

## **Fredi Guthmann: el extranjero entre nosotros**

Santiago Venturini \*

Centro de Estudios Comparados (UNL) –  
CONICET

### **Resumen**

El poeta franco argentino Fredi Guthmann —Alfredo Jonás Guthmann (San Isidro, 1911 – Mar del Plata, 1995)— continúa siendo, una década después de su aparición en la escena literaria, una figura excéntrica, excentricidad que puede leerse tanto en relación con el canon como con el relato mítico que la delinea. 142 143

Este trabajo llevará a cabo una doble lectura: de la poética de Guthmann y de la inclusión de esa poética en el sistema literario argentino, a través de “refracciones” críticas y de la operación inclusiva por excelencia: la traducción.

### **Palabras clave:**

· Fredi Guthmann · poesía · traducción

### **Abstract**

A decade after its appearance on the literary scene, the Franco-Argentinian poet Alfredo Jonás Guthmann —Fredi Guthmann (San Isidro, 1911 – Mar del Plata, 1995)— remains an eccentric figure. This eccentricity can be perceived both in this position in the canon as in the mythical story that surround it.

This paper carries out a double reading: a reading of Guthmann’s poetics and the reading of the entry of this poetics into the Argentinian literary system, through critical “refractions” like translation.

### **Key Words:**

· Fredi Guthmann · poetry · translation

\* Profesor y Licenciado en Letras (FHUC, Universidad Nacional del Litoral). Es becario de CONICET y doctorando en la Universidad Nacional de Córdoba. Su tema de investigación se relaciona con la práctica de la traducción de poesía en lengua francesa en publicaciones periódicas argentinas.

## 1

Seguramente, el nombre Fredi Guthmann —Alfredo Jonás Guthmann (San Isidro, 1911 – Mar del Plata, 1995)—, nada diga, o tal vez poco, a los lectores argentinos. Y es que a pesar de las publicaciones (notas periodísticas, ensayos, traducciones) que operaron su entrada en nuestro país —una entrada bastante discreta, es cierto, pero que no ha culminado todavía—,<sup>1</sup> Guthmann, poeta francófono de origen argentino, es todavía un nombre extraño, extravagante, sumado a las filas de esos *raros* que emergen de tanto en tanto para mostrar la inestabilidad de esquemas o cánones.

Lo que intentaremos ahora es practicar un doble acercamiento, dos lecturas que sólo pueden deslindarse artificialmente en la retórica del análisis, pero que en realidad aparecen en cruce: lectura de una poética y lectura de la inclusión de esa poética en otras coordenadas lingüísticas, literarias y culturales. La primera lectura está marcada por esa pregunta que se hace el poeta Horacio Castillo en su reseña a la primera publicación relevante de Guthmann en nuestro país, *La gran respiración bailada*: “¿Cuál es el valor de esta obra?” (131), interrogante que expone una necesidad de saber de la crítica: la exigencia de que una escritura *nueva* proyecte otro valor además de su novedad, un valor capaz de justificar su exposición y su dispersión; en este sentido; y un interrogante que coincide con la pregunta espontánea que se le hace siempre a toda traducción: la del valor de lo traducido. Lo que nos lleva al segundo acercamiento: lectura de una exposición, lectura de una lectura, en tanto revisaremos el ingreso de la poética de Fredi Guthmann en el espacio argentino a través de prácticas discursivas como la crítica o la traducción, que configuran el proceso que André Lefevere denominó la “refracción” de la obra extranjera (233).

## 2

Tal vez no pueda definirse a Fredi Guthmann como un poeta maldito a la manera de Arthur Rimbaud, aunque algo de él pueda reconocerse en esa lacónica definición que lanza Paul Verlaine en la introducción a su libro de 1884, titulado precisamente “Los poetas malditos” (*Les poètes maudits*): “Absolutos por la imaginación, absolutos en la expresión, absolutos como los *Reys Netos* de los mejores siglos. ¡Pero malditos! Júzguenlos” (1).<sup>2</sup> Rimbaud y Guthmann son nombres que pueden, incluso, leerse invertidos en relación con ciertas circunstancias: si bien ambos se reúnen en la figura del *peregrino*, del “colonizador alucinado” (157) que se aventura en un mundo extraño y nuevo —el África de Rimbaud, la Polinesia de Guthmann—, e intenta además reportarlo para los ojos occidentales que lo ignoran,<sup>3</sup> la peregrinación aparece en ambos como un signo inverso: mientras que marca el fin del programa poético rimbauldiano, configura a la poesía de Guthmann como una poética de la travesía, del tránsito —“escribiré del viaje en tanto eso fije lo eterno”, afirma el poeta en una de las cartas a su hermano (1999 31). El

abandono de la poesía, que parece aglutinar a ambos nombres, ocurre en cada uno de ellos de una manera disímil: el abandono, que puede leerse en Rimbaud como la única acción válida y necesaria frente a lo imposible —al menos para esa “versión canónica” sobre Rimbaud (Monteleone 157)—, se produce en Guthmann por una ascesis, relacionada con un descubrimiento, que lo *libera* de la necesidad de escribir para siempre.

Con una obra aún menos extensa que la del autor de *Une saison en enfer*, en su mayor parte no traducida al español y oculta hasta su muerte, Fredi Guthmann es un nombre detrás del cual aparece una serie de circunstancias que aportan los episodios perfectos para el montaje de una imagen de poeta *hors du commun*. Sobre estas circunstancias han vuelto una y otra vez los acercamientos críticos, hasta dar forma a ese infaltable *racconto* biográfico que, al tiempo que intenta respaldar e iluminar el alcance de una escritura, construye sin dudas un mito: Guthmann nace en San Isidro en 1911. Miembro de una rica familia de emigrantes judíos, propietaria de una joyería de renombre en Buenos Aires, la muerte del padre en 1913 marca el origen de un periplo que se abre y se cierra en nuestro país, y que lo lleva primero a Estrasburgo, donde permanecerá hasta la muerte por intoxicación de su madre. Huérfano a los 14 años, abandona esa ciudad para radicarse en París, donde aprende orfebrería. Con el fin de restituírle un orden perdido a su vida, su tío lo envía a la Argentina para trabajar, donde permanecerá sólo unos meses, hasta iniciar un viaje alrededor del mundo: en la Polinesia compra un velero y acompañado por su cámara Leica recorre Tahití, las islas Fidji, Nueva Guinea. Escapa de los antropófagos de Melanesia. Mientras tanto escribe. En 1932 regresa a París y conoce a André Breton, Antonin Artaud y Benjamin Fondane. Tiempo después vuelve a embarcarse hacia Tahití y China. La Segunda Guerra Mundial lo demora en nuestro país donde conoce, entre otros, al joven Cortázar, recién llegado de Mendoza. Al finalizar la guerra retorna a Francia y tiempo después se casa con la pintora Natacha Czernichowska, con quien partirá hacia a la India. Durante dos años vive con su esposa en los Himalayas. En 1975 regresa a la Argentina y permanece en Mar del Plata hasta su muerte, en enero de 1995.

144 145

Este periplo que imita en sus inicios al éxodo rimbauldiano delinea, como dijimos, una poética del tránsito, de la travesía impuesta a un cuerpo y a sus formas de pensamiento, hasta un abandono, una suspensión final: a finales de la década del '40, Fredi Guthmann deja de escribir. Una lectura, fácil, en clave biográfica permite la coincidencia entre este abandono y ese descubrimiento esencial que Guthmann realiza en la India, donde encontrará, como lo señala Ricardo Nirenberg, la luz capaz de aplacar a la “guerra occidental de la poesía”.

Pero lo que nos interesa ahora es aquello que ese abandono deja atrás, o lo que a partir de él se establece retrospectivamente. De hecho, la renuncia a la poesía, una renuncia que no podríamos definir como rimbauldiana —porque no está marcada por esa “indiferencia absoluta” que René Char lee en Rimbaud—, delimita un corpus, cierra una obra que sin embargo ya permanecía oculta, por haber estado siempre *a destiempo*: demasiado pronto para ser publicada, cuando Breton y Fondane lo sugieren en la década del '30; ya demasiado tarde cuando Guthmann lo considera, algunas décadas después. El abandono y el destiempo confinaron a la obra a la nebulosa de lo íntimo, hasta el momento en que la muerte la restituyó otra vez al mundo, ya como historia.

Si bien podríamos detectar líneas de sentido dominantes desde las que avanzar en la poética de Guthmann, es conveniente partir, por un exceso de elocuencia, desde el poema:

Siempre he sido más violento que la naturaleza. Siempre he querido  
Forzarla en sí servirme de ella para mi sueño  
El cielo no es el cielo  
El cielo es siempre en mí esa cosa salvaje  
Esta causa y esta consecuencia  
Salvaje  
A reducir a obligar  
A ser más cielo  
Que el cielo<sup>4</sup>

Además de leerse como un arte poética guthmanniana, este poema deja ver, en su exterioridad, un rasgo que se percibe en la gran mayoría de los poemas de Guthmann: la casi ausencia de signos de puntuación (el punto del primer verso funciona casi como una excepción en el conjunto de poemas). Los signos de puntuación escancian la voz, cortan el flujo del texto, la respiración, ponen pausas a lo que no debe detenerse: “todo signo cuidadosamente evitado es una reverencia que la escritura tributa al sonido al que ahoga”, se lee en las últimas dos líneas de un artículo de Adorno (110). Los poemas se configuran así como fraseos en los que irrumpe una figura poderosa de la que parte el poema y a la que retorna, circularmente: la Madre (significante mayor que reúne a otros: la Naturaleza, la poesía, la muerte), tiradas de versos que oscilan entre la “modalidad surrealista”,<sup>5</sup> la plegaria —“Piedad Dios mío para los labios de los hombres”—, la profecía —“Las trompetas del juicio final/ los hombres son llamados/ Como las nieves precoces”— y sobre todo, la mística, en ese alcance que un poeta como Roberto Juarroz le asigna a lo místico: el ser “la experiencia de lo oculto, de lo no evidente, la experiencia del todo a través de la interioridad, el sentimiento de estar formando parte de la totalidad” (15): “Que no haya un corazón en el mundo/ En el que yo no esté infiltrado”, leemos en “Intercedo de rodillas” (Guthmann 1997 27).

Pero si elegimos reproducir este poema es porque funciona como una declaración en la que se leen, al menos, dos cuestiones cruzadas: el lugar de enunciación que se asigna el sujeto lírico y las coordenadas en las que se sitúa la tarea poética. Con respecto a la primera, el poema desarrolla, de forma casi pedagógica, un concepto del poeta, congruente con esa “tradicción del sujeto lírico automagnificado (modelo romántico–simbolista)” (Scarano 71), una poesía que se organiza en función de su sujeto, una poesía de pronombres. En esa definición, la voluntad de exceder a la naturaleza, de doblarla en violencia, de forzarla para sí, nos lleva otra vez a Rimbaud, nos coloca frente a la figura del Vidente. En una de las dos célebres cartas enviadas en 1871 (una a Georges Izambard, el 13 de mayo, y otra a Paul Demeny, el 15 del mismo mes), Rimbaud, con 17 años, habla de esta transformación: “El Poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y razonado *desarreglo* de *todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para guardar sólo las quintaesencias” (88, la traducción es nuestra). Si la figura del Vidente permite hacer coincidir a Guthmann y a Rimbaud, no es sólo por ser una figura mística, aquel “que trabaja en la explosión del mundo por

medio de una imaginación poderosa que penetra en lo desconocido y allí se estrella” (Friedrich 85) sino por el trabajo de lenguaje que impone, el modo en que impacta en el poema para volverlo una prueba de saber. El Vidente es, a un tiempo, el “gran maldito” y el “supremo Sabio” (Rimbaud 89). La posesión de este saber supremo es una cuestión que se reitera a lo largo de esas cartas que Cortázar le escribe a Guthmann en el paso de la década del ’40 a la del ’50, y en las que Guthmann coincide claramente con el Vidente. En una de esas cartas, fechada el 26 de julio de 1951, Cortázar sintetiza el lugar del poeta recurriendo, no azarosamente, a una expresión incluida en “Vagabundos”, uno de los textos de las *Illuminations* rimbaudianas: “Usted —escribe Cortázar— tiene ya le lieu et la formule” (255).<sup>6</sup>

De este modo —y es esta la segunda cuestión de la que hablábamos antes—, la poesía se vuelve la búsqueda de un saber, un saber sobre algo que sin embargo se desconoce y al que se le dan nombres temibles (lo desconocido —*l'inconnu*—, el Absoluto). Esta búsqueda proyecta al poema como un espacio de choque entre la subjetividad y todo lo que está más allá de ella, con el fin de acceder a una verdad. “Tenemos la impresión —escribe Guthmann en una de las cartas enviadas a su hermano— de que de lo que vivimos (y que no es más que símbolo para nosotros) extraemos filtros absolutamente ilógicos y que nos permiten unirnos a Dios, en su libre voluntad” (1999 31). Por otra parte, en esa negación de lo mismo que expone uno de los versos de aquel poema citado —“el cielo no es el cielo”—, así como en el final, que expresa un mandato, se le confiere a la poesía su poder enorme de transmutación: hacer que lo que es sea de otro modo, más intenso. Lo que se lee en esa negación no es una fractura entre el orden del lenguaje y el orden de lo real o el mundo —la poesía de Guthmann no habla desde esa constatación—, y si se sostiene que toda poesía habla desde la expropiación (de la experiencia, de las cosas), diremos que la de Guthmann no hace de ésta su motivo, como lo expresan los dos primeros versos del poema “Equinoccio Negro”: “Equinoccio negro como una bestia malformada/ desde que dices ‘como’ admities al mundo” (1997 79).

El ansia por el saber hace del Vidente un maldito —“el orgullo de saber asalta tus chances de vivir”, se lee en el poema “Mi vida no es más que una cuestión local” (1999 32)—, algo que también se encarga de señalar Rimbaud en sus cartas, y que los versos de Guthmann confirman, oscilando siempre entre la necesidad de alcanzar ese saber supremo, ese Absoluto y la condición maldita: “el grito me lleva: soy una llaga abierta bajo la asepsia de las estrellas” (32).

### 3

André Lefevere propone el término “refracción” (*refraction*) para dar cuenta de la “adaptación de una obra literaria a un público diferente, con la intención de influir en la manera en que ese público leerá la obra” (234 235). La noción, que destaca la dimensión ideológica que implica toda apropiación, es, tal vez, sospechosa por su labilidad y su amplitud: se dispersa en un conjunto de prácticas discursivas diferenciadas que configuran el proceso de importación de una obra extranjera. Si bien la traducción aparece como una de los procedimientos canónicos de esta adaptación, la refracción excede el marco particular de esta práctica:

Es a través de refracciones críticas que un texto se instauro dentro de un sistema dado (desde el artículo de revistas eruditas hasta esa forma de crítica más declaradamente comercial, el resumen o nota de contraportada [blurb], que es con frecuencia mucho más efectiva para vender el libro que la primera). Es a través de traducciones, combinadas con refracciones críticas (introducciones, notas, comentarios que acompañan a la traducción, artículos sobre la misma) que una obra literaria producida fuera de un determinado sistema, toma su lugar en este “nuevo” sistema. (246, la traducción es nuestra)<sup>7</sup>

La noción de *refracción* nos permite avanzar en esa lectura de la lectura que postulamos al comienzo de este trabajo: la de la inclusión de la poética de Guthmann en el ámbito argentino, con el fin de explicitar el lugar que le fue asignado.

Puede reconstruirse toda una cadena de publicaciones: las primeras alusiones a Guthmann aparecen en el marco de los suplementos de diarios, son derivaciones del periodismo cultural: una semblanza firmada por Jorge Cruz en *La Nación* (1996); dos poemas traducidos por Jorge Fondebrider en el suplemento *Radar* del diario *Página/12* (1997); una nota titulada “En busca de Fredi Guthmann”, firmada otra vez por Jorge Cruz, para el Suplemento *Cultura* de *La Nación* (1997). Las publicaciones periódicas funcionan como espacios de exposición y promoción de lo nuevo, aunque más no sean los relatos sobre una figura excéntrica, un “hombre secreto” (Cruz).

En diciembre de 1997 aparece la primera publicación significativa de Guthmann en Argentina: el volumen titulado *La gran respiración bailada/La grande respiration dansée* (Atuel), que incluye una selección de 23 poemas escritos entre 1928 y 1948, traducidos por Rafael Felipe Oteriño con la colaboración de la viuda de Guthmann, Natacha. En la portada se menciona la inclusión de dos poemas inéditos de Cortázar: Cortázar aparece como el referente que legitima, antes de la lectura, al nuevo nombre. En el N° 3 de la revista cordobesa *Fénix* (1998), el poeta Horacio Castillo firma una reseña sobre esta publicación. Por su parte, el mismo año, Ricardo Nirenberg publica en la web una lectura cruzada por la traducción de tres poemas. En 1999, el N° 49 de la revista *Diario de Poesía* publica, en su sección “Rescate”, una selección de 14 poemas inéditos de Guthmann, traducidos por Ricardo Ibarlucía y Valeria Joubert. La selección está precedida por una nota introductoria y se completa con la traducción de algunas de las cartas que Guthmann envía desde “pueblos en los que ningún blanco ha penetrado”. El 9 de febrero de 2000, el Diario *La Nación* publica una nota firmada por la escritora Alicia Dujovne Ortiz, titulada “Buscadores de absolutos”, que gira en torno al intercambio epistolar entre Cortázar y Guthmann, pero se centra en la figura del primero (no es un dato menor que la nota aparezca a comienzos del año en que la editorial Alfaguara publicará las cartas inéditas de Cortázar). Finalmente, nueve años después, la aparición del volumen *Fredi Guthmann. Retrato de un aventurero* (Letemendia, 2009), aparece como una referencia insoslayable sobre el poeta (ver Nota 1).

Esta cadena de publicaciones, en la que una *refracta* a la otra, nos da a leer lo mismo: la emergencia de algo hasta ahora oculto, y la composición, en retrospectiva, del relato que se esconde en la figura de Guthmann, los hechos y anécdotas que lo sostienen, y la línea de nombres —desde Artaud hasta Girondo— que aparecen para volverlo un referente, de pronto, familiar. Desde la “Semblanza” que firma Cruz hasta la reseña de Castillo se trata de lecturas unívocas que comienzan por señalar lo insospechado del caso, e intentan situarlo en sus coordenadas exactas:

para Castillo, las de una lírica que excede por su *élan* trágico a la tradición francesa, para insertarse en lo que podría llamarse la “poesía de la desesperación: desesperación por la naturaleza humana, desesperación por el desamparo de lo absoluto, desesperación por una irredenta sed de belleza” (133).

Pero estas publicaciones enseñan otra cuestión: Fredi Guthmann ingresa al espacio argentino —en el que estuvo, paradójicamente, durante décadas— no sólo gracias a lo fantástico del relato mítico sino también a la *invención* de las traducciones que recortan, exponen y reescriben fragmentos de un conjunto íntimo de papeles, hasta dar forma a la imagen de una poética singular. Es precisamente esta invención, entonces, la que dan a leer traducciones como la de *La gran respiración bailada*, publicación inaugural a cargo de Oteriño y Natacha Guthmann, y la del *Diario de Poesía*, posterior, a cargo de Ibarlucía y Joubert.

Por ese movimiento rizomático propio de la traducción, aunque sea el mismo nombre el que se inscribe, cada una de estas versiones aporta una imagen peculiar de ese nombre. Si bien la disimilitud no es siempre abrupta, sí permite dar cuenta de ejercicios de reescritura diferenciados. Esta diferencia comienza por volverse legible ya en la selección de textos, que conforma dos series, excluyentes, en tanto ningún texto perteneciente a una se reitera en la otra —esto, por ese mandato del órgano revista que el *Diario* acata: la exposición de lo inédito—. <sup>8</sup> A diferencia de la serie del *Diario*, que se conforma con el orden arbitrario de una antología que está regida por un valor global y externo, el de la novedad, la serie conformada por los poemas de *La gran respiración...* —que también es una antología— responde a un ordenamiento pensado, circular, marcado por la recurrencia de esos dos centros duros de sentido. Hay un poema de apertura —titulado *La Madre*— que instala a esa figura (que se dispersa en otras) como el origen de la palabra, y un poema de cierre, *Equinoccio Negro*, que clausura el volumen con versos definitivos: “la vida me lame ella me es extraña tan/ insondablemente/ Más interior que yo mismo” (Guthmann 1997 81). Si bien este ordenamiento es comprobable, no hay dudas de que en esta percepción que acabamos de hacer interviene el formato: por su estructura, el libro siempre insta un orden y una sucesión del texto, que en el formato revista —y más aún en el caso peculiar de *Diario de Poesía*— aparece disperso.

Pero si insistimos en la diferencia es porque ésta se vuelve legible también en el alcance de la poética que esas series habilitan: la serie conformada por el *Diario* devuelve la imagen de una poesía más experimental que la del volumen publicado por Atuel. Es como si se avanzara más allá, como si de una serie a la otra, la traducción le sumara a la poética guthmanniana nuevos matices. Es como si la versión del *Diario* complementara a esa poética de corte lírico presente en *La gran respiración bailada* con un Guthmann excedido en sus imágenes o su léxico —aparecen lexemas extraños: *armella* (*annelure*) *umbelas* (*ombelles*), *polípero* (*polypier*), *canaleja* (*venelle*), *alalí* (*hallali*) que vuelven exóticos a los textos—; una poética que expone, en momentos, rasgos que antes no se daban a leer, como lo sexual (“la verga del mundo venía a llorar/ Acostada a lo largo de su puro temblor” (1999 32) o lo obsceno (“la ciudad te contamina por el culo cuando duermes con la ventana abierta” (32). De una serie a la otra, los textos se complejizan, parecen cerrarse aún más sobre sí mismos, todavía más cifrados.

En *La gran respiración bailada* se leían textos, en su gran mayoría, *inteligibles* (el atributo es cuestionable, lo sabemos; si en la antología del *Diario* hay espacio para alguno de esos textos, también aparecen otros que rompen esta intelegibilidad. La

traducción se vuelve una práctica inestable frente a un lenguaje que insiste también en su inestabilidad (desde este lugar se pueden leer en estos poemas la presencia de ciertos enunciados indescifrables). El lexema *gong*, que aparece en un poema de cada una de las series, nos permite, desde un detalle, un movimiento mínimo, explicitar un procedimiento de traducción que permite identificar a cada serie. Mientras en la traducción de Ibarlucía y Joubert *gong* pasa directamente al español como *gong* —“Ya no soy un hombre; puedes golpear sobre mí quiero ser el gong de los hombres” (30)—, sin ningún cuestionamiento sobre el uso metafórico del concepto que el lexema francés también denota; en la traducción de Oteriño, *gong* se transforma insospechadamente en *gozne* —“alrededor del gozne del más allá” (1997 19)—, como si el cambio asegurara un sentido más firme, y tal vez, más poéticamente puro.

En su prefacio a *La gran respiración bailada* Louis Soler elogia en la traducción “la musicalidad muy hispánica” y remata con el cumplido de la espontaneidad: “Da la impresión de que estas poesías fueron escritas directamente en español” (14). Como ya lo sabemos por Lawrence Venuti (1995), en traducción, el argumento de la “fluidez” acaba por echar más sombras que luces sobre una traducción, en tanto señala el riesgo de una excesiva domesticación que borra al texto extranjero. Esto nos lleva a notar que si en la traducción de Oteriño ya se vislumbraba el ritmo sincopado de los textos, en ciertos pasajes de la traducción del *Diario* los versos componen una verdadera yuxtaposición, resultado de una sintaxis que en ningún momento normativiza la cadena del verso.

Jorge Panesi afirma que, en tanto nueva acción sobre los textos, la deconstrucción advierte en la traducción un proceso simultáneo e indistinguible que supone la lectura y la re-escritura. “La traducción —escribe Panesi— deja huellas en los textos que lee, la lectura no es una mera pasividad que roza lo ya escrito” (120). Este trabajo, que se unirá inevitablemente a esa cadena de refracciones críticas de Guthmann que repasamos, pretende haber avanzado en esa dirección.

## Notas

<sup>1</sup> En este sentido, la reciente publicación en Argentina del volumen *Fredi Guthmann. Retrato de un aventurero* (Letemendia, 2009) por parte Natasha Guthmann, viuda del poeta, constituye un hecho destacado que le aporta visibilidad a la obra de Guthmann. Allí puede leerse una selección de poemas inéditos de Guthmann (traducidos por Arturo Carrera), una selección de sus cartas (traducidas por Silvio Matoni), así como también testimonios de personas cercanas al poeta (como los de Rafael Felipe Oteriño o Natacha Guthmann) y una exposición de las fotografías tomadas durante sus viajes. Además de su valor como la publicación, tal vez, más destacada sobre el poeta, este libro reafirma, en su exposición, el modo privilegiado de definir a Guthmann sobre el que insistieron todas las referencias precedentes: como una figura excéntrica que, incapaz de agotarse sólo por su escritura, obliga a reponer el itinerario experiencial, la anécdota que sostiene a la obra y que al mismo tiempo la excede.

<sup>2</sup> El libro de Verlaine aparece en 1880, y su portada anticipa tres nom-



bres: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé. La obra tiene éxito, por lo que cuatro años después, en 1884, es reeditada, con la adición de tres nuevos nombres: Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Villiers de L'isle-Adam y Pauvre Lelian (anagrama formado con las letras de Paul Verlaine).

<sup>3</sup> Tanto Rimbaud como Guthmann buscarán dar cuenta, a través de una escritura diferente a la de la poesía, a través de un discurso menos sospechoso y más transparente, un discurso con pretensiones de científicidad y, por lo tanto, legítimo para el resto del mundo, de la extrañeza de las tierras que descubren. Rimbaud redacta un informe sobre la insospechada y desértica región de Ogaden, que envía luego a la *Sociedad de Geografía* (que lo publicará en 1884). Guthmann, por su parte, declara: “Tengo quizás la intención de hacer un informe sobre la isla, con fotos, que comunicaría a la National Society of Geography de Nueva York. En la próxima partida de mi viaje, visitaré islas absolutamente abandonadas, y pienso recoger impresiones que valdría la pena fueran comunicadas...” (1999 31).

150 151

<sup>4</sup> El poema en francés: “J’ai toujours été plus violent que la nature. J’ai toujours voulu/la forcer en soi m’en servir pour mon rêve/ Le ciel n’est pas le ciel/ Le ciel est toujours en moi cette chose sauvage/ Cette cause et cette conséquence/ Sauvage/ À réduire à obliger/ À être plus ciel/ Que le ciel”. La traducción expuesta arriba es la que el poeta Rafael Felipe Oteríño, en colaboración con Natacha Guthmann —viuda de Guthmann—, realizan para el volumen comentado a lo largo de este trabajo: *La gran respiración bailada* (Atuel).

<sup>5</sup> Modalidad que Enrique Pezzoni señala en su lectura de la poesía de Enrique Molina, y que se define por “su identificación de vida y poesía, acción verbal no como poiesis, sino como praxis que no quiere agotarse en pura *mímesis* de acciones reales, y se proclama como acción inmediata y concreta, cargada de contenidos éticos que embiste precisamente contra los códigos de la moral oficial: apertura a la liberación, desenmascaramiento de lo falso” (Pezzoni 135).

<sup>6</sup> Cortázar le escribe a Guthmann: “Usted me parece tan profundamente adentrado en esa verdad que le llegó en su hora, después de una vida previa llena de experiencias y altas horas. Usted tiene ya le lieu et la formule. Pero el hecho de que encuentre palabras tan próximas a mi sensibilidad para escribirme, me prueba por otro lado que la distancia no es insalvable, que todavía nos tocamos —al menos en el afecto y en el recuerdo—. Y pienso que usted, en cierto modo, no se aleja de su antigua vida, sino que entra en un plano total de realidad, donde cada cosa se sitúa en su justa medida y vale en su justo valor. Esa *oneness* que tan desesperadamente buscó Keats en el panteísmo, en el animismo, la estará usted alcanzando en un plano trascendente” (255).

<sup>7</sup> Como una clara estrategia publicitaria debe considerarse la inclusión, en la portada de *La gran respiración bailada*, de la siguiente aclaración: “Edición bilingüe con dos poemas inéditos de Julio Cortázar”. No obstante, más allá del contribuir a un fin comercial, el vínculo con Cortázar, cuestión en la que se detuvieron los acercamientos críticos, es una estrategia para propiciar la incorporación de su obra al sistema argentino,

a través de la filiación: la de un nombre extraño (Guthmann) con otro canónico (Cortázar), para darle mayor visibilidad al primero.

<sup>8</sup> En la nota que antecede a la traducción de las cartas y poemas de Guthmann en el *Diario de Poesía*, Valeria Joubert y Ricardo Ibarlucía destacan el valor de la publicación: “La presente selección fue hecha directamente a partir de los originales a máquina de Guthmann, proporcionados especialmente por su viuda a *Diario de Poesía*, del mismo modo que las fotos que acompañan los textos. Salvo los tres poemas tomados de la antología francesa, los poemas y las cartas que aquí se ofrecen permanecían hasta hoy inéditos, tanto en francés como en castellano” (29).

### Bibliografía

- ADORNO, T. (1956) “Signos de puntuación”. *Notas sobre Literatura, Obra Completa, 11*. Madrid: Akal, 2003. 104-110. Traducción al español de A. Brotons Muñoz.
- CASTILLO, H. “Fredí Guthmann: Una poesía devuelta por la muerte”. *Fénix 3*. Córdoba: El Copista (1998): 130-133.
- CORTÁZAR, J. (2000) *Cartas (1937-1963)*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CRUZ, J. “Retrato de Fredí Guthmann”. *La Nación* (Buenos Aires, 08 de oct. 1997): <http://www.lanacion.com.ar/214040-en-busca-de-fredi-guthmann>, (consulta: 20/02/2011).
- DUJOVNE DE ORTIZ, A. “Buscadores de absolutos”. *La Nación* (Buenos Aires, 09 de feb. 2000). En: [<http://www.lanacion.com.ar/214418-perseguidores-de-absoluto>] (consulta: 20/02/2011).
- FRIEDRICH, H. (1956) *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Traducción al español de J. Petit.
- GUTHMANN, F. (1997) *La gran respiración bailada/La grande respiration dansée*. Buenos Aires: Atuel. Traducción al español de R. F. Oteriño y N. Guthmann.
- “La gran mañana definitiva. Cartas de Ultramar. Poemas inéditos”. *Diario de Poesía 49*. Uruguay: Grupo Editor Diario de Poesía (1999): 31-33. Traducción al español de V. Joubert y R. Ibarlucía.
- GUTHMANN, N. (2009) *Fredí Guthmann. Retrato de un aventurero*. Buenos Aires: Letemendia.
- JUARROZ, R. (1980) *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Carlos Lolh e.
- IBARLU IA, R. y V. JOUBERT. *El poeta errante. Diario de Poesía 49*. Uruguay: Grupo Editor Diario de Poesía (1999): 31.
- LEFEVERE, A. (1982) “Mother Courage’s Cucumbers. Text, system and refraction in a theory of literature”. *The Translation Studies Reader*. L. Venuti, editor. New York: Routledge, 2000. 233-249.
- MONTELEONE, J. “El n omade: cartas de Arthur Rimbaud en Abisinia”. *Abyssinia 1*, Buenos Aires: Eudeba (1999): 157-178.

- NIRENBERG, R. "Río, Mar, Madre y Prostituta. La poesía de Fredi Guthmann". *Off Course, a Literary Journey*, 1998. En: <http://www.albany.edu/offcourse/july98/guthsp1.html>, (10/09/09)
- PANESI, J. (1998) *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- PEZZONI, E. (1986) *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- RIMBAUD, A. (2003) *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Cher: Gallimard.
- SCARANO, L. "La voz 'social': figuraciones de una enunciación en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)". *La voz diseminada*. L. Scarano; M. Romano y M. Ferrari. Buenos Aires: Biblos, 1994. 69-107.
- VERLAINE, P. (1880) *Les poètes maudits*. Paris: Vanier.

**Venturini, Santiago**

"Fredi Guthmann: el extranjero entre nosotros", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, ediciones UNL, 2011, pp. 143-153.