

Los manifiestos

Ana María Huwelle

Resumen

Los manifiestos son objetos semióticos que, pese a que se presentan bajo las más diversas formas, tienen características en común. Estas prácticas sociales son siempre actos de ruptura con respecto a las instituciones existentes en el momento de su aparición, se presentan como puntos de partida y su objetivo es obtener adhesiones y promover la acción.

Palabras clave: manifiesto, objeto semiótico, género específico, rasgos discursivos, práctica social.

The manifestos

Abstract

Manifestos are semiotic objects that, in spite of the various forms under which they may appear, share common characteristics. These social practices are instances of rupture in relation to the existing institutions at the time of their emergence. They become points of departure and their aim consists of gaining adherence and promoting action.

Key words: Manifesto, semiotic object, specific genre, social practice, common characteristics.

Introducción

¿Son los manifiestos un objeto semiótico? ¿Se prestan al análisis, como el cuento popular o la epopeya? ¿Pertencen a un ‘género’? ¿Tienen rasgos discursivos comunes?

La experiencia de la lengua permite reconocer intuitivamente los textos con función de manifiestos, pero es difícil identificar formas de discurso específicas (1). Es por esto que conviene circunscribir lo que, en la escritura y en la práctica social, se denomina ‘manifiesto’.

1. En sentido estricto, el término se aplica a aquellos textos, a menudo breves, publicados en un periódico, revista o impreso, en nombre de un movimiento político, filosófico, literario o artístico: el Manifiesto Futurista, el Manifiesto Simbolista, el Manifiesto del Partido Comunista.

2. Por extensión, se denomina ‘manifiesto’ a todo texto que toma posición violentamente e instituye una relación conminatoria entre el emisor y sus destinatarios.

3. Por comparación se llama ‘manifiesto’ a todo texto programático y polémico, sea cual fuere su forma. Esta dependerá de las modalidades de la comunicación: las técnicas históricas evolucionan, las instituciones de difusión se transforman, el público cambia (2).

4. El público designa en ocasiones como manifiestos a obras que, en sus orígenes, no tenían intención manifiestaria. Y el lenguaje verbal no es el único implicado. Una obra literaria (cf. anexo doc. 3: *Petits poèmes en prose*, 1865, de Charles Baudelaire), un cuadro (cf. anexo doc.1: *Déjeuner sur l’herbe*, 1863, de Claude Monet), una película (*A bout de souffle*, de Jean-Luc Godard), una obra musical (*Free-Jazz*, de Ornette Coleman) son recibidos como manifiestos. Estas obras, sobre todo cuando utilizan un lenguaje no verbal, no adquieren un valor programático más que a través de los comentarios y reacciones que suscitan, las polémicas, los escándalos. Este ‘efecto-manifiesto’ es indispensable a la constitución de la obra.

5. Se consideran también manifiestos a ciertos actos espectaculares, a menudo violentos, de individuos o grupos que quieren, por este medio, ‘hacer oír su voz’: desde los atentados anarquistas del siglo XIX hasta las Torres Gemelas en nuestro siglo, suicidios, huelgas de hambre, secuestros de aviones.

Los manifiestos son entonces cambiantes, multiformes, inasibles; el manifiesto no existe en lo absoluto. Los manifiestos, en los que se expresan tensiones ideológicas, relaciones polémicas, luchas por la conquista del poder simbólico, ¿no son uno de los espacios en que se evidencia la pragmática de una sociedad?

Saber, poder, deseo

Pero caracterizar los manifiestos como discursos en los que domina la función pragmática es insuficiente. En efecto, en ellos se tejen relaciones complejas entre el saber, el poder y el deseo.

Por una parte, el manifiesto suele ostentar un saber teórico o práctico. Proclama un credo filosófico, una estética, una línea política: tiene siempre una intención didáctica. Si es una obra literaria o musical, un cuadro o una película, se ofrece como una experimentación, actualiza un proyecto: pone en práctica una nueva escritura, una nueva forma de arte. Sin embargo, a menudo en el campo literario, un manifiesto es al mismo tiempo un programa y su puesta en práctica (por ejemplo los manifiestos Dada o Surrealistas).

Es frecuente que el proyecto ‘manifestado’ sea a la vez filosófico, político y estético. Traduce entonces la aspiración a nuevas formas de arte (cf. anexo doc. 6: *Premier manifeste du Surréalisme*, de A. Breton) y, al mismo tiempo, el proyecto de cambiar la vida y modificar el orden social. Así pues el pensamiento ‘manifestario’ (3) es, hasta cierto punto, utópico.

Por otra parte, el manifiesto es producido y recibido como acto de habla y como texto de ruptura y de fundación.

Concretamente, el manifiesto es un acto de legitimación y conquista de poder: poder simbólico –moral e ideológico–, dominación política o hegemonía estética. Sus autores cortan con la ideología dominante y los valores consagrados; se marginalizan y apelan a quienes se sienten marginales como ellos.

La situación manifestaria es precaria por naturaleza. El éxito transforma a la marginalidad en norma, hace que al espíritu de conquista le suceda el deseo de mantenerse pero, de concretarse esto, se produce la esclerosis (un buen ejemplo de ello es el contraste entre la acción de A. Breton en la década del veinte y después de la del cuarenta). Hasta que, por último, el fracaso hace desaparecer al movimiento manifestario en el olvido.

Y por fin el manifiesto es el acto fundador de una entidad colectiva que desea estructurar y afirmar una identidad: intenta hacer existir a un grupo que no se encuentra –aún– organizado bajo la forma de partido, de cenáculo, de secta, de escuela; un grupo animado por convicciones comunes y el deseo de acción.

El análisis de uno de los aspectos definitorios del manifiesto, a saber su pertenencia a una dinámica de la transformación, muestra que, si bien concreta un trabajo anterior de maduración y movilización, no se presenta como punto de llegada sino de partida. Es típica la organización de su discurso en dos tiempos: el de la evocación crítica y el de la proyección utópica, y entre las dos se encuentra el tiempo del manifiesto: el de la toma de conciencia que apunta a promover la acción.

La búsqueda de una identidad y el deseo de reconocimiento motivan también la violencia polémica de los manifiestos. Y esta génesis puede hacerse sólo si existe oposición a los valores dominantes y a quienes los encarnan.

El discurso meta-manifestario

Una semiótica que tenga como objeto el estudio de los manifiestos, por más diversos en sus formas que estos sean, debería enfocarlos desde la sociología, la historia de las ideologías y el análisis del discurso.

1. En efecto, un manifiesto, ya sea político, filosófico o estético, no puede ser interpretado fuera del contexto histórico que condiciona su producción, su recepción, su sentido. Para ejemplificar este punto, se puede considerar como después de la 'Liberación', en 1944, se produce una explosión de manifiestos que expresan lo no-dicho durante años de represión y silencio.

La forma dada a los manifiestos depende mucho de las modalidades de la comunicación. Se impone entonces el estudio de las condiciones en las que circula la información, de los canales utilizados, del público implicado. Antes de la Revolución Francesa, la audiencia a la que había que llegar se reducía a una pequeña elite y los panfletos ocultos bajo un capote eran el vehículo privilegiado de las ideas subversivas. En el siglo XIX, la opinión pública se amplía a medida que el electorado y la prensa se constituyen en 'cuarto poder'. Hoy, los medios de comunicación electrónicos son, sin duda, los canales más eficaces de la comunicación.

2. Los manifiestos marcan hitos en la historia de las ideologías y permiten dividirla en períodos. Se sitúan dentro de un sistema de referencias culturales que hacen posible su producción: valores morales, políticos o estéticos, representaciones del imaginario, doctrinas, técnicas de escritura o de composición artística. Dan forma y proclaman, frente a una ideología reconocida, el pensamiento latente de un público virtual. Oscilan entre una conformidad que hace posible la comunicación y efectos de sorpresa o escándalo.

Si un manifiesto constituye un hito es porque deconstruye y reestructura un campo ideológico: saca a relucir las contradicciones del sistema al que denuncia; cambia la perspectiva, se funda sobre nuevos valores, busca restituir una coherencia a la experiencia.

3. El análisis discursivo de los manifiestos permite reconocer las estrategias utilizadas y comprender los efectos producidos. En la intencionalidad manifestaria, decir es antes que nada hacer; de allí el uso de una retórica de la persuasión. Y, dada la diversidad manifestaria, si bien no es posible elaborar una grilla de análisis aplicable en lo absoluto, se pueden por lo menos detectar ciertas constantes: el empleo reiterado de determinadas unidades lingüísticas y un tratamiento específico de la enunciación.

a) Una dominante en la escritura manifestaria es la frecuencia de enunciados conminatorios, de allí el lugar que ocupan los auxiliares modales ('es necesario', 'se debe'), los modos verbales de la orden y el deseo (imperativo y subjuntivo), el tiempo de las profecías y certezas por venir (futuro del indicativo), los adverbios asertivos.

Los manifiestos aparecen como uno de los lugares privilegiados para la aparición de neologismos, indicios de un pensamiento de ruptura. Estos pueden ser creaciones de

orden ‘poético’ que abren nuevas pistas a la imaginación (los manifiestos de Tristán Tzara), o bien términos que constituyen el aparato conceptual de una doctrina.

No es fortuito que la terminología tome en ocasiones un tinte ‘terrorista’ (cf. anexo doc. 5: el primer *Manifeste du Futurisme*), ya que la intimidación es uno de los efectos implicados en la estrategia de los manifiestos. La exhortación y la invectiva, frecuentes en los manifiestos, implican además un vocabulario exclamativo.

También puede darse un efecto de oscuridad semántica como resultado de un determinado uso de la sintaxis. Para opacar un discurso y marcar una distancia con respecto a la escritura dominante, se utilizan procedimientos diversos que pueden ir desde un amaneramiento estereotipado (cf. anexo doc. 4: *Manifeste Symboliste*, de J. Moréas) hasta el juego de proposiciones incisivas, paréntesis y subordinadas que imponen a los lectores el seguimiento de distintos caminos de pensamiento simultáneamente (manifiestos de André Breton); otras veces solecismos calculados que amenazan el sistema de la lengua (cf. anexo doc. 10: *Sept manifestes Dada*, de Tzara).

b) Otra tendencia de la escritura manifiestaria es el tratamiento especial del aparato de enunciación.

La forma elemental de la comunicación lingüística reposa sobre los deícticos personales, los pronombres; es una relación entre un ‘yo’, el locutor, un ‘tu’, el destinatario y un ‘él’ que nombra al objeto del discurso, la no-persona. Este sistema, aplicado a los manifiestos, definiría un emisor, un destinatario y un programa. Pero a veces, gracias a intercambios de pronombres, no se actualiza la relación binaria esperada. Deslizamientos entre el ‘yo’ y el ‘nosotros’ dividen al emisor en un locutor, que firma el texto, y un destinador, el grupo en nombre del cual habla, sin distinguirlos verdaderamente. Se produce una contradicción entre enunciación colectiva y enunciación individual: el manifiesto canónico tiene con frecuencia un firmante (Marinetti, Tzara, Breton), pero en algunos textos el firmante no es más que el representante del grupo para el que habla, en otros es, al mismo tiempo, el fundador, el padre, el profeta. Para designar al destinatario es frecuente encontrar, junto a los pronombres de primera y segunda persona y de no-persona, un pronombre indefinido (4), de manera que el manifiesto puede dirigirse a aquellos a quienes combate, a los que intenta persuadir, al propio emisor.

En menor grado con otros deícticos –artículos, demostrativos, adverbios de tiempo y lugar– se persigue el mismo efecto. En otros tipos de discurso, los relatos, por ejemplo, los deícticos hacen referencia a situaciones explicitadas en el texto mismo. Por el contrario, en los manifiestos (como en los textos de teatro) remiten al contexto.

Por último, los presupuestos y los implícitos del discurso, y el modo alusivo de las informaciones dadas establecen una oposición entre aquellos a quienes une la connivencia de lo no-dicho y de las palabras a medias y los excluidos.

Paradojas de los manifiestos

Paradoja institucional

La función del manifiesto es el enfrentamiento con la institución, argumento contra argumento, escritura contra escritura. La denuncia, saca a la luz sus engaños y al mismo tiempo la engaña, oponiendo a la difusión y distribución oficial y metódica modos de impresión y de puesta en circulación clandestinos o precarios. Sin embargo, cuando se buscan manifiestos para estudiarlos, se ve surgir la primera paradoja que consiste en tratar en un marco institucional y como género inventorable a textos que se sitúan en el punto de inflexión en el que la institución se deshace y se recompone. Como resultado, estos manifiestos archivados pasan a pertenecer al patrimonio cultural pero como objetos sacados de su clandestinidad, sin vida, desactivados, ya que su razón de ser es la de pasar al acto. De allí, como ya se señaló, la necesidad de contextualizarlos.

Paradojas discursivas

a) Acto elocutorio / acto argumentativo

El manifiesto puede ser calificado como acto elocutorio, puesto que los autores se otorgan el rol de denunciar al orden establecido y pedir a sus lectores una nueva conducta, cuya necesidad aparente surge de una argumentación más o menos desarrollada. La aparente contradicción entre el acto de discurso destinado a suscitar la obediencia y el desarrollo teórico por el cual el locutor predice, promete o justifica, es explicable: el autor hace comprender a quien lo escucha las razones que tiene para plegarse a la voluntad de otro.

b) Texto comprensible / escritura revolucionaria

El discurso del manifiesto presenta otro problema fundamental, también lingüístico. Cabe preguntarse, particularmente respecto de muchos manifiestos literarios, por qué están escritos en un lenguaje corriente y no en un lenguaje de 'ruptura' como el que preconizan. Y bien, el manifiesto no perturba las conveniencias de la sintaxis simplemente porque no puede. Si lo hiciera, perdería una de sus características: la querer ser obedecido por el mayor número posible de destinatarios, lo que implica ser comprendido por ellos.

En el *Manifiesto Dada* 1918 (cf. anexo doc. 8), por ejemplo, se leen intenciones inequívocas: destruir las estructuras sociales y, de manera más general, toda forma de institución, así como también todo modelo de pensamiento. Sin embargo, al confrontar el fondo y la forma de este texto, se advierte de inmediato una flagrante contradicción. T. Tzara sueña con arrasar con todo, pero para lograrlo pasa por la escritura manifiestaria; se pliega a las prácticas sociales y hace uso de una forma consagrada: implícitamente reconoce la eficacia de las instituciones y de los modos de pensamiento que recusa.

Como las sociedades occidentales privilegian la expresión escrita y oral, el condicionamiento a los modelos sociales de comportamiento determina en gran parte

este tipo de expresión. Y es por esto que las desviaciones son mejor aceptadas (lo que no significa mejor recibidas) en el campo de las artes plásticas y de la música, en donde no se cuestiona un funcionamiento fundamental de la mecánica social. Al pintor, al músico, al realizador de películas, les es más fácil inscribir sus manifiestos en creaciones que son obras de ruptura, porque la necesidad de ser comprendidos, teniendo en cuenta la capacidad de recepción de los destinatarios, es menos operante que para los actos de discurso (cf. anexo doc. 2: *Les demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso).

c) Manifiestos que no quieren serlo

El ejemplo que se analiza a continuación ilustra otra paradoja: la del texto manifestario que busca ser un 'anti-manifiesto' pero que juega perfectamente un rol de manifiesto. Es bien conocida la aversión de J. Paul Sartre por los manifiestos de escuela y por los movimientos literarios en 'ismo'. Sin embargo, después de la Segunda Guerra, sus escritos sobre la necesidad de que el escritor produzca una literatura 'comprometida' comienzan (como lo hacen los manifiestos) por designar aquello que rechazan, la escritura como arte, para imponer lo contrario, la responsabilidad del escritor en una literatura con función social. Todo lo que Sartre dice de la literatura vale para el manifiesto: la palabra es acción.

Algunas observaciones a manera de conclusión

Quedaría entonces resuelto el interrogante planteado en la introducción: los manifiestos constituyen una formación discursiva específica, proteiforme, es cierto, pero cuyas constantes funcionales dictan las estrategias y le asignan, en cada época de la historia de la escritura, un lugar en el discurso. Y las estrategias que utilizan pueden reducirse a tres:

- el manifiesto crea una situación de crisis, o saca provecho de ella, para intentar reestructurar el campo ideológico;
- es un acto de legitimación, la búsqueda de una identidad colectiva y una estrategia de conquista;
- opera y actúa a condición de no verse radicalmente relegado de las instituciones y del discurso existente: el manifiesto eficaz es una suerte de 'caballo de Troya'.

Anexo documental

Documento 1



Déjeuner sur l'herbe. Claude Monet (1863)

Documento 2



Les demoiselles d'Avignon. Pablo Picasso (1891-1892)

Documento 3

Petits poèmes en prose

Quel est celui d'entre nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?

(Pequeños poemas en prosa)

¿Quién es aquel de nosotros que, en sus días de infancia, no ha soñado el milagro de una prosa poética

musical, sin ritmo ni rima y lo bastante dócil y contrastada para adaptarse a los movimientos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación y a los sobresaltos de la conciencia ?)

Enivrez-vous

Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il vous faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi? de vins, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.

Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est; et le vent, la vague l'étoile, l'oiseau, l'horloge vous répondront: «Il est l'heure de s'enivrer! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise.

(Embriagaos

Hay que estar siempre borracho. Todo consiste en eso: es la única cuestión. Para no sentir la carga horrible del Tiempo, que os rompe los hombros y os inclina hacia el suelo, tenéis que embriagaros sin tregua.

Pero ¿de qué? De vino, de poesía o de virtud, de lo que queráis. Pero embriagaos.

Y si alguna vez, en las gradas de un palacio, sobre la hierba verde de un foso, en la tristona soledad de vuestro cuarto, os despertáis, disminuida ya o disipada la embriaguez, preguntad al viento, a la ola, a la estrella, al ave, al reloj, a todo lo que huye, a todo lo que gime, a todo lo que rueda, a todo lo que canta, a todo lo que habla, preguntadle la hora que es; y el viento, la ola, la estrella, el ave, el reloj, os contestarán: «Es hora de emborracharse! Para no ser esclavos y mártires del Tiempo, embriagaos, embriagaos sin cesar. De vino, de poesía o de virtud; de lo que queráis.)

Le port

Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser. Les formes élancées des navires, au grément compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent ou de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir.

(El Puerto

Un puerto es morada encantadora para un alma cansada de las luchas de la vida. La amplitud del cielo, la arquitectura móvil de las nubes, el colorido cambiante del mar, el centelleo de los faros, son prisma adecuado maravillosamente para distraer los ojos sin cansarlos nunca. Las formas esbeltas de los navíos de aparejo complicado, a los que la marejada imprime oscilaciones armoniosas, sirven para mantener en el alma el gusto del ritmo y de la belleza. Y además, sobre todo, hay una suerte de placer misterioso y aristocrático, para el que ya no tiene curiosidad ni ambición, en contemplar, tendido en la azotea o apoyado de codos en el muelle, todos los movimientos de los que se van y de los que vuelven, de los que tienen todavía fuerza para querer, deseo de viajar o de enriquecerse.)

Les fenêtres

Celui qui regarde au dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une

fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie. Par delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec très peu de données, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et parfois je me la raconte à moi-même en pleurant. Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément. Et je me couche, fier d'avoir souffert dans d'autres que moi-même. Peut être me direz-vous : "Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?" Qu'importe la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?

(Las ventanas)

El que desde afuera mira por una ventana abierta, nunca ve tantas cosas como el que mira una ventana cerrada. No hay objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, más tenebroso, más deslumbrador, que una ventana iluminada por una vela. Lo que se puede ver al sol, siempre es menos interesante que lo que pasa detrás de un vidrio. En aquel agujero negro o luminoso vive la vida, sueña la vida, padece la vida.

Más allá de las olas de los tejados, veo una mujer, madura y arrugada ya, pobre, inclinada siempre sobre algo, sin salir nunca. Con su rostro, con su vestido, con su gesto, con casi nada, he reconstruido la historia de aquella mujer, o, mejor, su leyenda, y a veces me la cuento a mí mismo llorando.

Si hubiera sido un pobre viejo, yo hubiese reconstruido la suya con la misma facilidad.

Y me acuesto, orgulloso de haber vivido y padecido en seres distintos de mí.

Acaso me digáis: "¿Estás seguro de que tal leyenda sea la verdadera?" ¿Qué importa lo que pueda ser la realidad colocada fuera de mí si me ayudó a vivir, a sentir que soy y lo que soy?"

Le Spleen de Paris. Charles Baudelaire (1865).

Documento 4

Manifeste Symboliste

[...] *Disons donc que Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel ; M. Mallarmé le lotit du sens du mystère et de l'ineffable ; M. Paul Verlaine brisa en son bonheur les cruelles entraves du vers que les doigts prestigieux de M. Théodore de Banville avait assoupli auparavant. Cependant le Suprême Enchantement n'est pas encore consommé: un labeur opiniâtre et jaloux sollicite les nouveaux venus.*

Ennemis de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins ne serait pas son but à elle même, mais qui tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en Soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les idées primordiales.

L'accusation d'obscurité lancée contre une telle esthétique par des lecteurs à bâtons rompus n'a rien qui puisse surprendre. [...]

Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au Symbolisme un style archétype et complexe: d'impollués vocables, la période qui s'arc-boute alternée avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trop hardi et multiforme; enfin la bonne langue —instaurée et modernisée— la bonne et luxuriante et fringante langue française d'avant les Vaugelas et les Boileau-Despreaux, la langue de François Rabelais et de Philippe de Commines, de Villon, de Rutebeuf et de tant d'autres écrivains libres et dardant le terme du langage, tels des Toxotes de Thrace leurs flèches sinueuses.

Le RYTHME: l'ancienne métrique avivée: un désordre savamment ordonné; la rime illuminéscente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses, l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles; l'emploi de

certains nombres premiers –sept, neuf, onze, treize– résolus en les diverses combinaisons rythmiques dont ils sont les sommes.
Jean Moréas (1886). Publicado en Le Figaro Littéraire N° 18.

Documento 5

Manifeste du futurisme

1. *Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.*
2. *Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.*
3. *La littérature ayant magnifié jusqu'ici l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux la gifle et les coups de poing.*
4. *Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Un automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace.*
5. *Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite*
6. *Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.*
7. *Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chefs d'œuvre sans caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer à se coucher devant l'homme.*
8. *Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles! A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible? Le Temps et l'espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.*
9. *Nous voulons glorifier la guerre –seule hygiène du monde–, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris de la femme.*
10. *Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.*
11. *Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir et la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés; les paquebots aventureux flairant l'horizon; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeaux et des applaudissements de foule enthousiaste.*

C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le futurisme, parce que nous voulons libérer l'Italie de sa gangrène de professeurs d'archéologues, de cicérons et d'antiquaires.

L'Italie a été trop longtemps le grand marché des brocanteurs. Nous voulons la débarrasser des musées innombrables qui la couvrent d'innombrables cimetières.

Musée, cimetières! Identiques vraiment dans leur sinistre condoiement de corps qui ne se connaissent pas.

(Manifiesto Futurista)

1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.
2. El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía.

3. La literatura exaltó, hasta hoy, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo.
4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia.
5. Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita.
6. Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad, para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales.
7. No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre.
8. ¡Nos encontramos sobre el promontorio más elevado de los siglos!... ¿Porqué deberíamos cuidarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.
9. Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.
10. Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria.
11. Nosotros cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta: cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, cantaremos al vibrante fervor nocturno de las minas y de las canteras, incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean; a las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; a los puentes semejantes a gimnastas gigantes que husmean el horizonte, y a las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta.

Es desde Italia que lanzamos al mundo este nuestro manifiesto de violencia arrolladora e incendiaria con el cual fundamos hoy el FUTURISMO porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios.

Ya por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de ropavejeros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren por completo de cementerios.

¡Museos, cementerios! ¡Tan idénticos en su siniestro acodamiento de cuerpos que no se distinguen!

Philippo Tomasso Marinetti (1900). Publicado en *Le Figaro Littéraire*, citado en *Itinéraires XX^e siècle*, tomo 1, 1900-1950, Hatier.

Documento 6

Premier Manifeste du Surréalisme

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à

tout. Ecrivez vite, sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et pour ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est difficile de se prononcer sur la phrase suivante; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer d'ailleurs; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, le jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution de nœuds sur une corde vibrante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute, une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne trop claire. A la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre I par exemple, toujours la lettre I, et amenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra.

(Primer Manifiesto Surrealista)

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y el talento de los demás. Decíais hasta empaparos de ellos que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciar con respecto a la frase inmediata siguiente: esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importarnos; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta del fluir de que estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Seguid escribiendo cuanto queráis. Confíad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de atención», interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra I, por ejemplo, siempre la I, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad.)

André Breton (1924).

Documento 7

Manifeste du Surréalisme

C'est de très mauvaise foi qu'on nous contesterait le droit d'employer le mot SURREALISME dans le sens très particulier où nous l'entendons, car il est clair qu'avant nous ce mot n'avait pas fait fortune. Je le définis donc une fois pour toutes:

SURREALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. Ont fait acte de SURREALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

(Manifiesto Surrealista)

Indica muy mala fe el derecho a emplear la palabra SURREALISMO, en el sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar que esta palabra no tuvo fortuna, antes de que nosotros nos sirviéramos

de ella. Voy a definirla, de una vez para siempre:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dietado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. Han hecho profesión de la fe de **SURREALISMO ABSOLUTO**, los siguientes señores: Aragon, baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Deteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.)

André Breton (1924).

Documento 8

Manifeste Dada

Je détruis les tiroirs du cerveau, et ceux de l'organisation sociale: démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu.

Tout produit du dégoût susceptible de devenir la négation de la famille, est dada; protestation aux poings de tout son être en action destructive: dada; connaissance de tous les moyens rejetés jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis et de la politesse: DADA; abolition de la logique, danse des impuissants de la création: DADA; de toute hiérarchie et équation sociale installe par les valeurs de nos valets: DADA; chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précis des lignes parallèles, sont le moyen pour le combat: DADA; abolition de la mémoire: DADA; abolition de l'archéologie: DADA; abolition des prophètes: DADA; abolition du futur: DADA; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité: DADA; saut élégant d'une harmonie à l'autre sphère; trajectoire d'une parole jetée comme disque sonore cri; respecter toutes les individualités dans leur folie du moment: sérieuse, craintive, timide, ardente, vigoureuse, décidée, enthousiaste; pelier son église de tout accessoire inutile et lourd; cacher comme une cascade lumineuse la pensée désobligeante ou amoureuse, ou la choyer -avec la vive satisfaction que c'est tout à fait égal- avec la même intensité dans le buisson, pur des insectes pour le sang bien né, et doré de corps d'archanges, de son âme. Liberté: DADA DADA DADA, hurlent des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: LA VIE.

(Manifiesto DADA)

Destruyo las gavetas del cerebro y las de la organización social: desmoralizar por todas partes y echar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía de cada individuo.

Todo producto del asco susceptible de convertirse en una negación de la familia, es dada; protesta con todas las fuerzas del ser en acción destructiva: DADA; conocimiento de todos los medios hasta ahora rechazados por el sexo púdico del compromiso cómodo y la cortesía: DADA; abolición de la lógica, danza de los impotentes de la creación: DADA; de toda jerarquía y ecuación social instalada para los valores por nuestros lacayos: DADA; cada objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas, son medios para el combate DADA; abolición de la memoria: DADA; abolición de la arqueología: DADA; abolición de los profetas: DADA; abolición del futuro: DADA; creencia absoluta indiscutible en cada dios producto inmediato de la espontaneidad: DADA; salto elegante y sin perjuicio de una armonía a la otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco sonoro grito; respetar todas las individualidades en su locura del momento: seria, temerosa, tímida, ardiente, vigorosa, decidida, entusiasta; pelar su iglesia de todo accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento chocante o amoroso, o mimarlo -con la viva satisfacción de que da igual- con la misma intensidad en el zarzal, puro de insectos para la sangre bien nacida, y dorada de cuerpos de arcángeles, de su

alma. Libertad: DADA DADA DADA, aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: LA VIDA.)

Tristan Tzara (1918). Citado en Collection Henri Mitterrand, Littérature, XX^e siècle, Nathan, 1989.

Documento 9

Gifle au goût public

Nous ordonnons d'honorer les droits des poètes:

- 1) *A augmenter en volume le vocabulaire du poète à l'aide de mots arbitraires et dérivés (novation verbale).*
- 2) *A une haine irrépressible envers la langue existant avant eux.*
- 3) *A écarter avec horreur de leur front orgueilleux la Couronne, faite par vous de balais de rameaux, d'une gloire à deux sous.*
- 4) *A se dresser sur le roc du mot «nous» au milieu d'une mer de buées et d'indignation.*

Et si, pour le moment encore, subsistent même en nos lignes les stigmates malpropres de vos «bon sens» et «bon goût» pourtant y palpitent déjà pour la première fois les éclairs de la Nouvelle Beauté Future du Verbe autovalable.

Vladimir Maiakovski (1912). Revue Europe «Les Futurismes 1», n° 551, mars 1975.

Documento 10

Lorsque les chiens traversent l'air dans un diamant comme les idées et l'appendice de la méninge montre l'heure du réveil programme (le titre est de moi)

Prix ils sont hier convenant ensuite tableaux / apprécier le rêve époque des yeux / pompeusement que réciter l'évangile genre s'obscurcit / groupe l'apothéose imaginer dit-il fatalité pouvoir des couleurs / tailla cintres aburi la réalité un enchantement / spectateur tous a effort de la ce n'est plus 10 a 20 / pendant divulgation virevolte descend pression / rendre de fous queue-leu-leu chairs sur un monstrueux écrasant scène / célébrer mais leur 160 adeptes dans pas au mis en mon nacre / fastueux de terre bananes soutint s'éclairer / joie demander réunis presque / de a la un tant que le invoquait des visions / des chante celle-ci rit / sort situation disparaît décrit celle 25 danse salut / dissimula le tout ce n'est pas fut / magnifique l'ascension a la bande mieux lumière dont somptuosité scène me music-hall / reparait suivant instant s'agite vivre / affaire qu'il n'y a prêtait / manières mots viennent ces gens.

(Cuando los perros atraviesan el aire en un diamante como las ideas y el apéndice de la meninge señala la hora de despertar programa (el título es mío)

Premios son ayer conviniendo en seguida cuadros / apreciar el sueño época de los ojos / pomposamente que recitar el evangelio género se oscurece / grupo el apoteosis imaginar dice él fatalidad poder de los colores / talló perchas alelado la realidad un encanto ¡ espectador todos al esfuerzo de la ya no es 10 a 12 / durante divagación caracoleos descende presión / volver de locos uno tras otro sillas sobre un monstruosa aplastando el escenario / celebrar pero sus 160 adeptos en paso en los puestos en mi nacrado / fastuoso de tierra plátanos sostuvo esclarecerse / júbilo demandar reunidos casi / de ha la uno tanto que le invocaba de las visiones / de los canta ésta ríe / sale situación desaparece describe aquella 25 danza salve / disimuló todo de no es fue / magnífica la ascensión tiene la banda mejor luz cuya suntuosidad escena me music-hall / reaparece siguiendo instante se agitar vivir / negocios que no prestaba 1 manera palabras vienen esa gente)

Tristan Tzara, Sept Manifestes DADA, réédition J.-J. Pauvert, 1979

Notas

(1) Las distinciones entre ‘manifiesto’, ‘proclama’, ‘llamado’, ‘prefacio’, ‘declaración’ son frágiles; las circunstancias históricas y la recepción de los textos, la manera como son oídos, leídos, interpretados, producen deslizamientos de denominación: el ‘prefacio’ de Poisson soluble se convierte pronto en el primer ‘manifiesto’ del Surrealismo, la *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie* se convierte en el ‘manifiesto’ de los 121.

(2) Du Bellay lanzó su *Défense et Illustration*, V. Hugo escribió el *Préface de Cromwell*, Maupassant su *Etude sur le roman*, Zola *Le roman expérimental*, todos ellos documentos con características manifiestarias pero que, formalmente, no son manifiestos aunque puedan ser considerados como tales.

(3) La utilización del neologismo ‘manifiestario’ se debe a la necesidad de contar con un adjetivo de la misma familia de palabras que ‘manifiesto’.

(4) En francés es muy utilizado el pronombre indefinido *on* como sustituto de prácticamente todas las personas de la enunciación.

Fuentes

Revista Littérature: N° 39 (1980)

Historia del Arte: del Neoclasicismo al Impresionismo (1995). Barcelona: Salvat.

Historia del Arte: del Simbolismo al Surrealismo (1995). Barcelona: Salvat.

Bibliografía

Lagarde, A., Michard, L. (1980). Baudelaire. *Collection littéraire, XIXe*, 429-454.

Marx, C. & Engels, F. (1985). *Manifiesto del Partido Comunista*. Buenos Aires: Anteo.

Terrone, P. (s/d). *UE: Lettres et arts contemporains*. Poitiers-Futuroscope: CNED.

Fecha de recepción: 08/08/2005 · Fecha de aceptación: 19/08/2005