

EL EXPRESIONISMO: HACIA UNA RELECTURA DE LAS VANGUARDIAS

Vicente Sánchez-Biosca
Universidad de Valencia

El superrealismo y las primeras vanguardias

Durante largos años le fue otorgada al superrealismo la representación de los movimientos de vanguardia. En parte se debió ello a la sólida industria editorial sobre la que se asentaba, pero en parte también al engalanamiento que le propiciaban sus manifiestos y su tono pontifical. En todo caso, lo cierto es que hablar de vanguardia supuso, antes que cualquier otra cosa, rendir culto al «surréalisme». ¿Qué quedaba, por el contrario, para todos aquellos movimientos, grupos, escuelas o pseudoescuelas y personalidades diversas que al filo de los años diez dieron al traste con más de cuatro siglos de cultura narcisista? Briznas, sin duda. Nadie les negó —justo es conferirlo— el calificativo de impulsores, motores o pioneros. Pero poco más. Inocencia y juventud parecían definirlos, siempre —esto sí— pronunciando estas palabras con una sonrisa en los labios, más piadosa que irónica.

Y es que el *sistema* surrealista tuvo la astucia de absorber los estímulos parciales y rupturistas de las primeras vanguardias históricas, dotándolas de un programa fuertemente coherente en apariencia, pero que procedía por excesiva simplificación. Valgan como ejemplos la inconsistente e ingenua lectura bretoniana de Freud o los coqueteos de algunos superrealistas con el marxismo ortodoxo. Sin embargo, si el superrealismo propone una salida integradora y estructural a la sectorialidad combativa de ciertas vanguardias, difícil resultaría, con todo, explicar por qué aquél ha tomado la delantera —e incluso eclipsado— a otras opciones no menos estructurales como son el dadá berlinés (por extraños motivos nada justificados, Dadá está definido íntegramente por la figura de Tristan Tzara a Zurich para la historiografía) o el constructivismo soviético¹.

En todo caso, si bien es cierto que hay que conceder al superrealismo grandes valores artísticos, no por ello habremos de dejar de combatir la mecánica correspondencia entre ortodoxia bretoniana y creación superrealista. Más bien cabría hablar de «superrealismos», debilitando considerablemente su opción programática y revitalizando, no ya una poética en sentido estricto, sino aquello que el movimiento propicia de continuidad (y profundización) en las vanguardias. Pues, por radical que pueda parecer, la trayectoria de Breton consigue algo infrecuente: trasladar a sistema el caos, regular

la espontaneidad y dar a la provocación la estructura de un crucigrama. En otras palabras, encubrir la deuda tras una nueva ordenación simplificada.

Este estado de cosas viene siendo contestado últimamente, si bien es largo todavía el camino por recorrer. Interesante como contrapunto del sistema superrealista ha sido el descubrimiento de la retórica poética de algunos poetas del 27 español frente a la ingenuidad sistémica de los franceses.

Sin embargo, resultaba urgente dirigir la mirada hacia las primeras vanguardias y revisar los apresurados motes con que habían sido tildadas para una lectura crítica de su significado histórico. Quizá el fin de una época —fin de la modernidad, fin del arte—, quizá un resurgir del interés por el expresionismo, pero también un corte con la mojigatería política de izquierdas, han contribuido, y no en escasa medida, a hacer saltar a la palestra lo inacabado, fragmentario, antidogmático en su grito descompensado, de dos movimientos anteriores a la guerra: el futurismo y el expresionismo. El primero de ellos, censurado por sus coqueteos con el fascismo, no siempre tan evidentes como la crítica ha puesto empeño en demostrar: el carácter políticamente ambiguo del futurismo, potencialmente absorbible por cualquier línea rupturista, explicaría tal vez la dirección del futurismo soviético, tan incongruente en apariencia con los presupuestos marinettianos. El segundo, hartado difícil de explicar por su absoluta dispersión, su escasez programática y su incierto devenir, tanto estético como político (Dadá, Neue Sachlichkeit, en el primer caso; nacional-socialismo, comunismo en el segundo), ha venido siendo reducido a un equívoco catálogo o una profesión de fe en personalidades. Y ambos, en sus grandes diferencias, pugnan hoy por darse a conocer forzando, codo con codo, a una relectura de las vanguardias.

La publicación sistemática que ha emprendido la editorial Mondadori de muchos y olvidados textos futuristas ha puesto sobre el tapete la deuda (me atrevería a decir rapiña) que el surrealismo mantuvo para con el movimiento italiano. ¿O acaso, por sólo citar un ejemplo, las «palabras en libertad» y la imaginación sin hilos de Marinetti son otra cosa que la escritura automática bretoniana con otro nombre y doce años antes? En este sentido, mucho ha de decirse y poco tendría en ello que ganar la imagen del movimiento francés, al menos en lo que afecta a su originalidad.

El expresionismo

El expresionismo presenta, con todo, un caso singularmente confuso. Nada en él puede competir con otros movimientos de vanguardia. Y, sin embargo, creemos que su comprensión es imprescindible para cualquier acercamiento al clima de la Europa de la decadencia espiritual, de esta Europa que, antes de la catástrofe material de

1914, vivía la catástrofe espiritual como tímida premonición de la desolación de los campos de batalla. Digámoslo más claro: *el expresionismo es* —y es lo que intentaremos demostrar aquí— *el paradigma de la vanguardia, el movimiento en el cual el caos del referente se manifiesta como caos programático, como contradicción latente, y en el que la ingenuidad de la respuesta es signo inequívoco de su dificultad y debilidad consecuente.*

No en vano el título con que se le bautiza —expresionismo— tiene como único fin oponerse a la tradición impresionista.

Lo revelador de un nombre

Si un movimiento artístico nace con un nombre al que se adhiere un programa, manifiesto o declaración de principios, *el expresionismo sólo puede ser definido como un nombre sin cuerpo* (o con infinitos). Pero ¿Y si ocurriera que el nombre no designa nada? De las definiciones, bastante literarias por cierto (curioso síntoma), de los contemporáneos e implicados en el asunto a las supuestamente científicas de la historiografía literaria o pictórica o incluso estética, se respira cierta incomodidad. Es como si el expresionismo pudiera únicamente ser descrito mediante la metáfora, quedando condenada al fracaso cualquier tentativa de aproximación teórica, como si el referente se resistiese a ser apresado en una definición, precisando de un *tour de force* semejante a las dudosas alegorías de un Juan de Yepes.

Los tres sentidos que el término expresionismo parece designar, según extenuante repetición de los tratadistas, no hacen más que levantar acta de impotencia. Decir que la palabreja en cuestión designa una característica del arte, literatura, música, etc. germánicos desde principios de siglo hasta la actualidad, a la poética alemana que tuvo lugar entre 1910 y 1922 y, al mismo tiempo, a una cualidad de énfasis y deformación expresiva rastreadable en cualquier época, es tanto como no decir nada o contentarse con desmarcar al expresionismo del naturalismo, de la mimesis, pero en absoluto esclarecer su nota diferencial —si la hubiere— respecto a otros movimientos de la misma época ni —claro está— ayudar a contemplar las distintas fases de su evolución, permaneciendo en la inmanencia o en la gratuita periodización, según los casos. En este sentido, resultan significativas las definiciones «a contrario», incidiendo en la pareja Impresionismo/Expresionismo.

Con todo, la dificultad definatoria no ha sido óbice para la proliferación, desde todas las perspectivas y en todos los ámbitos, de las mismas².

Procediendo de una voluntad metafórica —tal vez transposición del propio lenguaje del movimiento—, de una tentativa de oposición Impresionismo/Expresionismo o de una modesta pretensión parcial (y parcializadora) centrada en la pintura, la poesía, el teatro, el cine,

etc., lo cierto es que las definiciones suelen ser —más que inexactas o falsas— poco operativas. Como señaló acertadamente Peter Falk:

«Estas caracterizaciones y diferencias entre el Impresionismo y el Expresionismo no han de ser tenidas necesariamente por erróneas, aunque sí puedan resultar insatisfactorias (...) tampoco se dice mucho del Expresionismo al caracterizarlo mediante términos diametralmente opuestos a los anteriores, según los cuales este movimiento sería un arte referido al espíritu.»³

O, por el contrario, ¿habrá que resignarse a emplear una fórmula con valor auxiliar con plena conciencia de su insuficiencia, como insinúa Fritz Martini?

Consideramos que no hay disquisición terminológica en torno al expresionismo que no deba partir del desajuste original término/concepto. Y ello porque los historiadores no han reparado demasiado en un hecho: el arranque acientífico de los términos impresionismo y expresionismo. Y se han esforzado en modelar una forma vacía rellenándola de sentidos más o menos precisos, persiguiendo la mayor concreción —error en el que no caían los contemporáneos, provistos de un singular tono metafórico— que permitiese dar con el carácter diferencial del expresionismo frente al fauvismo, cubismo, futurismo, suprematismo, ultraísmo, dadaísmo, superrealismo, etc. Y es que dichos términos tienen su origen en la crítica periodística y fueron acuñados en un tiempo carente de perspectiva histórica.

El debate sobre el expresionismo

Si las distintas aproximaciones al movimiento no se han limitado al enfoque parcial y han intentando apresar el alma del expresionismo, parece debido a la intuición de que en él se debate algo no demasiado concreto y específico. No en vano muchas de las definiciones que conocemos podrían aplicarse sin demasiado esfuerzo al futurismo o al cubismo también, algunas al romanticismo alemán, otras incluso al gótico septentrional (!). Esto debe ponernos sobre aviso acerca del problema: un término que sea capaz de integrar a Kafka (?) y a Kandinsky, a Trakl y a Kaiser, a Schönberg y a Nolde, no es extraño que corra el riesgo de la imprecisión. Si, por otra parte, tal movimiento no excluye el pasado histórico, sino que lo depura y selecciona (a diferencia del futurismo, Dadá y otros), la dificultad se acrecienta por momentos hasta llegar a ser insalvable.

Detengámonos en un hecho en alto grado revelador de lo que aquí se juega. En el curso de los años 1937 y 1938, la revista *Das Wort* reprodujo en varios de sus números una serie de intervenciones retrospectivas que, desde un enfoque marxista, abordaban el tema del

Expresionismo. La polémica, en su mayor parte vertida hacia la utilidad política de la vanguardia, no reviste hoy excesivo interés en la medida en que buena parte de sus participantes solían proceder a una condena o defensa ética del movimiento (Bernhard Ziegler, seudónimo de Alfred Kurella, quizá sea el más radical en el primer sentido). Sí cabe, no obstante, retener tres aportaciones⁴ por sus repercusiones y porque representan una actitud analítica y crítica respecto a las vanguardias. En su conjunto nos referimos a Georg Lukács («Es geht um den Realismus», superación de otro artículo de 1934 —«Grosse und Verfall des Expressionismus»— mucho más mecánico y esquemático), Ernst Bloch («Diskussionen über Expressionismus») y un conjunto más amplio de artículos de Bertolt Brecht que citaremos oportunamente.

Lukács parte de un principio —la incuestionabilidad del realismo como correspondencia con la teoría leninista del reflejo— y, desde este presupuesto, llega a condenar no ya —y esto es para nosotros lo esencial— al expresionismo como escuela determinada, sino a una poética tan amplia que es capaz de digerir en su interior desde Joyce hasta el superrealismo, y cuyo contrapunto resulta ser la generación de realistas modernos encabezados por Gorki y Heinrich Mann. En esta oposición puede leerse una clave: si Lukács reprocha al expresionismo su escapismo, su atencencia a la superficie de la realidad en descomposición, este reproche debe ser extensible a la práctica totalidad de la vanguardia (e incluso a cierta no vanguardia) si consideramos que el centro de la discusión se orienta en torno al término «Montaje».

Por ello, Lukács aplaude la opción de Bloch de localizar la discusión en términos de la corrección o no del procedimiento de montaje en la vanguardia. Que Lukács lea reaccionarismo en el deseo de proclamar verdades eternas o describa el hundimiento del expresionismo tras la primera oleada revolucionaria, cuando la consciencia de la masas desborda a estos ideólogos, supone un reduccionismo que no nos interesa ya tanto para nuestro objeto.

Bloch, por su parte, desvela el desconocimiento directo del movimiento expresionista por Lukács y su insuficiente historización, lo que lleva a éste a caer en un sociologismo simple.

Pero recuperemos el tema allí donde lo habíamos dejado: la polémica marxista sobre el expresionismo, al colocar el tema del montaje y la teoría del reflejo como puntos en conflicto, está en realidad enfocando al movimiento en cuestión como el primer paso, amplio y aglutinador de la vanguardia. O, como preferimos decir nosotros: paradigma de la primera vanguardia. Poco importa que se pueda hoy comulgar con alguna de las posiciones en litigio o convenir con Bloch en que la ruptura expresionista ha de abocar al Superrealismo, el hecho es que estos autores nos dan la clave efectiva con la que indagar: el debate sobre el expresionismo es, en última instancia, un

debate sobre la vanguardia europea y sobre la descomposición del arte.

La intervención de Brecht, en la que se advierte el reproche de «formalismo» a la teoría del realismo estrecho, aclara algo el carácter equívoco del expresionismo: tal tendencia artística —dice el dramaturgo y ensayista— fue algo contradictorio, heterogéneo e, incluso, confuso, llegando a elevar dichas notas, junto a la impotencia, a principio. Pero, aun reconociendo estos equívocos, Brecht reivindica su carácter rupturista, pues, si bien es cierto que pronto se reveló lo limitado de una *rebelión contra la gramática*, no lo es menos que cualquier liberación debe ser tomada en serio. Y, en este sentido, admite la discusión en torno al término de montaje defendiéndolo de los malentendidos (conocemos su concepción dialéctica del mismo).

Tal vez haya sido Theodor W. Adorno quien nos aproxime a la idea central para interpretar el expresionismo, pues si bien le reprocha su calor animal y la defensa del «Yo absoluto», en una de sus paradojas le otorga la capacidad de haber generado en su protesta obras que no pueden serle ascritas. Esto es, que el expresionismo debe ser valorado no sólo por lo que materialmente es, sino por aquello que hizo posible⁵.

Difícil es mantener la ficción de un movimiento o escuela concreto y presto a ser definido; es más razonable, por lo que parece, delimitarlo admitiendo que su comprensión es inseparable de la misma vanguardia a la que, en determinado momento, representa emblemáticamente.

Hay, sin embargo, algo en el expresionismo que no es explicable desde el espíritu rupturista ni constructor de la vanguardia. Pues en él se dan cita los atavismos más irracionales procedentes del arcano romanticismo alemán. Desde esta óptica, si conviene regular el vínculo que une el expresionismo al resto de las primeras vanguardias, no parece pertinente perder de vista los lejanos pero actualizados ecos que hacen de esta confusa sensibilidad una terrorífica manifestación de arcaísmos sólo explicables desde la noción de lo siniestro freudiano. Es lo siniestro y la angustia que surge del fondo del espíritu gótico septentrional un curioso contrapunto al espíritu vanguardista (algo que falta en el resto de las vanguardias y que recuperará cierta pintura surrealista), y también es esta contradicción lo que pudiera ayudar a explicar el carácter no efímero de la sensibilidad expresionista (frente a otros movimientos) y el renovado interés que suscita en la actualidad, no como estudio arqueológico, sino como espíritu inequívocamente presente en la moderna obra de arte⁶.

Situación del expresionismo

Tal vez postulando un cruce entre una tendencia que atraviesa subterráneamente la historia del arte con un período en el cual la cultura occidental se aproxima a su fin, osaríamos afirmar que el expresionismo va a ser el síntoma de dicho fin. O, dicho de otra manera, el instante en que el espíritu de «Abstraktion» de que hablara Wilhelm Worringer, característico del hombre primitivo y de su agorafobia espiritual, viene a coincidir con el derrumbe de un mundo, y el temor primigenio halla una confirmación en la incertidumbre de Occidente, el expresionismo pasa a ser el paradigma de la duda agresiva. Y aquí reside el carácter «específico» del expresionismo. Específico, sin duda, en la insalvable contradicción, en la encrucijada: singularmente revolucionario en su proclamación de la problemática del significante artístico, el expresionismo se impregna del sentimiento de lo siniestro que acude a su cita desde el más arcano romanticismo alemán.

Profundamente agresivo en su disolución del universo ideológico de la Europa salida del Renacimiento —esta característica la comparte con el futurismo o el cubismo—, el expresionismo es, paradójicamente, regresivo en un sentido moderno. Eleva el miedo al entorno, el terror al espacio ordenador, la necesidad de lo inorgánico a la categoría de signo aglutinante de la ruptura. Es por esto por lo que la disolución que el expresionismo emprende de la tradición burguesa occidental sólo es verdaderamente factible cuando ésta ha dado muestras de su acabamiento histórico. Y ésta es la diferencia esencial entre el romanticismo alemán y el movimiento expresionista: sólo en el preciso instante en que el positivismo decimonónico se ha agotado, ha demostrado su incapacidad para dar la última salida feliz al Occidente capitalista, el expresionismo puede ser realmente revolucionario, caóticamente revolucionario, pero perpetuamente abierto y enseñando sus fauces que no son ni más ni menos que sus fisuras, su radical debilidad.

Por ello es consustancial a este movimiento la ausencia de programa, la ambigüedad y el caos. En su debilidad radica su fuerza. Y, asimismo, el expresionismo como síntoma del final de una época, como paradigma de la primera vanguardia, quedaría aniquilado como fuerza revolucionaria con la Primera Guerra Mundial. Su reconversión política —formalismo a ultranza o impecable cinismo— serán signos de otra época, aquélla que se erigió sobre el pilar de la estabilización (cualquiera que fuese su dirección) o de la barbarie.

NOTAS

¹ También el conocido texto de Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, realiza, pese a su interés, una lectura causalista de la vanguardia encontrando sus motores para la reconstrucción de un trayecto desigual en los momentos fuertes representados por el dadaísmo y el superrealismo. De ahí que lo más programático haya sido también lo recuperado por la historiografía y la teoría en detrimento de las fórmulas débiles del resto de las manifestaciones de vanguardia.

² Una selección, por breve que fuera, de las definiciones que en torno al expresionismo han sido resultaría extenuante y abarcaría, a buen seguro, varios volúmenes. Para una panorámica exhaustiva puede el lector consultar el documentadísimo trabajo de recopilación realizado por Thomas Anz y Michael Stark: *Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, Metzler, 1982. En este texto que sobrepasa las 700 páginas aparecen recogidos tanto manifiestos de la época, extraídos de variadísimas revistas, como estudios restropectivos. Asimismo, están contempladas las más diversas perspectivas y enfoques, desde las sectoriales (pintura, teatro, literatura, etc) hasta los más complejos estudios sobre pensamiento (debate en torno al espíritu de la utopía, política, psiquiatría, etc.). Otro texto de interés en este sentido recopilador lo constituye *Theorie des Expressionismus*, preparado por Otto F. Best (Stuttgart, Reclam, 1976, revisado y mejorado en 1982). Una recopilación más breve de definiciones, clasificadas según el aspecto al que se concede mayor importancia, se halla en Falk, Walter: *Impresionismo y Expresionismo*, Madrid, Guadarrama, 1963, págs. 529 a 535.

Otro texto fundamental es el preparado por Lionel Richard para un monográfico de la revista: *Obliques: L'expressionisme allemand*, París, Borderie, 1981. O también el propio de Richard: *Del expresionismo al nazismo*, Barna, Gustavo Gili, 1979. Otra serie de textos muy documentados son los de Jean-Michel Palmier: *L'expressionisme comme révolte. Apocalypse et Révolution*, París, Payot, 1978; *L'expressionisme et les arts: 1-Portrait d'une génération*, París, Payot, 19719; y *L'expressionisme et les arts: 2-Peinture-Théâtre-Cinéma*, París, Payot, 1980.

Todo ello al margen de los múltiples textos de documentación inferior o de segunda mano, o bien de los parciales que se limitan a algunas de las artes y cuya reseña sería interminable. Es, sin embargo, lamentable la escasez material disponible sobre el tema en lengua española.

³ Falk, Walter: *op. cit.*, pág 533.

⁴ Para las abundantes intervenciones sobre este debate, véase el volumen recopilado por Han-Jürgen Schmitt: *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973. En particular, interesan los artículos siguientes: Lukács, Georg: «Es geht um den Realismus», págs 192 a 230; Bloch, Ernst: «Diskussionen über Expressionismus», págs. 180 a 191; Brecht, Bertolt: «Die Expressionismusdebatte», págs 302 a 303; «Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie», págs. 309 a 317; » Glossen zu einer formalistischen Realismustheorie», págs. 321-322.

⁵ Adorno, Theodor W.: «Auferstehung der Kultur in Deutschland?» in *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*. Frankfurt, Suhrkamp, 1971, págs. 25-26.

⁶ Un sugerente estudio en esta dirección es «Angustia y abstracción» de Eduardo Subirast (in *El descrédito de las vanguardias*, Barna, Blume, 1980, págs. 66 a 89). A esta problemática apunta la celeberrima Tesis Doctoral de Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, München, Piper Co., 1908 (traducción española en México, F. C. E., con el título *Abstracción y Naturaleza*, 1953). O, en cierto modo, W. Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, Barna, Barral Editores, 1973. Bibliografía al respecto puede hallarse en abundancia en los textos y manifiestos citados en la nota 2, particularmente en *Expressionismus. Manifeste und Dokumente...* En lo que respecta a la actitud frente al espacio, véase Van de Ven, Cornelis: *El espacio en arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1981, partes tercera y cuarta, etc.

IDEOLOGIES & LITERATURE

Vol. 2, No. 2, Fall 1987

Leonardo García-Pabón, Editor

Essays:

Azorin and the Dictatorship of Primo de Rivera
Victor Ouimette

The Picaresque Tradition Updated: Alfonso Sastre's *Lumpen*,
marginación y jergonça
Nancy Vogeley

La estructuración moral del oro en *La Celestina*
Tomás Alberto López-Pumarejo

La visión marginal en la narrativa de Juana Manuela Gorriti
Lucía Guerra-Cunningham

La guerra guaraní de 1754: sensibilidades y generalidades
literarias de la victoria imperial-criolla y la derrota indígena
Bernardita Llanos y Francisco J. Sánchez

Changing Configurations of Power from the Perspective of
Mexican Drama
Sandra Messinger Cypess

La parodia como pre-dicción histórica: *Los funerales de la*
mamá grande
Edgar Paiewonsky-Conde

Clues and Sources:

"Estilo tropical": a natureza como pátria
Roberto Ventura

David Viñas: Lecturas deconstructivas y correctivas de la
historia sociocultural argentina
David W. Foster

José María Eguren bajando la ola modernista
Edgar O'Hara

The Reliable Determinant:
Alcohol in the Valencian Novels of Vicente Blasco Ibáñez
Paul Smith

Theory:

El expresionismo: hacia una relectura de las vanguardias
Vicente Sánchez-Biosca



CONTENTS

ESSAYS

- Victor Ouimette
Azorín and the Dictatorship of Primo de Rivera 5
- Nancy Vogeley
The Picaresque Tradition Updated: Alfonso Sastre's Lumpen, marginación y jergonça 25
- Tomás Alberto López-Pumarejo
La estructuración moral del oro en La Celestina 43
- Lucía Guerra-Cunningham
La visión marginal en la narrativa de Juana Manuela Gorriti 59
- Bernardita Llanos y Francisco J. Sánchez
La guerra guaraní de 1754: sensibilidades y generalidades literarias de la victoria imperial-criolla y la derrota indígena 77
- Sandra Messinger Cypess
Changing Configurations of Power from the Perspective of Mexican Drama 109
- Edgar Paiewonsky-Conde
La parodia como pre-dicción histórica: Los funerales de la mamá grande 125

CLUES AND SOURCES

- Roberto Ventura
"Estilo tropical": a natureza como pátria 145
- David W. Foster
David Viñas: lecturas desconstructivas y correctivas de la historia sociocultural argentina 159
- Edgar O'Hara
José María Eguren bajando la ola modernista 169
- Paul Smith
The Reliable Determinant: Alcohol in Blasco Ibáñez's Valencian Works 185

THEORY

- Vicente Sánchez-Biosca
El desesionismo: hacia una relectura de las vanguardias 201

CONTENTS

ESSAYS

Victor Ouimette
Azorín and the Dictatorship of Primo de Rivera 5

Nancy Vogeley
The Picaresque Tradition Updated: Alfonso Sastre's Lumpen, marginación y jerigonça 25

Tomás Alberto López-Pumarejo
La estructuración moral del oro en La Celestina 43

Lucía Guerra-Cunningham
La visión marginal en la narrativa de Juana Manuela Gorriti 59

Bernardita Llanos y Francisco J. Sánchez
La guerra guaraní de 1754: sensibilidades y generalidades literarias de la victoria imperial-criolla y la derrota indígena 77

Sandra Messinger Cypess
Changing Configurations of Power from the Perspective of Mexican Drama 109

Edgar Paiewonsky-Conde
La parodia como pre-dicción histórica: Los funerales de la mamá grande 125

CLUES AND SOURCES

Roberto Ventura
"Estilo tropical": a natureza como pátria 145

David W. Foster
David Viñas: lecturas desconstructivas y correctivas de la historia sociocultural argentina 159

Edgar O'Hara
José María Eguren bajando la ola modernista 169

Paul Smith
The Reliable Determinant: Alcohol in Blasco Ibáñez's Valencian Works 185

THEORY

Vicente Sánchez-Biosca
El expresionismo: hacia una relectura de las vanguardias 201