

Proyecciones de la poética de la vanguardia teatral histórica (1896-1939) y de la postvanguardia en la dramaturgia de Alejandro Finzi*

**Jorge Dubatti, Universidad de Buenos Aires, UBACyT
jorgeadubatti@hotmail.com**

Resumen

Este artículo propone analizar la poética del teatro de Alejandro Finzi, dramaturgo argentino radicado en la ciudad de Neuquén, Patagonia Norte de la Argentina, a partir de su relación con el teatro de la vanguardia histórica y de la post-vanguardia. Para ello se redefinen los aportes de la vanguardia histórica y la post-vanguardia al teatro a partir de los fundamentos de la disciplina Poética Comparada.

Palabras clave

Alejandro Finzi, dramaturgia, Patagonia, vanguardia, post-vanguardia.

Projections of avant-garde (1896-1939) and post-avant-garde theatrical poetics in Alejandro Finzi's dramaturgy

Abstract

Alejandro Finzi is an Argentine playwright who lives in the city of Neuquén, in Argentina's Northern Patagonia. This article aims to analyze the poetics of theater in Finzi's work, drawing on his relationship with theater produced by the historical and post-avant-garde. The contributions of both movements to theater are redefined based on the foundations of Comparative Poetics.

Keywords

Alejandro Finzi, dramaturgy, Patagonia, avant-garde, post-avant-garde.

* Recibido: 29 de abril de 2015 / Aceptado: 4 de noviembre de 2015

I. Una voz dramática singular, una poética única

Detengámonos, para empezar, en tres pasajes de *La isla del fin de siglo* (1990) del dramaturgo argentino Alejandro Finzi:

HUGO: El doctor Freud envolvió sus manuscritos, reunidos durante años, en papel de carnicería, y los ató con sogas de cordeleros apátridas. Partió en el tren nocturno hacia Leningrado y cuando llegó, al dejar atrás la estación central, no conocía qué calle tomar. Llegó a orillas del río Neva: no había nadie. Encontró un grillo y él le dijo que era Lenin y lo invitó a jugar una partida de ajedrez. El doctor Freud dejó el grueso paquete a su lado, se quitó el grueso capote para cubrir sus páginas. Creo que el grillo le ganó la partida y lo condujo a un lugar seguro. Pero, ¿existe Leningrado todavía o ya no es otra cosa que un puñadito de arena que dibuja lágrimas en el rostro de un ciego? (Finzi, 2013: 235).

ADELA: Un artista cree que cuando la luna aparece en el cielo, la noche se transforma en caracola para que los niños hagan una promesa. Por eso, ahora, si son tan amables, escuchen mi canción: ... que la sonrisa de esos pequeños / madure como un fruto de luz / en el corazón de la luna // que la luna mienta a las barcas / y nadie encuentre el sueño en el mar / que el mar traiga a mí / viajero / dame tus ojos para dibujar el horizonte / una estrella para mi soledad / dame tu boca para dibujar en el último amanecer / la palabra amor // que el amor te traiga a mí / viajero / que las barcas unan sal y olas donde reflejar / un solo instante tu rostro... (256)

EMA: Si la mujer que vive a orillas del mar se golpea en el pecho, el corazón de noche suena como una campana que llama al pescador cuando la tormenta se aproxima. Si la mujer mira en el fondo de las olas cómo se deshace la luna llena, su vientre crecerá como la curva de una almeja. Pero el pescador, todavía en alta mar, tira su red, una y otra vez, para hacer con los huesitos de un pez un sonajero que el sueño agitará en una cuna (266).

Lo primero que llama la atención en estos parlamentos es que, aunque de tres personajes diversos, tienen en común un discurso poético único, un decir singular, característico de la “voz” dramática “finziana”. Es importante que el tercer pasaje esté relacionado a la reescritura de una leyenda esquimal (Bustos Fernández de Chiocconi, 2005: 13). Por otra parte, se insertan en la historia de un drama -a la vez- de situación y espacial. La Patagonia es último refugio de la humanidad, se está fracturando en islas, la tierra entera se está desintegrando por falta de potasio y el sol es mortal, transforma los océanos en cristales. En ese espacio confluyen el científico Charles Darwin, que ha sido rescatado por los pingüinos y camina como ellos; Ema, la novia de Sigmund Freud, que espera que su prometido venga a buscarla; el piloto y escritor Antoine de Saint-Exupéry, cuyo avión se ha estrellado y acaba de conocer al Principito; Hugo, vendedor de libros, ¿alter ego del autor? (quien desempeñó en su juventud esa profesión), que provee de enciclopedias, Quijotes, lladas a las escuelas; Adela, una cantante de ópera que ha

llegado a la Patagonia hace semanas para inaugurar un teatro y aún no ha encontrado al productor que la convocó. Personajes de procedencias diferentes y, lo que es más relevante, de tiempos diferentes: Darwin, siglo XIX; Ema y Saint-Exupéry, primera mitad del siglo XX; el Vendedor de Libros y Adela, muy probablemente de fines de siglo XX. El desierto patagónico que se desintegra parece ser una terminal, así lo sugiere el sonido de “un altoparlante de las grandes estaciones de viaje” (227), estación en la que convergen pasajeros del espacio y del tiempo.

Reconocemos en *La isla de fin de siglo* tanto una voz dramática propia como una poética de situaciones y espacial peculiar, que se diferencia de la de otros autores argentinos. Basta con leer un fragmento para identificar a su autor. ¿Qué resulta tan atractivo y diferente en sus obras? ¿Cómo definir la personalidad de esa voz, de esa poética? Intentaremos en este artículo contestar estas preguntas-focalizaciones. Debemos indagar en problemas de historia del teatro, poética comparada y filosofía de la historia teatral.

II. Investigador-artista

Como hemos observado en otra ocasión (2014: 83), la labor integral de Alejandro Finzi puede ubicarse en las coordenadas del investigador-artista, es decir, del teórico universitario con importante producción ensayística y/o científica que, además de su trayectoria académica, es un artista de primer nivel¹. Sería vano preguntarse cuál de las dos áreas es prioritaria; lo relevante radica en observar su mutua alimentación y productividad. Para pensar el teatro de Finzi en su raíz, no debemos abstraer su escritura dramática ni de su pasión de lector de teatro y literatura, ni de su trabajo académico, como docente concursado de Literatura Europea I y II e investigador de la Universidad Nacional del Comahue y de otras casas universitarias dentro y fuera del país. Además de magnífico dramaturgo², Finzi es un lector incansable y uno de los teóricos más valiosos de la Argentina, Doctor por la Université Laval de Québec (Canadá). Justamente, en su producción teórica³ encontramos datos sobre sus lecturas y preocupaciones y, siempre, las

¹ Otros ejemplos de investigador-artista en la Argentina: Gastón Breyer, José Luis Valenzuela, Aldo Pricco, Susana Tambutti, Beatriz Lábatte, Cipriano Argüello Pitt, Julia Lavatelli, entre otros. Lo diferenciamos así del artista-investigador, el artista que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia, sin sistemática tarea académica o científica.

² Entre otras distinciones, Finzi obtuvo en 2014 el Premio Konex Diploma al Mérito, seleccionado entre los diez dramaturgos argentinos más relevantes de la década 2004-2013, junto a Lola Arias, Mario Diamant, Mauricio Kartun, Santiago Loza, Romina Paula, Mariano Pensotti, Rafael Spregelburd, Claudio Tolcachir, Susana Torres Molina.

³ Hemos ordenado sus numerosos estudios sobre teatro en dos oportunidades (Dubatti, 2009a) (Burgos; Dubatti, 2015).

observaciones que Finzi realiza como investigador sobre otros creadores, tendencias o procedimientos de la literatura y el teatro son claves directas o indirectas para comprender su propia producción artística. La teoría de un artista vale, es sabido, como registro autobiográfico y autotextográfico.

III. “Ensayo un gesto poético”

Por esto, el mismo Finzi piensa y analiza su poética con lucidez y da claves pertinentes. En diálogo con Jorge Luis Caputo, reflexiona Finzi que no se trata de buscar en su teatro la tensión entre realismo e irrealismo, sino más bien el “gesto poético” (*Tablón de estrellas*, 2009): “Ensayo un gesto poético”, afirma (2009: 184), “El gesto poético revela de qué está hecha la realidad” (189), “Pienso que nunca dejé de escribir poesía” (190). Finzi ha explicitado en diversas ocasiones la relación de su poética dramática con la poesía:

Hay un modo de escribir el teatro, que es escribir el teatro del aquí y el ahora, del dame y te doy. Hay otro modo, que es mi hipótesis, que es quebrar ese aquí y ese ahora y transitar el espacio poético, el espacio lírico. Ese espacio lírico recupera, funda, instala el valor de un texto que no por ser teatral debe dejar de ser literario. Toda mi vida de autor teatral he trabajado por eso. [...] Me he instalado en esa búsqueda, de modo que el teatro soporte, sostenga, desarrolle la palabra poética, porque creo que el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. Y esa conciencia no es otra cosa que poesía. No hay otra (Deffis de Calvo, 2003: 7).

En su libro *Cuadernos de puesta en escena* (2012), resultado de su intervención en el Seminario Erasmus Mundus (dictado en 2011 en la Université Libre de Bruxelles, por convocatoria de André Helbo), Finzi propone una mirada sistemática sobre las relaciones entre lírica y teatro y una práctica para buscar teatralidad en la poesía. Allí cita a T. S. Eliot: “La poesía, sólo ella, puede hacernos ver el mundo en un nuevo aspecto, o hacernos descubrir aspectos hasta entonces desconocidos de ese mundo; puede llamar nuestra atención sobre esos sentimientos sin nombre y más profundos en los que rara vez penetramos” (Finzi, 2012: 16).

En su estudio postliminar a *Tablón de estrellas*, Caputo define y examina esta concepción de Finzi (2009: 163-167), y pone en primer plano un componente esencial de la poesía dramática de Finzi: la sonoridad, la musicalidad. “Escribiendo teatro me realizo como músico. Soy un músico que no fue. [...] Escribiendo teatro, escribo una partitura musical” (2009: 187).

IV. Postvanguardia, expansión del “big bang” de la vanguardia histórica

Ahora bien, ¿en qué poesía piensa Finzi cuando habla de poesía, en qué experiencia lírica y en qué poéticas de la historia de la poesía? Aclaremos que cuando habla de poesía, se refiere al conjunto de la literatura, no sólo a la lírica. Sin duda,

por su condición antes señalada de investigador-artista, lee y frecuenta toda la historia de la poesía/literatura. Pero en su escritura se advierte especialmente la resonancia de la poesía y del teatro después de la experiencia de la vanguardia histórica, del descomunal “big bang” que abren el futurismo, el dadaísmo, el cubismo, el expresionismo y el surrealismo. Se ha relacionado acertadamente la dramaturgia de Finzi con el simbolismo, pero también hay que rescatar en su poética huellas de esa mayor liberación que trae a la poesía y al teatro la vanguardia histórica, fundamentalmente el surrealismo. Después de la “aventura” y el “riesgo” (Michaud, 1994: 297-328) de la vanguardia histórica, la poesía y el teatro ya no son ni pueden ser los mismos⁴. Imposible, para un escritor contemporáneo, ignorar ese legado que resuena de alguna manera. En el caso de Finzi, ese legado es fundante. ¿Acaso pretendemos decir que la dramaturgia de Finzi es vanguardista? Definitivamente no. Imposible serlo a fines del siglo XX y principios del XXI. Pero, sin duda, sí podemos afirmar que Finzi es un heredero del teatro y la poesía posteriores a la experiencia de la vanguardia histórica. Hay algo del surrealismo “heterodoxo” (siguiendo los términos de Cirlot, 1953: 10), de cuyos procedimientos Finzi se apropia consciente o inconscientemente para integrarlos a una poética diversa, propia. Coincidimos con el análisis que realiza Carlos Marcial de Onís sobre la presencia del surrealismo en España, país en que, tras la “desintegración” de dicho movimiento durante y después de la Guerra Civil, “quedan, sin embargo, operantes o en disponibilidad, ciertas adquisiciones permanentes” (1974: 85). La postvanguardia implica el reconocimiento de esa “adquisición permanente”. Como los límites entre lo específico del surrealismo y otras expresiones de la vanguardia son muy lábiles, preferimos definir a Finzi, por extensión, como un heredero de la experiencia monumental de la vanguardia histórica, es decir, un postvanguardista, que sigue explorando la cantera ilimitada que abre el legado de la vanguardia histórica en el arte y la literatura. Nuestra hipótesis, entonces: sin vanguardia histórica, ni postvanguardia, no habría poética dramática de Finzi. La libertad de la vanguardia en la literatura y el teatro definen un legado que marca huella en su “gesto poético”, más allá del simbolismo.

V. Sin simbolismo no hay vanguardia histórica ni postvanguardia

Antes de entrar en el análisis de los textos de Finzi a partir de las huellas de la vanguardia histórica y la postvanguardia, dos aclaraciones.

⁴ Recordemos que en su caracterización de la poesía “moderna”, Michaud destaca los procesos generados por los “movimientos” del romanticismo, el simbolismo, el modernismo, el expresionismo, el futurismo, el imaginismo, el dadaísmo y el surrealismo (Michaud, 1994: 302-305).

Primera: cuando hablamos de vanguardia histórica y postvanguardia, ¿a qué nos referimos? Venimos trabajando sobre el tema⁵ y actualmente desarrollamos el Proyecto UBACyT 2014-2017 “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”. Nuestra propuesta es que la vanguardia histórica, a fines del siglo XIX y especialmente en las primeras décadas del siglo XX, abre los procesos del teatro contemporáneo, que el teatro del presente es resultado de los desarrollos históricos de la vanguardia en la postvanguardia. Llamamos vanguardia histórica a la instauración y desarrollo en la historia de la poesía y el teatro de un nuevo fundamento de valor y una nueva concepción artística, centrada en la fusión de arte-vida y en la lucha contra la institución-arte, y generadora de tres campos procedimentales fuertemente productivos en la historia de la literatura y el teatro vanguardista y posterior:

1. violencia o “torpedeo”, conscientes y programáticos, contra ciertas poéticas de la poesía y del teatro anterior, por ejemplo, contra el drama moderno objetivista, racionalista, de tesis y las poéticas del “teatro burgués”;
2. recuperación de procedimientos de la poesía y el teatro pre-modernos (entendiendo como tales la poesía y el teatro anteriores a la Modernidad o fuera de los territorios de la Modernidad: África, Oriente, América) y anti-modernos (que coexisten a la Modernidad, enfrentándola en sus fundamentos);
3. la fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores:
 - a) liminalidad: la fusión y tensión entre arte y vida, y entre el teatro/la poesía y las otras artes;
 - b) redefinición de la literaturidad y la teatralidad; por ejemplo, en cuanto a esta última, ya no aparece necesariamente asimilada a la ficción dramática y a la representación de un texto dramático previo, sino al acontecimiento o acto en sí mismo;
 - c) irracionalismo: el trabajo sobre estructuras antirracionalistas, el absurdo, el disparate o *nonsense*, el símbolo opaco, oclusivo y la construcción de ausencia, lo inconsciente, lo onírico, la apelación a la pura imaginación desligada del control racional, el “azar producido” y la “asociación libre”;
 - d) conceptualismo: explicitación poética, hacia una nueva dimensión conceptual de la literatura y el teatro, a través, por ejemplo, de metapoesía y metateatro, manifiestos, metatextos, e incluso personajes-delegados que explicitan fragmentariamente el sentido de la ruptura, etc.

⁵ Véanse Dubatti 2008, 2009b, 2013a, 2013b, 2013-2014, 2015a, entre otros.

La literatura y el teatro de la vanguardia histórica cambian así la poética de la lírica y del drama: nunca antes en la historia del arte universal se había experimentado tanta liberación en la poesía y en la dramaturgia por la vía de estos tres campos procedimentales. Entre otros textos poéticos y dramáticos, acontecimientos y espectáculos teatrales, metatextos, incluimos en el corpus de la vanguardia teatral histórica, con sus diferencias, la producción de Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, Yvan Goll, Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Roger Vitrac, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Georges Schéhadé y otros.

Este doble fundamento de valor de la vanguardia histórica: la fusión del arte con la vida y de la vida con el arte (resultado de una radicalización de la herencia simbolista) y la lucha contra la institución-arte otorgan a la vanguardia una historicidad que la diferencia de los procesos de modernización anteriores: la vanguardia ya no lucha sólo contra el estado del arte inmediato anterior, contra sus contemporáneos dominantes, sino también contra los procesos de producción-circulación-recepción del arte durante al menos cinco siglos de historia, en la constitución de la Modernidad y el arte moderno. La vanguardia no pretende ser un nuevo pulso de modernización sino algo más: una ruptura histórica, la quiebra de un proceso de siglos. Pero la vanguardia realiza un trayecto histórico único, irrepetible en su radicalidad, y “fracasa porque triunfa”. Como observa Renato Poggioli (1964), la vanguardia comienza a auto-institucionalizarse, va armando “su propio museo”, se convierte en referente de sí misma y, por lo tanto, termina integrándose a aquello que ataca: la institución-arte. De esta manera, la vanguardia histórica termina constituyéndose en el período de la historia del arte en el que la institución-arte se cuestionó a sí misma y, finalmente, la vanguardia se suma como un nuevo capítulo en la historia de la institución-arte.

Resultado de esos fenómenos surge la postvanguardia. Llamamos postvanguardia al inconmensurable legado productivo de la vanguardia en la literatura y el teatro posteriores: el impacto de sus campos procedimentales, aunque vaciados del fundamento de valor y la concepción original de la vanguardia, que han “fracasado”. La postvanguardia es la constatación, a la par, del “triunfo” de la vanguardia y del “fracaso” de su concepción. En la actividad escénica, por ejemplo, reconocemos expresiones de la postvanguardia en el “nuevo teatro” entre 1940 y 1970 (Marinis, 1988), en el teatro del absurdo, el happening y la performance, en el teatro pánico, el teatro ambiental y el rásico, en el “teatro de la muerte” de Tadeusz Kantor, en las instalaciones, en el teatro “posmoderno” y el teatro de la destotalización, en el teatro posdramático (recordemos que Lehmann dedica todo un capítulo al análisis de las relaciones entre vanguardia teatral y teatro posdramático), en el biodrama y en el vasto espectro de las poéticas de la liminalidad,

entre otros. Creemos que el impacto de la vanguardia histórica ha sido tan grande en la historia del teatro universal que la postvanguardia sigue aconteciendo en diversos ámbitos hasta hoy, en una suerte de ampliación permanente de su productividad, como intenta afirmar este texto en el caso de Finzi.

Segunda aclaración: como ya hemos señalado en nuestros estudios citados, “sin simbolismo no hay vanguardia histórica” porque la vanguardia parte de una radicalización de la idea de autonomía que, en el simbolismo, configura una nueva instrumentalidad del arte. La autonomía del simbolismo no consiste en aislamiento o alejamiento de la vida, sino, por el contrario, en no-ancilaridad: cuando el arte decide no ponerse al servicio del Estado, la política, la moral, la educación, la ciencia o la iglesia, paradójicamente genera una nueva instrumentalidad específica; comienza a prestar un servicio específico. La vanguardia retoma y profundiza esa nueva instrumentalidad del arte desarrollada por el simbolismo y que sin duda —como querían Rimbaud o Maeterlinck o Mallarmé— incidía en la vida, la transformaba. Como ya hemos estudiado en otras oportunidades, muchos componentes de la vanguardia histórica (transmitidos como campo procedimental a la postvanguardia) provienen de su relación con el simbolismo. Se ha identificado la presencia del simbolismo en la dramaturgia de Finzi, pero creemos que parte de esa presencia llega a Finzi a través de su relación con la vanguardia y la postvanguardia. El simbolismo no sólo llega a Finzi directamente a través de sus exponentes de fines del siglo XIX y el siglo XX, sino especialmente a través de sus derivas y reelaboraciones en la vanguardia histórica y la postvanguardia.

VI. Vanguardia y postvanguardia en la biblioteca de Finzi

Ya sea en diálogo personal con Finzi, ya sea en sus obras teatrales, en sus metatextos o en sus escritos teóricos y estudios académicos, o en los contenidos de sus programas de cátedra y seminario, aparecen y reaparecen las referencias a los grandes creadores teatrales y literarios de la vanguardia histórica y la postvanguardia. Sin duda, los artistas de vanguardia y postvanguardia integran la biblioteca de Finzi. Veamos unos ejemplos. En varias conversaciones, Finzi nos ha insistido en la necesidad de traducir del francés al castellano el teatro del surrealista Georges Schéhadé (seguramente, Finzi es uno de los pocos argentinos que conoce la obra dramática de este poeta notable). En una de sus obras tempranas, *Molino rojo o un camino alto y desierto* (1988), el protagonista es el poeta argentino Jacobo Fijman, uno de los máximos representantes de la modernización de la lírica nacional, y se hace referencia a su viaje a Europa en 1923 “donde visita a [Paul] Éluard, a [André] Breton” y donde “tiene una entrevista exclusiva con Jules Supervielle” (Finzi, 2013: 179-180). Allí también se hace mención a la pertenencia de Fijman al grupo Martín Fierro, formación atenta a la vanguardia histórica y a las modernizaciones radicalizadas de la década del veinte en Europa. La mirada

de Finzi a la vanguardia y postvanguardia incluye otros campos, como la música y la plástica: en *Benigar*, hay epígrafes de Arnold Schoenberg y Juan Gris (Finzi, 2013: 204); en *Sueño, Carmelinda*, “el dispositivo escénico debe reproducir, con la mayor fidelidad posible, la instalación *The Wait*, del artista Edward Kienholz” (Finzi, 2013: 473). Por otra parte, en su libro *Teatro y Literatura. Nuevas escrituras europeas*, estudia la experimentación de la escena neotecnológica de Denis Marleau, director canadiense de herencia postvanguardista (2006). Tiene escritos sobre Michel Vinaver (incluidos en la compilación *Nuevo teatro europeo*, 2008) y Robert Lepage (Finzi, 2004), entre otros.

Implícitamente, en algunas situaciones del teatro de Finzi, resuena la libertad onírica de la iconografía surrealista, por ejemplo en los diálogos entre un humano y un insecto o animal, procedimiento recurrente en la dramaturgia de Finzi: *Cháneton* (el alacrán Príncipe Andrei), *Martín Bresler* (la araña Solange), *Voto y madrugado* (Magallanes la pulga andaluza y Blake el bicho de tres cabezas), *Tosco* (una luciérnaga), incluso en *La isla de fin de siglo* en el relato del encuentro de Freud con el grillo, arriba citado, o en el de cómo los pingüinos adoptan a Darwin⁶. O entre un humano y un río (*Benigar*) o el viento (*Patagonia, corral de estrellas, o el último vuelo de Saint-Exupéry*). ¿Cómo “representar” el personaje insecto o animal o río? ¿Cómo componer audiovisualmente la situación, especialmente cuando ese personaje lleva nombre humano? En la lectura, es imposible no asociar las resoluciones de la plástica surrealista, especialmente el collage y la figuración onírica, y sus contactos con la iconografía ancestral: de las alegorías medievales a las fábulas y las ilustraciones de *Alicia en el país de las maravillas*. Ese desafío se multiplica en el teatro de Finzi para niños: ¿*En cuánto tiempo se derrite un cubito?*, *La historia del elefante rosado y el fotógrafo* y *Un oso cruza la frontera*, donde los personajes son un cubito que no quiere derretirse (último resto de un glaciar), un elefante albino y un oso. Nora Lía Sormani ha vinculado el teatro para niños de Finzi con el legado de la vanguardia: advierte en giro caleidoscópico con otros componentes “una lógica de lo absurdo, de lo irracional propia de la vanguardia, todo desde un efecto de unidad que da la dimensión poética, siempre integrada al humor” (Sormani, 2015).

Un autor ligado a los procesos de la vanguardia histórica, recurrente en la obra de Finzi, es Guillaume Apollinaire, el autor de los caligramas y de las piezas teatrales renovadoras *Las tetas de Tiresias* y *Color del tiempo*, así como de esa extraña mezcla de novela y teatro titulada *El mago en putrefacción*. Observa Finzi

⁶ Es llamativo que en la mayoría de estos casos el sistema de personajes combina un personaje histórico “real” (no puramente ficcional) con un insecto, por ejemplo, Agustín Tosco y una luciérnaga, Abel Cháneton y un alacrán, hecho que acentúa la oposición de caracteres: referencia a la realidad histórica / referencia a la naturaleza, o también historia/imaginación. En algunos casos, los insectos llevan nombres de referencia histórica, lo que multiplica el extrañamiento y el contraste: Magallanes, Blake, Lenin, Príncipe Andrei, etc.

en la entrevista incluida en su *Obra reunida*: “Están mis estudiantes en la Facultad y entre ellos y yo están Brecht, Flaubert, Shakespeare, Apollinaire, Villon y Racine” (Finzi, 2013: 16). En el ya citado *Cuadernos de puesta en escena*, subtítulo (*De Rimbaud y Apollinaire a Alberto E. Mazzocchi y Bernadette Dao Sanou*), Finzi teoriza sobre las relaciones entre lírica y teatro y cómo “otorgar al poema una voz escénica” y pone como ejemplo una propuesta de puesta en escena del poema “Le Pont Mirabeau”⁷ de Apollinaire (2012: 18-20). Cuando le preguntamos a Finzi por su interés por Apollinaire, nos dijo:

La relación con Apollinaire es excelente. Nos encontramos en el aula frecuentemente. Él se sienta al fondo y escucha. Suele leer de reojo las notas que los estudiantes, a derecha e izquierda, toman de mis clases. A veces se ríe con esa risa franca que tiene. Caminé muchas veces el puente Mirabeau. Muchas. La historia de amor con Marie Laurencin será trágica, pero es perfecta, construida sobre un instante que es la definición luminosa del big-bang. Lo que les pasó nos pasa a todos, decime que no. A todos. A Dubatti y a Finzi y sus respectivas novias. Es una maravilla ese descomunal equívoco que ellos, Marie y Guillaume, atravesaron (Entrevista, 15/02/2015).

Sobre la relación de Apollinaire con la vanguardia, sin embargo, Finzi plantea reparos:

La asociación entre Apollinaire y las vanguardias, por apurada, es abusiva. Cliché académico, si querés, que se reitera de manera terrorista y que llega a nuestros días. Cuando nos referimos estrictamente a su obra lírica, tenemos que hablar de la recuperación de maniobras compositivas muy arraigadas en la lírica europea desde el siglo XIX hasta el siglo XIII. Aporías. El gran renovador es el más grande de los conservadores. Uno lee a Apollinaire y lee a Gervasio, a Petrarca, a François Villon. Guillaume Apollinaire sale de ahí para encontrarse con la gran poesía de la oralidad, aunque él mismo fue pésimo diciendo sus versos (Entrevista, 15/02/2015).

Justamente en esa misma dirección observa Saúl Yurkievich:

Apollinaire y su poesía se encuentran en la encrucijada entre un mundo que nace y un mundo que perece. A pesar de su entusiasmo modernista, de su fervor por el progreso, de su afirmación de todo lo contemporáneo, no querrá liberarse del pasado, porque no se considera colocado ante un enfrentamiento excluyente. La divergencia no tiene para él visos de opción trágica o de conflicto. Por esta índole suya, la de ser poeta de entremundos, poeta de clausura y de apertura, receptáculo de una antigua y transitada herencia, a la par que punto de arranque de nuevos caminos, su obra nos resulta doblemente atractiva. Un depurado romanticismo finisecular converge con el descubrimiento de nuevos contenidos y nuevos procedimientos poéticos. Hay, si se quiere, dos Apollinaire [...] el Apollinaire tradicional y el innovador (1968: 9-10).

⁷ Incluido en el libro *Alcoholes*. Véase la traducción de José Manuel López en los *Poemas selectos* de Apollinaire (1994, 21-22), libro que incluye la pieza teatral *Color del tiempo*.

A las palabras de Finzi y Yurkievich podemos agregar —como ya observamos— que uno de los rasgos de la vanguardia histórica es el interés por lo pre-moderno y lo anti-moderno, ya perceptible en la producción de Alfred Jarry (por ejemplo, en la relación de *Ubú Rey* con Shakespeare y Rabelais), referente de Apollinaire, a quien el autor de *Las tetas de Tiresias* dedicó un texto recogido en su libro *Il y a* (1925). Ese mismo rasgo puede hallarse en la obra de vanguardistas posteriores, como Breton, Vitrac y Artaud (Christopher Innes ha estudiado sistemáticamente el vínculo de la vanguardia con el rito, véase su *El teatro sagrado*, 1992).

Un buen ejemplo de esa doble condición de Apollinaire se encuentra en *Las tetas de Tiresias*, en el que regresa al mito griego, defiende como tesis la reproducción para repoblar Europa tras la Primera Guerra Mundial y, a la vez, subtitula la pieza “drama surrealista”, donde emplea por primera vez el término que retomará Breton.

VII. Tradición e innovación

Justamente esa situación de tradicionalista e innovador que Yurkievich destaca en Apollinaire, vale también para pensar el teatro de Finzi en el contexto de la dramaturgia argentina. Lirismo y autonomía literaria se asocian a la tesis política y la observación crítica de los conflictos reales; estructuras y procedimientos no convencionales, puestos al servicio de un teatro social; cruces interculturales de elementos regionales con la tradición intelectual más refinada de Occidente. Esta hibridez es posible por la reelaboración del legado de la experiencia de la vanguardia y la postvanguardia. El mismo Finzi es un postvanguardista.

La dramaturgia de Finzi participa de la postvanguardia doblemente: es heredera tanto de las estructuras compositivas del drama vanguardista (sin los fundamentos de valor de la vanguardia histórica) como de las de los principales postvanguardistas (Beckett, Ionesco, Adamov, Tardieu, etc.). De esta manera, Finzi religa con la vanguardia histórica al menos de dos maneras: una directa (a través de la lectura y de la investigación de los exponentes del futurismo, el dadaísmo y el surrealismo) y otra indirecta (a través de su contacto con las expresiones postvanguardistas desde los años cuarenta hasta hoy), imposibles de separar. De una forma u otra, la obra de Finzi prolonga la productividad de la postvanguardia en la historia del teatro hasta hoy. En algunas obras se produce una condensación mayor de la poética postvanguardista; en otras los procedimientos están más dispersos, absorbidos y jerarquizados por otras convenciones, pero también se hacen presentes. En todos los casos la presencia de la poética de la postvanguardia genera en la dramaturgia de Finzi la percepción de una gran liberación de la imaginación; liberación por la vía de la poesía de las sujeciones del realismo y el ra-

cionalismo; liberación que le permite echar mano de procedimientos constructivos diversos, aunque sea para ponerlos al servicio de una tesis o predicación sobre la realidad. Dentro de la historia de la dramaturgia argentina, la obra de Finzi genera un efecto de sorpresa, que, *mutatis mutandis*, se relaciona con el que se atribuye a la poética de Apollinaire (Béhar, 1971). En entrevista con Beatriz Molinari, dice Finzi de su *Obra reunida*: “Todas mis obras son experimentales desde el momento que no acuerdan con el glosario de los procedimientos dramáticos. La escritura, lo que busco en ella, es andar en un territorio de indagación, de subversión, de quiebre, de abrir la palabra a nuevos sentidos” (2013: 15).

VIII. Análisis de la poética de *La isla de fin de siglo*

La isla de fin de siglo es un caso ejemplar de esa liberación de imaginario y condensación de procedimientos heredados de la vanguardia histórica o de la post-vanguardia en la dramaturgia argentina.

Posee, como ya señalamos, una matriz de drama espacial: la Tierra se está desahaciendo, se fragmenta en islas, el espacio natural-territorial se torna inhabitable para el hombre. Metáfora a la vez ecológica, humanística y política del “desmoronamiento” (Finzi, 2013: 229)⁸ de “fin de siglo” (término inscripto en el título, lo que resalta su relevancia) que construye una distopía: una visión negativa de la situación histórica, pero también natural, tras los procesos que se sintetizan en la caída del Muro de Berlín (la obra está fechada en 1990). Hay que conectar la escritura con su contexto histórico: el “nuevo orden” del neoliberalismo internacional y la caída del socialismo. Incluso Finzi da cuenta de la fragilización laboral y la nueva miseria por pérdida del trabajo provocada por el nuevo orden: Hugo recibe un último encargo de la voz del teléfono inalámbrico, que le anuncia que el “fin de sus servicios”. “¿Qué? ¿Que mi trabajo se terminó? Eso es imposible. Algo muy raro está pasando. Mi trabajo es fundamental, ¡¡los niños necesitan los libros!!” (245).

El derrumbe se compone centralmente con los “decorados sonoros” (227) pero además se explicita verbalmente: “son tiempos de catástrofe”, dice Darwin (231). Frente a la catástrofe, la resistencia: “Veo a hombres y mujeres luchar en sus islas rodeadas de abismos en ignición, buscando que sus criaturas no caigan en sus precipicios que se abren uno detrás de otro. Y esa fuerza arrancada del horror, esa fuerza por no abandonarse, ¡qué es! ¡Díganmelo! ¡De dónde sacan esos seres la voluntad de hacer de su agonía y el estrago un puñado de tenacidad!” (244), dice Saint-Exupéry. En el título de la pieza resuena la alusión geográfica patagónica y simbólica a la “isla del fin del mundo”: “fin de siglo” y “fin del mundo” se

⁸ Todas las citas de esta obra se hacen por la edición de 2013.

asimilan en una común resonancia. El espacio es protagonista, o mejor aún, es un personaje más: ya no contiene a los hombres, los expulsa, hay que escapar de él. La desintegración del mundo exige el exilio, el viaje forzoso para autopreservarse: la experiencia de la dictadura parece ampliada, extendida y ratificada en este nuevo exilio de fin de siglo. Antes debían exiliarse algunos, ahora todos. Ya no hay lugar para vivir. Hay algo que depende del hombre pero que a la vez lo excede: el existencialismo ya no es un humanismo, por culpa de los hombres el mundo se ha escapado de las manos del hombre.

La distopía enlaza intertextualmente con *Color del tiempo* de Apollinaire: el poeta Nyctor (alter ego de Apollinaire)⁹, el pensador Ansaldin de Roulpe y el millonario Van Dieme toman la decisión de escapar en su avión de un mundo tomado por la guerra, en busca de un lugar donde haya paz. Las piezas de Apollinaire y Finzi, ambas con avión como instrumento utópico (el de Van Dieme, el de Saint-Exupéry), se hermanan a su vez en un origen común: *Las aves* de Aristófanes, variante de la utopía de construcción de un espacio humano desterritorializado, en el “aire”, fuera de la tierra. Saint-Exupéry propone abandonar la Tierra y volar al planeta del Principito.

La base de drama espacial instala, por un lado, una causalidad espacial (Todorov, 1975) que lo relaciona con la *parade* vanguardista, un espacio por el que desfilan y en el que se reúnen personajes muy diferentes. En este caso, Charles Darwin, Ema, Antoine de Saint-Exupéry, Hugo, Adela. Mezcla de orígenes y tiempos diferentes. Finzi acentúa la policronía (pluralidad de tiempos) con algunos detalles: Darwin no reconoce un avión, lo confunde con un animal prehistórico sobreviviente (232); Hugo le entrega a Ema una obra inédita de Freud que logró rescatar en el sótano de la gran Biblioteca de Leningrado (265). También los personajes responden a un sistema de referencias diversas: Darwin, la ciencia; Ema, el amor; Saint-Exupéry, la literatura; Hugo, el intermediario de la educación de los niños; Adela, el arte. Representaciones de alegorías abiertas: el mundo en disolución expulsa a la ciencia, el amor, la literatura, el trabajo por la educación, el arte, que ya no tienen un lugar donde existir. Tradición e innovación, entre la alegoría y la *parade*, evocación de la poética medieval de la Danza de la Muerte, justamente en “el último amanecer” (264).

Por otro lado, personajes y situaciones están atravesados por una causalidad poética implícita (Todorov, 1975) que incorpora caracteres de la imagen surrealista (De Onís, 1974: 46), absurda e irracionalista, que torpedea sistemáticamente la lógica racionalista y empírica. Darwin camina como pingüino porque ha sido rescatado por los pingüinos y se ha mimetizado con ellos, lleva su laboratorio en

⁹ Como Apollinaire, que incluye en *Color del tiempo* a su alter ego poeta, Finzi hace lo propio: Hugo, el vendedor de libros.

un carrito y se comunica —eficazmente, y en tiempo récord— con la Sociedad Científica de Londres arrojando botellas al mar. Doblemente disparatado, porque el agua del mar se ha “trastocado en sal” y Saint-Exupéry informa la situación con esta imagen onírica, dotada de condensación y desplazamiento, digna de un cuadro o un poema en prosa surrealista: “¡El agua se trastoca en sal! Ha atrapado las naves de los fugitivos y ellos ya no huyen, buscan hacer puentes entre los transatlánticos para poder encontrar provisiones [...] Así que la botella, con todo respeto, creo que no es lo más adecuado a las circunstancias” (239).

Sin embargo, llega efectivamente la respuesta de la Sociedad con la sustancia solicitada. El mundo de *La isla...* pone en suspenso las reglas de lo normal, lo posible y lo extraño de la observación empírica que caracteriza la ilusión de contigüidad del drama moderno (Dubatti, 2009b) e instala otras reglas: las de la liberación de la poesía después del surrealismo. Otros ejemplos. El avión de Saint-Exupéry se ha estrellado, con resplandor de incendio, pero podrá volver a volar. Ema espera que Freud venga a buscarla a la Patagonia que se disuelve. Cuando la Voz del teléfono inalámbrico menciona una edición de la segunda parte de *Don Quijote*, Ema dice ver a Don Quijote alejándose en el paisaje de la Patagonia balcanizada y fracturada, pero Hugo la corrige con otra visión:

No el Quijote, Ema. Pero Rocinante, su caballo. ¿Sabe? Los caballos tienen mirada lateral. ¿Comprende qué significa eso? (...) El mundo del caballo es un mundo de presentimientos, se construye de ausencias. Él no puede nunca llegar a saber si lo que ve es real. Si su realidad, su única realidad es el galope, es andar; el ritmo sostenido de sus patas hace que todo lo que ve gire, gire en torbellino y se transforme en una mancha (...), una mancha, Ema, cuyo nombre es necesidad (236).

La causalidad implícita entre los acontecimientos y las imágenes genera el efecto del “azar producido” y la “asociación libre”, procedimientos que devienen de la poética surrealista. Finzi altera la pragmática del diálogo, al punto que los personajes parecen no oírse ni contestarse, sino responder a la estimulación del fragmento percibido del parlamento del otro con una estructura cuasi monologal. Cada uno parece estar en su mundo, los intercambios verbales breves se alternan con esos parlamentos cuasi monologales en los que la palabra se vuelve interna, expresa las imágenes interiores, las asociaciones y las obsesiones de cada personaje. El efecto es onírico, estas estructuras cuasi monologales parecen acontecer entre la vigilia y el sueño. Un buen ejemplo es el de la carta que Saint-Exupéry le entrega a Ema, quien define las cartas como:

Papeles metidos en un sobre que al ir de un lugar a otro cambian el lugar de las letras, porque el movimiento que las sacude es constante: una abre una carta y las letras se resbalan: van del recuerdo al olvido. Y cada letra busca la palabra “invierno” para que el viento se abra la camisa cuando el sueño no te deja respirar (241).

De una forma semejante funcionan los relatos de los narradores internos. Cuando Hugo quiere explicarle a Saint-Exupéry “lo que usted no comprende” sobre Darwin, narra cómo el naturalista a la altura de Tierra del Fuego fue arrojado del Beagle por los marineros y

lo recogió una familia de pingüinos. Buena gente, los pingüinos. Le dieron de comer. Le enseñaron a ponerse aceite para protegerse del frío. Le enseñaron a zambullirse en el mar para cazar y las canciones para enamorar cuando llega la estación para aparearse. En realidad, el profesor Darwin no cree que el hombre descienda del mono. Él sostiene otra cosa, pero no la dice mucho, porque nadie le creería (242).

La poesía de los parlamentos de Finzi recuerda la síntesis de Michaud sobre el surrealismo: “Al hundir sus raíces en el imaginario y en el inconsciente, intenta levantar los obstáculos que impiden una ósmosis total entre la vida y la poesía” (1994: 305). Valga otro ejemplo de sintética belleza: Hugo explica a Saint-Exupéry que frente a la adversidad, “en condiciones extremas, en los límites de la vida, el corazón genera un tejido de protección y sobre él se forma otra capa y otra, y el corazón se transforma en una estrella que sólo vive en la estación del silencio, cuando su luz tenue se dispersa como el frío!!” (244).

IX. Conclusión

Retomemos las preguntas iniciales: ¿Qué resulta tan atractivo y diferente en las obras de Alejandro Finzi? ¿Cómo definir la personalidad de esa voz, de esa poética? Para responder, recapitemos las conexiones con la vanguardia y la postvanguardia en la poética de *La isla de fin de siglo*: drama espacial causalidad espacial y *parade*; distopía con intertextualidad de *Color del tiempo* de Apollinaire; policronía (pluralidad de tiempos); alegorías abiertas y resonancia medieval de la Danza de la Muerte; causalidad poética implícita; caracteres de la imagen surrealista absurda e irracionalista, que torpedea sistemáticamente la lógica racionalista y empírica; efectos de “azar producido” y de “asociación libre”; alteración de la pragmática del diálogo con estructuras cuasi monologales y palabra interna; recuperación para la imagen poética (como señalamos al comienzo) de múltiples referencias, desde la iconografía surrealista a la reescritura de una leyenda esquimal. “Gesto poético” heredero del surrealismo “heterodoxo” en el “big bang” de la postvanguardia. Pero todo ello confluyendo en una metáfora de claro contenido político, que impugna el “nuevo orden” neoliberal e instala la figura de la resistencia, a través de personajes-delegados que explicitan la nueva situación del mundo, la catástrofe, el fin. Tradición e innovación, entonces, como en el teatro de Apollinaire y en muchos de los exponentes de la postvanguardia. Si recuperamos los tres campos procedimentales que reconocemos tanto en la vanguardia como en la postvanguardia (aunque atravesados por diferentes concepciones y fundamentos de valor), comprobamos los tres en *La isla de fin de siglo* de Finzi:

torpedeo a las estructuras del realismo y la poética tradicional del drama moderno; recurrencia a lo pre-moderno, como en el caso de la leyenda esquimal o la alegoría de la Danza de la Muerte; trabajo, a la par, con el anti-racionalismo y con la explicitación conceptualista (aunque no con la liminalidad ni con la redefinición de teatralidad). Estos componentes de su poética le dan una diferencia en la dramaturgia argentina, a la vez que lo relacionan con otro dramaturgo de su generación: el exiliado Aristides Vargas. Queda pendiente para otra ocasión un estudio comparativo de las poéticas de Finzi y Vargas.

Referencias

- Apollinaire, Guillaume (1994). Color del tiempo. *Poemas selectos*, selección y traducción de José Manuel López. Barcelona: Edicomunicación. 139-188.
- _____ (2003). *L'Enchanteur pourrissant, Les Mamelles de Tiresias, Couleur du Temps*. París: Gallimard.
- _____ (2009). *El encantador putrefacto. Las tetas de Tiresias*. Buenos Aires: Losada.
- Béhar, Henri (1971). *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Barcelona: Barral.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Burgos, Nidia; Dubatti, Jorge (2015). *Alejandro Finzi. El Teatro Comparado en la Argentina*. Bahía Blanca: EDIUNS. En prensa.
- Bustos Fernández de Chioconni, María Amelia (2005). Introducción. En: Finzi, Alejandro, 2005. 7-17.
- Caputo, Jorge Luis (2009). Estudio crítico. En: Finzi, 2009: 159-199.
- Cirlot, Juan Eduardo (1953). *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente.
- De Onís, Carlos Marcial (1974). *El surrealismo y cuatro poetas de la Generación del 27*, Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Décaudin, Michel (2003). Introducción. En: Apollinaire, Guillaume. *L'Enchanteur pourrissant, Les Mamelles de Tiresias, Couleur du Temps*. París: Gallimard. 7-14.
- Deffis de Calvo, Emilia (2003). La Patagonia, ese enorme universo que promueve la creatividad. En: Finzi, 2009: 5-15.
- Dubatti, Jorge (2008). Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer Teatro de la Crueldad. En: Dubatti, Jorge, coord. *Historia del actor*. Buenos Aires: Colihue. 215-232.
- _____ (2009a). Alejandro Finzi, teórico del teatro: Bibliografía. En: Finzi, 2009: 201-205.
- _____ (2009b). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

- _____ (2013a). El teatro de la vanguardia histórica: futurismo, dadaísmo, surrealismo. Poética Comparada y propuesta de tres modalidades de análisis. En: *Actas del III Congreso Internacional de Artes en Cruce*. Buenos Aires: FILO-UBA. En prensa.
- _____ (2013b). Alfred Jarry, articulación entre el teatro simbolista y el teatro de la vanguardia histórica: observaciones sobre el actor de *Ubú Rey* (1896). En: Dubatti, Jorge, dir., comp. *El actor. Arte e historia*. México: Libros de Godot, 115-156. También en: Dubatti, Jorge; Burgos, Nidia, comps. *La actuación teatral: estudios y testimonios*. Bahía Blanca: EDIUNS. 51-84.
- _____ (2013-2014). Roger Vitrac, *Víctor o los niños al poder* y la poética teatral de la vanguardia histórica. *AdVersuS. Revista de Semiótica*, Año X, n. 25, diciembre 2013 - abril 2014. 92-102.
- _____ (2014). El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel. 79-122.
- _____ (2015a). La vanguardia histórica teatral como poética abstracta. *Poéticas del teatro en el siglo XX: Vanguardia y Postvanguardia*. Buenos Aires. Colihue. En prensa.
- _____ (2015b). Alejandro Finzi y Aristides Vargas, poéticas y política: observaciones comparatistas. Inédito.
- Finzi, Alejandro (2003). *De escénicas y partidas*: Buenos Aires: INT.
- _____ (2004). Robert Lepage n'est pas né en Argentine. *Coulisses*, Université de Franche-Comté, n. 29. 7-14.
- _____ (2005). *Patagonia, corral de estrellas. Ciclo de obras de teatro patagónico*. Introducción de María Amelia Bustos Fernández de Chioconí. Neuquén: UNCOMA.
- _____, comp. (2006). *Teatro y Literatura. Nuevas escrituras europeas*. Neuquén: EDUCO.
- _____, comp. (2008). *Nuevo teatro europeo*. Neuquén: EDUCO.
- _____ (2009). *Tablón de estrellas*: Buenos Aires, Colihue.
- _____, comp. (2012). Cuadernos de puesta en escena (De Rimbaud y Apollinaire a Alberto E. Mazzocchi y Bernadette Dao Sanou). Neuquén: EDUCO.
- _____ (2013). *Obra reunida*. Neuquén: Con Doble Zeta.
- _____ (2014). *Tosco*. Córdoba: Alción.
- _____ (2015). *Historias de un abuelo que vive lejos de sus nietos. ¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?, La historia del elefante rosado y el fotógrafo y Un oso cruza la frontera*. Neuquén: Doble Z. 11-52.

Jorge Dubatti. Proyecciones de la poética de la vanguardia teatral histórica...

García, Silvana (1997). *As trombetas de Jericó. Teatro das Vanguardas Históricas*. Sao Paulo: HUCITEC.

Innes, Christopher (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: FCE. 27-38.

Marinis, Marco de (1988). *El nuevo teatro 1940-1970*. Barcelona: Paidós.

Michaud, Stéphane (1994). La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna (siglos XIX y XX). En: Brunel, Pierre; Chevrel, Yves; dirs. *Compendio de Literatura Comparada*. México: Siglo XXI. 297-328.

Molinari, Beatriz (2013). Alejandro Finzi, un baqueano de imágenes poética. En: Finzi, 2013. 7-16.

Morteo, Gian Renzo; Simonis, Ippolito; comps. (1971). *Teatro dadá*. Barcelona: Barral.

Poggioli, Renato (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.

Sormani, Nora Lía (2015). Prólogo. En: Finzi, Alejandro, 2015, en prensa.

Todorov, Tzvetan (1975). *Poética*. Buenos Aires: Losada.

Yurkievich, Saúl (1968). *Modernidad de Apollinaire*. Buenos Aires: Losada.