ e hizo un esfuerzo para hablar:/ dijo algo que el abogado no llegó a entender./ Él apoyó el testamento sobre un libro/ y le acercó una pluma para que lo firmara./ Ella la tomó/ pero tenía los dedos hinchados y rígidos/ y no conseguía mover la pluma./ El abogado le dijo: "Bastará con que hagas una cruz."/ Ella quería escribir su nombre y/ en su esfuerzo dejó/ unas marcas con la pluma sobre el documento:/ al final, sin embargo, optó por hacer una cruz./ Su mano tuvo que ser guiada/ hasta para hacer esto/ sin dejar de boquear para tomar aire.

15 I. DEPORTACIÓN// Una noche, vino un policía y le dijo –a él que había venido de Polonia y llevaba en Alemania/ casi treinta años–/ le dijo a él y a su familia./ "A la estación de policía de inmediato./ Pero estarán de vuelta enseguida," añadió el oficial./ "No lleven nada con ustedes,/ excepto sus pasaportes."/ Cuando llegaron a la estación de policía/ vieron a hombres, mujeres y niños judíos/ algunos sentados, otros de pie–/ y muchos llorando./ Los llevaron a todos al auditorio de la ciudad–/ a judíos provenientes de todos los barrios–/ y allí los tuvieron durante veinticuatro horas,/ antes de llevarlos a la estación de tren en camiones policiales./ Las calles que los camiones recorrieron estaban abarrotadas/ de gente que gritaba,/ "¡Los judíos a Palestina! ¡Fuera, a Palestina!" Y metieron a todos los judíos en un tren/ para llevarlos a la frontera polaca./ Llegaron al lugar por la mañana–/ los trenes provenientes de todos los rincones de Alemania–/ y los judíos se amontonaban por miles./ Una vez allí los revisaron/ y si alguien tenía más de diez marcos/ se lo quitaban todo:/ y al hacerlo, los hombre de las S.S., los hombres de los escuadrones nazi de seguridad, les decían:/ "Al llegar a Alemania era eso lo que traíais/ y no podéis llevaros ahora más."/ Los hombres de los escuadrones de las SS estaban allí para su "seguridad"/ mientras marchaban hacia la frontera polaca:/ azotando a los que se retrasaban/ y arrancándoles el poco equipaje que alguno pudiera tener/ mientras gritaban "¡Corran! ¡Corran!" Cuando alcanzaron la frontera con Polonia, los oficiales polacos/ examinaron los papeles de los judíos,/ vieron que eran ciudadanos polacos/ y se los llevaron a un pueblo de unos seis habitantes–/ los judíos eran al menos el doble./ La lluvia caía con fuerza/ y los polacos no tenían dónde meterlos/ excepto en establos,/ los suelos cubiertos de bosta.

16 INVESTIGACIÓN// Somos los civilizados:/ Arios,/ y no siempre matamos a los condenados a muerte/ sólo porque sean judíos/ como lo harían los menos civilizados:/ nosotros los empleamos en beneficio de la ciencia/ como a ratas o ratones:/ para hallar los límites de la resistencia humana/ a las más elevadas alturas/ por el bien de la Fuerza aérea alemana:/ los forzamos a permanecer en tanques de agua

congelada/ o los dejamos desnudos por horas/ a temperaturas bajo cero;/ sí, estudiamos los efectos de permanecer sin alimento/ bebiendo sólo agua de mar/ durante días/ por el bien de la Marina alemana;/ o les causamos heridas y les insertamos astillas de madera o vidrio molido/ en las llagas,/ o les arrancamos huesos, músculos y nervios,/ o les quemamos la carne—/ para estudiar las quemaduras causadas por las bombas—/ o echamos veneno en su comida/ o los infectamos con malaria, tifus, o con otras pestes—/ y lo hacemos por el bien del Ejército alemán./ Heil Hitler!