



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

MODERNISMO EN BRASIL Y PORTUGAL
UNA APROXIMACIÓN A LOS MANIFIESTOS DEL GRUPO
ORPHEU Y DE LA SEMANA DEL 22

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA EN LITERATURA
CON MENCIÓN EN LITERATURA CHILENA E
HISPANOAMERICANA

CLAUDIA PATRICIA ITURRIETA LEAL

Profesor Guía:
Dr. Horst Nitschack

Santiago de Chile, año 2020

Dedicatoria

A mi hija Natalia por llegar a mi vida y enseñarme amar
A mis padres por enseñarme amar a los números y a los libros
A mi hermana por compartir nuestras alegrías y tristezas en Brasil

Princesa das margaridas

Agradecimientos

A todas aquellas personas que colaboraron directa o indirectamente para la realización de este trabajo. Agradezco a todas ellas por su gentileza y colaboración. Especialmente:

A mi profesor guía, Dr. Horst Nitschack, por su direccionamiento certero y oportuna guía. Así como por su disposición y gentileza en responder a mis consultas y ayudarme a mantener la focalización en el transcurso de la investigación.

A los investigadores portugueses y brasileños, que estuvieron llanos a apoyarme y facilitarme el acceso a la información no disponible en Chile, tales como: Dionisio Vila-Maior, Arnaldo Saraiva, Jerónimo Pizarro, Teresa Rita Lopes, Anderson Bogéa, y Paula Arnaut.

A mis padres por el incentivo continuo y amor incondicional, en ésta y en todas las iniciativas que he emprendido a lo largo de mi vida.

A mi hermana Alejandra por ser mi compañera y mi amiga.

A mis sobrinos del alma: Alessandra y Libanio, por su ánimo, alegría y amor.

Agradezco a todas aquellas personas que hace 33 años, en Campinas, me recibieron con cariño, especialmente a mi amiga Iraní Ferreira que me enseñó a cuidar de Natalia recién nacida y me prodigó amor cuando estaba lejos de mi país y mis seres queridos. Siempre permanecerá viva en un lugar privilegiado de mi corazón.

A Patricio por permitirme dedicar horas de mi trabajo formal para concluir esta tesis, financiando mis remuneraciones mientras le dedicaba tiempo, así como en los viajes que realice en busca de bibliografía principalmente a Portugal, Francia y Brasil.

A mi hija Natalia por su amor, a pesar de haber recibido mis exigencias y rigidez.

Epígrafe

Quanto mais me defino, menos limites tenho
Tansbordo Tudo.
(Fernando Pessoa)¹

¹ PESSOA, Fernando. *Textos de autoanálise: Anarquismo. Arquivo Pessoa* – Multipessoa. Disponible en: <<http://arquivopessoa.net/textos/2708>> [10-Abril-2019].

Índice

1.0	Introducción.....	10
2.0	Capítulo 1: Marco teórico Actos del Habla de John Austin	20
2.1	Austin y la nueva concepción del lenguaje.....	21
2.2	La visión del lenguaje de Austin	24
2.3	Consideraciones.....	36
2.4	Condiciones de validez.....	38
2.4.1	De los performativos.....	38
2.4.2	De los Constatativos	44
2.5	Searle y su teoría de los actos de habla	45
2.5.1	Actos representativos.....	48
2.5.2	Actos directivos	48
2.5.3	Actos comisivos.....	49
2.5.4	Actos expresivos	49
2.5.5	Actos declarativos	51
2.6	Condiciones de felicidad.....	51
2.6.1	Condiciones preparatorias	53
2.6.2	Condiciones de sinceridad.....	53
2.6.3	Condiciones de contenido proposicional	54
2.6.4	Condiciones esenciales	54

2.7 Actos de Habla y la noción de efecto	55
2.7.1 En Austin	55
2.7.2 En Searle	57
3.0 Capítulo 2: El Manifiesto como género	59
3.1 Introducción.....	59
3.2 Estado del arte	61
3.3 El manifiesto como género	69
3.3.1 Géneros discursivos	78
3.4 El manifiesto como forma	84
3.5 El Manifiesto Literario	86
3.5.1 Genealogía del manifiesto literario	95
3.6 La poética de la modernidad y el manifiesto	97
3.6.1 Relaciones texto, artista y público	101
3.6.2 La práctica del manifiesto moderno	110
4.1.1 Consideraciones sobre el Modernismo portugués.....	118
4.1.2 Consideraciones sobre el Modernismo brasileño	120
4.1.3 Mirada portuguesa del modernismo brasileño	122
4.2 Modernismo: El Grupo <i>Orpheu</i> y la <i>Semana de Arte Moderno del 22</i>	129
4.2.1 Modernidad y modernización	130
4.2.1.1 Diferenciaciones conceptuales	130
4.2.1.2 Contextualización artística	133
4.2.1.2.1 En Portugal	133
4.2.2.1.2 En Brasil	136

4.2.2	Aparición del modernismo	138
4.2.2.1	El grupo Orpheu.....	138
4.2.2.2	La semana de Arte Moderna del 22.....	141
4.2.2.3	Condiciones de ruptura	145
4.2.2.3.1	En Portugal.....	145
4.2.2.3.2	En Brasil.....	147
4.3	Análisis de Manifiestos Corpus	150
4.3.1	Introducción	150
4.3.2	Actitud vanguardista y presencia de la subjetividad	152
4.3.3	Elementos técnicos-retóricos	157
4.3.4	Imperatividad y la verdad del Manifiesto	159
4.3.5	Tablas de análisis pragmático	163
4.3.6	Los Manifiestos como Locus de Ruptura	190
4.4	Manifiestos	192
4.4.1	Manifiesto Anti-Dantas e por extenso (1916).....	192
4.4.2	” Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX (1917). 201	
4.4.3	“Ultimatum” de Álvaro de Campos (1917).....	210
4.4.4	Manifiesto Nós (1921).....	232
4.4.5	Manifiesto Prefácio Interessantíssimo - a Paulicéia Desvairada - (1921)	240
4.4.6	Manifiesto da Poesia Pau- Brasil y Manifiesto Antropófago	245
4.4.7	Manifiesto da Poesia Pau-brasil (1924)	249
4.4.8	Manifiesto Antropófago (1928)	255
4.4.9	Manifiesto Nhengaçu verde-amarelo (1929).....	263

4.4.10 Verde amarelo y Antropofagia.....	268
5.0 A modo de comentario.....	273
6.0 Conclusiones.....	283
7.0 Bibliografía.....	289

1.0 Introducción

La presente tesis analiza los manifiestos literarios del modernismo brasileño y portugués, por lo que esta investigación considera los movimientos modernistas que tuvieron su primera manifestación en 1915, en Portugal con la publicación de la revista *Orpheu* y en 1922, en Brasil con la *Semana de Arte Moderno en São Paulo*. Estos manifiestos son textos rupturistas, que cuestionan las tradiciones literarias de dichos países.

Tanto Brasil como Portugal, se encontraban envueltos en una problemática común: la de la renovación del lenguaje artístico, si bien Brasil a diferencia de Portugal, se encontraba en una situación postcolonial, en la cual quería desmarcarse de Portugal. Los modernistas brasileños, así como los portugueses encontraron un lugar común en el cual establecer un enfrentamiento directo: aquel que cuestionaba los parámetros académicos del arte nacional en pro de un lenguaje renovado cuyos efectos excedieran el plano de la literatura. En ambos países, se desarrolló un proyecto que enlazaba la renovación del lenguaje artístico con la modernización de la propia nación. De aquí que la noción específica del Modernismo literario que nace a partir de ambos movimientos, en contraposición con lo ocurrido con las vanguardias francesa, italiana y alemana, tiene una marcada fisonomía nacionalista. Este es un atributo que tienen en común, a pesar de que manejan diferentes conceptos de Modernidad. A pesar de esta problemática de fondo común, que movilizó a ambos países, las soluciones textuales encontradas fueron bastante diversas: en el caso brasileño, se trató, de la afirmación de una autonomía nacional, de borrar parte componente de su pasado y constituir un canon literario; en el caso portugués, se trató de abdicar de uno de los ejes del modernismo: la negación del pasado, refundándolo para hacer resurgir un Portugal modernizado.

Brasil tenía el anhelo de independizarse culturalmente de Portugal, y éste el deseo de retomar su liderazgo en Europa, lo que causó una fractura profunda

social y culturalmente. Esta situación dio paso a tensiones producidas por esta búsqueda de identidad.

En la literatura, la reconstrucción de la identidad fue favorable a la aparición de manifiestos literarios y textos programáticos. En efecto, en tanto que escritores periféricos, los autores modernistas brasileños y portugueses produjeron un discurso crítico, a través del cual trataron de definirse como pertenecientes a una comunidad nacional, y como artistas. Los manifiestos que publican tienen el objetivo de conceptualizar los diversos proyectos culturales y estéticos y poner de relieve los vínculos entre la redefinición de la identidad y la literatura. Como señala Danielle Dumontet² señala que el discurso manifiestario constituye la percepción de la institución literaria y que transmite un diagnóstico de la vida literaria y de la literatura. El estudio de estos documentos ha demostrado su vigencia y el planteamiento de diversas ideas: la relación con los otros, la relación centro-periferia y finalmente el tema del lenguaje, cuestión estética y política que se encuentra siempre vigente.

Los manifiestos revelan la complejidad de las relaciones (rivalidad, alianza, recuperación, etc.) entre los grupos literarios. Las nuevas tendencias y estéticas se imponen, siendo superadas por nuevas tendencias y estéticas, definiéndose a través de disputas y polémicas en contra de los postulados de sus antecesores. Este carácter interdiscursivo de los manifiestos, se puede interpretar como la descomposición de actos del habla ya instalados como dominantes, para la instalación de nuevos actos del habla que desautorizan a los anteriores y se imponen como una nueva verdad, dándole un lugar en la escena literaria.

² DUMONTET, Danielle. *La difficile réception de la littérature des Antilles françaises: entre périphérie, régionalisme et littérature-monde*, Romanitas. Langues et littératures romanes, vol.3.

Por lo tanto, la proliferación de proyectos lanzados en los manifiestos brasileños, tales como nativismo, la negritud, o el criollismo y en los manifiestos portugueses, tales como cosmopolitismo, modernización, y la recuperación del estatus histórico, llevan en sí una posición al mismo tiempo ideológica y estética.

Entenderemos “manifiesto” básicamente como la formulación de un programa o una poética, de cuño polémico, opuesto a la ortodoxia estético-ideológica y que lucha por el poder simbólico en el campo literario. Lo anterior no se puede dissociar de la cuestión de los elementos retóricos y recursos estilísticos generalmente utilizados por ellos, tales como: la alusión breve, la declaración asertiva, la frase exclamativa y exhortativa, el verbo en modo imperativo, la frase en primera persona (del plural o singular), la reiteración anafórica, la ironía, el sarcasmo, la diatriba, la injuria explícita, la metáfora, la hipérbole.³

La hipótesis central de esta tesis es que los manifiestos, y específicamente los manifiestos modernistas del corpus seleccionado de Brasil y de Portugal, corresponden a lo que el filósofo inglés John L. Austin denomina “Actos del Habla”, por lo que ellos son al mismo tiempo acción y discurso. Es decir, son como las palabras del sacerdote al declarar a las personas casadas, lo que ellas dicen tienen un efecto inmediato fuera del lenguaje. Personas solteras, se vuelven casadas. El efecto del lenguaje se sobrepasa a sí mismo y afecta al ser o a la realidad. Son un tipo especial de discurso de carácter performativo, no sólo hablan, sino que ellos ya son lo que proponen.

¿Cuáles son las condiciones que deben cumplirse para que los manifiestos tengan la fuerza de ser actos del habla? ¿de dónde ellos obtienen el poder para

³ VILA-MAIOR, Dionisio. *Introdução ao Modernismo*. Almedina, Coimbra, 1996, p.132.

legitimarse y para no sólo decir, sino que para ser? Estas son algunas respuestas que pretendemos dilucidar.

El manifiesto literario pretende conceptualizar y legitimar una práctica literaria que le es subyacente, debido a los efectos que provoca entre los lectores, en particular los efectos de la toma de conciencia de una nueva estética y la adhesión a sus principios⁴.

Sobre los actos del habla se tiene como fuente principal la Teoría de los Actos del Habla de Austin y algunas variaciones conceptuales, de manera configurar los conceptos básicos que nos permitan conceptualizar y categorizar los manifiestos, específicamente su escritura como actos del habla.

Una vez definido el manifiesto como forma literaria, se estudiará el modo en que los exponentes más destacados del modernismo brasileño y portugués, Oswald de Andrade, Mário de Andrade y Plinio Salgado por el lado brasileño y Fernando Pessoa, Almada Negreiros y António Ferro, por el lado portugués, han utilizado esta forma literaria para producir cambios en el estatuto literario escribiendo Manifiestos.

La metodología por utilizar consiste en analizar los manifiestos del corpus seleccionado, considerando el marco teórico de los actos del habla y el estatuto literario. Para ello se realizará un breve estudio teórico. Se discutirán las formas de los textos manifestarios y enfoques metodológicos que permitirán el análisis de los manifiestos modernistas. Se abordará además la historia del manifiesto literario que surge como una forma genérica distintiva separándose del manifiesto político independiente.

⁴ DIAZ, José-Luis. *Préfaces et manifestes au XIXe siècle: la réflexion critique comme "agir ommunicationnel"*, *Revue des Sciences humaines*, nº 3 (295), 2009, p. 15.

En el Capítulo 1 se estudiará como marco teórico los “Actos del habla”, realizando una presentación de la teoría de Austin, mostrando la nueva concepción del lenguaje desarrollada por éste, que ocasionó el llamado giro lingüístico. El análisis considera presupuestos filosóficos, exponiendo algunos conceptos centrales que han percolado la obra de este pensador hasta llegar a la visión performativa del lenguaje.

En el capítulo 2 se analizará la forma manifiesto como género discursivo, lo que es de interés para los estudios literarios dado que su existencia depende de su performatividad⁵, siendo discursos que se proponen actuar sobre la realidad. El manifiesto es conflictivo dado que el deseo de transformar el mundo ya sea político o literario forma parte de su estatus y se infiltra en él, a pesar de su vocación estética. Es combativo y expresión de la vanguardia.

En el capítulo 3 se estudiará el movimiento modernista brasileño y portugués, sus exponentes y su pensamiento, realizando algunos levantamientos respecto de su diferenciación entre el proceso de modernización y modernidad, que se hace necesaria dado que los países abordados se encuentran en una posición periférica. Se observan, de manera breve, algunos aspectos que guiaron y fomentaron las acciones de estos primeros grupos modernistas.

En este capítulo se realiza también el análisis de los manifiestos del corpus seleccionado, desde la perspectiva literaria y de la lingüística pragmática. Se categorizan sentencias pertenecientes a los manifiestos para determinar su performatividad. También se revisan las condiciones del contexto de producción y su interpretación a nivel literario.

⁵ MAÏZ, Claudio. *El manifiesto: expresión apocalíptica de o moderno. De Marx al posboom latinoamericano*, Cuadernos del CILHA- a. 15.n.29-2014. P.73-91.

Posteriormente se presentan conclusiones, considerando el aspecto las marcas pragmáticas, así como su conceptualización como un macroacto del habla.

La selección de los textos que componen nuestro corpus literario se ha realizado en función de los textos " manifiestos" que se presentan como los más relevantes en la evolución de las letras portuguesas y brasileñas. Se han seleccionado aquellos que tuvieron un rol o un fuerte impacto en su recepción, promoviendo la implementación de un programa o un movimiento literario.

Corpus de análisis

Se escogió como objeto de estudio los manifiestos del Grupo *Orpheu* en Portugal y los de los artistas involucrados en la *Semana de Arte Moderno* en São Paulo, por ser ellos quienes produjeron las primeras manifestaciones modernistas en ambos países. Los autores seleccionados dentro de estos movimientos son aquellos de mayor relevancia y quienes fueron un gran aporte y responsables en gran medida de este movimiento literario en sus respectivos países, tales como: Fernando Pessoa y Almada Negreiros en Portugal y Oswald de Andrade y Mário de Andrade en Brasil. En el caso de Plinio Salgado y António Ferro, por ser también figuras relevantes de ambos movimientos, pero que de alguna manera son contrapunto a los anteriores.

- "**Manifiesto Anti-Dantas**"⁶, de Almada Negreiros 1915, es un ataque dirigido a la literatura y a la cultura producidas en Portugal. El nombre apunta a Júlio Dantas, conocido intelectual, autor de la crónica "Poetas paranoicos" sobre la exagerada recepción de la prensa a la revista *Orpheu*.

⁶ NEGREIROS, José de Almada. "Manifiesto Anti-Dantas". En: TELES Mendonça, Gilberto. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*. Ed. José Olympio, 20ava ed. Río de Janeiro, 2012, p. 365-371.

- **“Ultimatum”**⁷ de Álvaro de Campos, fue publicado en el único número de la revista Portugal Futurista, en 1917, habla de la insatisfacción ante la incapacidad de su tiempo de producir un gran poeta, estadista o general. Fernando Pessoa, a través de su heterónimo futurista propone una adhesión actualizada a la estética italiana por la creación de otro movimiento moderno, específicamente portugués: el sensacionismo.

- **“Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX”**⁸, declamado por Almada Negreiros en 1917, en el Teatro de la República, marca al igual que el de Campos la adhesión al modernismo italiano, y la polémica contra el pasado que consideraba no sólo la disociación de las formas académicas y conservadoras, sino también una afirmación de nuevas formas creadoras, que incorporasen las transformaciones y la postura imperialista del presente.

- **“Manifesto Nós”**⁹, de António Ferro, publicado en cuartillas por su propio autor 1921 en Lisboa, considerado por muchos críticos como una manifestación tardía con relación al punto alto del Modernismo portugués. Al igual que los otros, presenta una actitud de mordacidad hacia la cultura instituida.

- **“Prefácio Interessantíssimo”**¹⁰, escrito por Mário de Andrade y publicado como prefacio a la obra modernista *Paulicéia desvairada*, en 1922. El texto presenta al lector, la teoría del “Desvairismo” poético de Mário de Andrade, consistente en la valorización de la escritura automática surrealista, en la propuesta futurista de las palabras en libertad (*parole in libertà*), en la defensa de la “deformação”

⁷ PESSOA, Fernando. “Ultimatum”. En: TELES Mendonça, Gilberto. op.cit., p. 372-390.

⁸ NEGREIROS, José de Almada. “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”. En: TELES Mendonça, Gilberto. op. cit., p. 391-399.

⁹ FERRO, Antonio. “Nós”. Revista *Klaxon* n°3, Julio 1922, São Paulo, p. 2-3.

¹⁰ ANDRADE, Mário de. “Prefácio Interessantíssimo”. En: TELES Mendonça, Gilberto. op. cit., p. 429-434.

artística de la naturaleza y del distanciamiento de lo “belo natural”. Influenciado por su formación musical, en *Paulicéia desvairada*, Mário presenta dos elementos característicos de su producción poética: los poemas de versos melódicos y los de versos harmónicos.

- **“Manifiesto da Poesia Pau-Brasil”**¹¹, escrito por Oswald de Andrade y publicado en el *Correio da Manhã* en 1924, presenta una propuesta de literatura vinculada a la realidad brasileña, a partir de un redescubrimiento de Brasil. Este manifiesto propugnaba que el arte brasileño debía ser de “exportación” al igual que el Pau-Brasil.

- **“Manifiesto Antropófago”**¹², escrito por Oswald de Andrade, se publicó en la *Revista de Antropofagia*, Año I, No. I, maio de 1928. En esta revista Oswald plantea la tesis de la antropofagia para explicar el surgimiento de la cultura brasileña y reescribir la historia del Brasil, a partir de una nueva concepción que destaca la tradición indígena de devorar a sus enemigos para apropiarse de sus cualidades, el vínculo que se crea entre el hombre que vive en la naturaleza y la divinidad produce la transformación del tabú en tótem. El canibalismo se realiza con la finalidad de deglutir las ideas (principalmente europeas) para asimilar la civilización occidental. Lo que importa es la experiencia, “somos concretos”, aprehender el país a través de los colores, la selva, la alegría (de los nueve), los afectos, la religión, la comida, la experiencia personal y la intuición de creer en señales y también creer en la ciencia.

¹¹ ANDRADE, Oswald de. “Manifiesto da Poesia Pau-brasil”. En: Teles Mendonça, Gilberto. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*, op.cit., p. 465-471.

¹² ANDRADE, Oswald de. “Manifiesto Antropófago”. En: Teles Mendonça, Gilberto. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*, op. cit., p. 497-506.

- **“Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo”**¹³, publicado en mayo de 1929, por el grupo formado por Plinio Salgado, Menotti del Picchia y Cassiano Ricardo en repuesta al nacionalismo de Pau-Brasil, criticando el “nacionalismo afrancesado” de Oswald. Su propuesta era de un nacionalismo primitivista, patriota, identificado con el fascismo, evolucionando hacia el integralismo. Idolatra el tupi y el anta es elegido símbolo nacional.

En el caso portugués aparece el rechazo al pasado y la exaltación del futuro, la información vehiculada por los manifiestos al nivel de las soluciones técnico-discursivas, temático-ideológicas y pragmáticas debe ser encarada como base de referencia, en la cual confluyen las actitudes del modernismo. Ejemplos de estos son: “Manifesto Anti-Dantas”, el “Manifesto da Exposição de Amadeo Souza-Cardoso” y el “Ultimatum Futuristas às Gerações Portuguesas do Século XX” de Almada Negreiros; y “Ultimatum” Pessoa/Campos.

Los manifiestos, más que la crítica a una figura del panorama histórico cultural portugués o europeo, critican las instituciones que corporizan el academicismo y el tradicionalismo, el rechazo explícito a toda una generación con una actitud alineada con la normalización de la cultura ya sea el “Morra Dantas” de Negreiros o el “Mandado de despejo aos mandarins da Europa” de Campos.

En el caso brasileño, aparece también el rechazo al pasado, la ruptura con la tradición, el anhelo de creación de una nueva literatura actual y nacional, el carácter destructor, el culto a lo pintoresco nacional, la búsqueda de una literatura que sea capaz de expresar la sociedad actual y sus cambios. Ejemplo de estos es el “Prefácio Interessantíssimo” a *Paulicéia Desvairada*, donde se deja en claro las reglas y elementos que establecen diferencias con respecto al sistema literario brasileño anterior. Esto es: verso libre, rima libre, sustitución del orden

¹³ SALGADO, Plinio. “Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo”. En: Teles Mendonça, Gilberto. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*, op. cit., p. 507-514.

intelectual por el orden subconsciente, rapidez, síntesis, polifonía, ruptura de la linealidad del poema.

En el “Manifiesto da Poesia Pau Brasil” y el “Manifiesto Antropofágo” de Oswald de Andrade, trata el primitivismo, el aforismo, la síntesis antropológica presente en el símbolo del “mal salvaje”, es decir el que deglute al otro, y al bárbaro tecnificado.

El “Manifiesto Nhengaçu Verde-Amarelo”, que establece como elementos y reglas el nacionalismo sentimental, no intelectual, la acción práctica, el indio como símbolo nacional, la ausencia de prejuicios y preconceptos, la libertad de cada brasileño según quiera y pueda.

Estos manifiestos rompen con las estructuras del pasado, buscando lo moderno, original y polémico: nuevas formas literarias, presentando propuestas de literatura vinculada a la realidad (brasileña/portuguesa). Presentan el nacionalismo en sus distintas manifestaciones, planteando el regreso a los orígenes, la valorización del indígena y la lengua hablada por el pueblo. En el caso de Portugal, el regreso a un pasado glorioso, al tiempo de los grandes descubrimientos y navegantes.

El manifiesto por ser una forma con una finalidad pragmática quiere transmitir las intenciones de un artista o grupo de artistas (colectivo), convirtiéndose en una obra de arte autónoma que, junto con la poesía, es la expresión literaria más típica de las vanguardias.

Los manifiestos, siendo el primero el del futurismo, marcan el inicio de un proceso de autonomía artística de la forma, y adquiere un valor estético *per se*¹⁴.

¹⁴ Cfr. “Marinetti’s first manifesto [...] not only inaugurated the futurist movement but also created a new genre straddling poetic and theoretical discourse - a collective statement directed at a mass audience, in which the articulation of an aesthetic and political program is transformed into a

2.0 Capítulo 1: Marco teórico Actos del Habla de John Austin

Los manifiestos ostentan un saber teórico o práctico, proclamando una filosofía, una estética, una política: tienen la intención de validar una determinada propuesta, ideología o programa. Se presentan como una actualización de un proyecto: una nueva forma de escritura y una nueva forma de arte.

El proyecto “manifestado” generalmente es filosófico, político y estético. En el caso de los manifiestos literarios, ellos traducen la aspiración a nuevas formas, y al mismo tiempo busca cambiar un determinado orden, ya sea social, literario o político. ¿Cómo el manifiesto, y en específico, el literario pretende lograr su objetivo? ¿Por qué escribir un manifiesto para influir en el orden actual de una determinada condición, ya sea política, literaria o de otro orden? ¿Por qué este texto de ruptura se convierte en una nueva fundación de aquello que se quiere cambiar?

¿Por qué, de alguna manera, el manifiesto conquista un poder nuevo y lo legitima? El autor del manifiesto reclama para sí y para su propuesta, una nueva hegemonía estética, que está reñida con la ideología dominante y con los valores aceptados; crea una ruptura y se marginaliza apelando a aquellos que como él se sienten marginalizados. ¿Cómo el manifiesto se transforma en el acto fundador de una nueva propuesta literaria? Lo que se plantea en esta tesis, y de ahí la relevancia del estudio de estos textos, es que este fenómeno se produce debido a qué ellos constituyen en sí mismo actos del habla. Estos actos conceptualizados de acuerdo con la teoría de Austin, nos permite acercarnos a como una estética es plasmada en la realidad y transportan en ellos, una dinámica de transformación, constituyendo un mecanismo que puede llevarnos a una secuencia de transformaciones, cuestionando el estado actual de las cosas y cambiando constantemente de un estatus a otro. Pensemos que el manifiesto

literary construct.” SARTINI-BLUM, Cinzia: *The Other Modernism. F. T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*. University of California Press. Berkeley - Los Angeles - London, 1996, p. 29.

se mueve entre dos tiempos: el de la evocación crítica y el de la proyección utópica, estando él entre estos dos tiempos, moviliza una toma de consciencia que busca promover una determinada acción. En este potencial, en esta fuerza motriz reside su fuerza y su relevancia.

2.1 Austin y la nueva concepción del lenguaje

El enfoque del lenguaje cambió con el pasar del tiempo. Antes del giro de la lingüística tradicional, las proposiciones eran analizadas por los criterios de verdad o falsedad y con la teoría de los performativos de Austin hubo una reevaluación en los estudios lingüísticos, marcando una segunda fase, en que se consideraron los factores externos: sujetos de la enunciación y condiciones de producción para comprender el sentido de los enunciados. Así, el lenguaje pasó a ser visto como no transparente y sujeto a deslices, ambigüedades y opacidades, de donde podemos inferir que no existe un sentido literal en el lenguaje, como plantean en el psicoanálisis Freud y Lacan. El objetivo del presente capítulo es presentar la teoría de los Actos del Habla de Austin, mostrando la nueva concepción de lenguaje que dio lugar al llamado “giro lingüístico”. Al referirnos a estas teorías hay dos referentes que deben ser considerados: Austin e Searle., así como presupuestos filosóficos que los antecedieron y le sirvieron de referencia.

Se expondrán, algunos conceptos fundamentales que le confirieron notoriedad a la obra *How to do things with words*¹⁵ para que se comprenda la trayectoria del análisis lingüístico recorrida por el autor, llegando al fenómeno que Paulo Ottoni¹⁶ denomina de visión performativa del lenguaje.

¹⁵ AUSTIN, J.L. *How to do things with words*. Second Edition. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1975.

¹⁶ OTTONI, P. *John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem*. En: *Revista Documentos em Lingüística Teórica e Aplicada*. São Paulo: PUCSP, nº 18, 2002, p.117-143.

La obra de John Langshaw Austin es fundamental dado que constituye un marco de referencia que proporcionó una nueva concepción del lenguaje, o sea, una visión performativa y pragmática del uso del idioma, distanciándose de la lógica formal, meramente descriptiva. Esta aseveración se basa en la afirmación de Cervoni, que explica que no es posible prescindir de una presentación de la teoría de Austin cuando se habla de los actos del lenguaje, ya que es una referencia obligatoria de cualquier forma de pragmática del lenguaje¹⁷.

Austin se ubica en el centro de las discusiones sobre el lenguaje, dirigida por la llamada Escuela de Oxford, en Inglaterra, en la década del 40 y 50, convirtiéndose en un intelectual de renombre en el desarrollo histórico de la filosofía pragmática y representativo de una revolución lingüística.

Antes que Austin, el filósofo Wittgenstein se preocupó en dar un nuevo rumbo al tratamiento dado al estatuto del lenguaje, lo que sirvió de referencia a los trabajos de Austin. Wittgenstein rompió con el pensamiento tradicional lógico dado al tratamiento semántico del idioma. Pasando el lenguaje a tener un nuevo enfoque a partir de *Investigaciones Filosóficas*¹⁸, lo que Austin consolida con su trabajo. Inicialmente En *Tractatus*¹⁹ (1921) Wittgenstein analizó el mecanismo lógico del lenguaje, cuyo proyecto es trazar un límite para la expresión lingüística del pensamiento, en los estudios del lenguaje se pensaba que había una relación simétrica entre lenguaje, pensamiento y mundo. Según Moreno²⁰, se analiza el lenguaje no como un corpus empírico, sino como una variedad de articulaciones lógicas posibles.

En la obra *Investigaciones Filosóficas* (1953), el lenguaje es analizado considerando que la significación no reside exclusivamente en la relación entre

¹⁷ CERVONI, J. *A enunciação*. São Paulo: Ática, 1989, p. 21.

¹⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones Filosóficas*. Editorial Crítica. Barcelona, 1988.

¹⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Editorial Gredos, Madrid. 1975.

²⁰ MORENO, A. R. *Wittgenstein: os labirintos da linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de Campinas, 2000, p.55.

estructura de la proposición y el acto. Según Moreno²¹ la nueva concepción es muy distinta, dejando de ser un modelo exacto de la realidad, para convertirse en una hipótesis, una forma de representación que puede reformularse constantemente. Por lo que el grado de adecuación entre la proposición y el acto que representa, depende de las condiciones en que dicha proposición es utilizada.

Zandwais²² indica que el lenguaje se entendía como una representación literal del mundo, esta óptica de interpretación del lenguaje fue cuestionada por Wittgenstein en 1953, en la obra ya referenciada, donde rompió con el pensamiento canónico de la escuela de Filosofía Analítica, que sustentaba los estudios del lenguaje basado en la lógica simbólica. Siendo los representantes más destacados Morris, Carnap y Schilck²³.

Wittgenstein es uno de los primeros intelectuales en considerar la posibilidad de que no exista correspondencia entre lenguaje, pensamiento y sentido. Además, desarrolla la hipótesis de la “opacidad” en el sentido y considera que el contexto o externalidades determinan el sentido de las palabras.

La discusión planteada por Wittgenstein generó el inicio de una concepción del lenguaje completamente distinta, la cual se consolida y profundiza, en las décadas siguientes, con el enfoque performativo y pragmático de Austin.

Con estos estudios se inaugura una nueva etapa en los estudios lingüísticos, en que Austin se inscribe como el representante más destacado de este proceso, creando un nuevo paradigma del estatuto del lenguaje, tanto para la filosofía contemporánea como para la lingüística como ciencia autónoma. Según Ottoni,

²¹ Ídem, *Ibidem*.

²² ZANDWAIS, A. *Tratamento de significações não-literais: limites e fronteiras de questões pragmáticas*. En: ZANDWAIS, A. *Ensaio: Relações entre pragmática e enunciação*. Porto Alegre: Sagra Luzzado, 2002.

²³ CAZARIN, A. E. *A não literalidade do sentido em Austin*. En: ZANDWAIS, A. (org.) *Ensaio: Relações entre pragmática e enunciação*. Porto Alegre: Sagra Luzzado, 2002, p.94.

Austin presenta un nuevo abordaje del lenguaje, denominado "visión performativa". Desde esta nueva perspectiva, no hay preocupación en delimitar los límites entre filosofía y lingüística, un hecho que produce toda la tensión de la fuerza de lo nuevo, en el contraste deconstrucción/construcción²⁴.

2.2 La visión del lenguaje de Austin

Austin provocó un quiebre en las concepciones que asociaban las cuestiones del lenguaje a la lógica formal, en que los valores eran dados por condiciones de verdad o falsedad. Otro hecho, es que, para Austin, el lenguaje deja de ser compartido e institucionalizado, no habiendo una escisión entre el sujeto y su objeto – el habla.²⁵

Por otro parte, Austin puede considerarse un constructor, por ser el fundador de los principios en el campo de la pragmática, permitiendo percibir la exterioridad como aquello que constituye el sentido, visión que ha sido considerada por muchos especialistas del lenguaje. Dentro de esta perspectiva, Berrendonner explica que lo más llamativo es que "...el universo, es decir, el 'contexto' de todos los esquemas de comunicación, concebido como una entidad referencial global, debe considerarse como un participante *activo* del hecho de interlocución, y no solamente como una circunstancia inerte. La Lengua lo representa, en efecto, como término del paradigma de la persona y le reconoce la capacidad de validar o invalidar las proposiciones, es decir de ser el agente del proceso de verificación. En el acto de la comunicación, *el contexto habla*, para dar su opinión sobre la veracidad de las proposiciones"²⁶.

El planteamiento de la obra austiniana considera que el contexto es un factor determinante en la cuestión de la significación, consolidando la perspectiva al

²⁴ OTTONI, P. *John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem*. En: Revista Documentos em Lingüística Teórica e Aplicada. São Paulo: PUCSP, nº 18, p.122, 2002.

²⁵ OTTONI, P. *Visão Performativa da Linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

²⁶ BERRENDONNER, A. *Elementos de pragmática lingüística*, Gedisa, Buenos Aires. En: Las modalidades de la enunciación. Tesis doctoral. GRANDE, FRANCISCO J., León, 1996.p.305.

respecto del significado de las palabras ya destacadas por Wittgenstein en su obra *Investigaciones Filosóficas* al decir: “no pregunte por el sentido de las palabras, pregunte por sus condiciones de uso”.

Austin ocupa un lugar destacado en la lingüística, debido a los enfoques pragmáticos, de sus ideas innovadoras que removieron las bases fundamentales de la lingüística descriptiva y de la filosofía. Había otros filósofos pertenecientes a la misma escuela que orientaban sus investigaciones en solucionar aquellas cuestiones filosóficas del lenguaje ordinario, autores tales como Strawson, Ryle y Hare también trabajaban en esta temática²⁷. Ottoni destaca, que él fue quien introdujo los conceptos de “*performativo, ilocucionário e de ato de fala*, conceitos através dos quais deslança toda a sua argumentação. Estes três conceitos tanto se perpetuaram nas discussões posteriores da filosofia analítica quanto nas da lingüística.”²⁸

Según Ottoni²⁹ Austin es denominado como constructor, por desarrollar la “visão performativa da linguagem”, esto es, que los actos del habla representan una acción. Austin comienza sus investigaciones lingüísticas analizando enunciados ordinarios, dejando de lado el lenguaje formal e ideal y afirma que por mucho tiempo los filósofos creyeron que una declaración solamente describía el estado de las cosas o declaraba un hecho bajo nociones de verdad, lo que fue criticado por él, puesto que no explicaban la complejidad del lenguaje humano³⁰. Por otro lado, los gramáticos mostraron que ni todas las sentencias son declarativas, habiendo también preguntas, exclamaciones y aún aquellas sentencias que expresan orden, deseo o concesión. En esta interpretación, se levanta la duda en torno a la definición de cuestionamiento, orden o declaración y se pregunta por qué ciertos pronunciamientos presentan formas que sobrepasan las fronteras

²⁷ OTTONI, P. *John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem*. op. cit., p.117-143.

²⁸ *Ibidem*, p.121.

²⁹ *Idem*, *Ibidem*.

³⁰ Crf. AUSTIN, J.L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

de la gramática tradicional, y, por lo tanto, no todas las declaraciones verdaderas o falsas son descripciones.

Austin crea la dicotomía constativo-performativo, siendo los enunciados constativos –afirmaciones – aquellos que describen algo bajo los valores de verdadero o falso, en cuanto a los enunciados performativos indican que, al emitir una expresión, se está realizando una acción.

Austin comienza a tratar los enunciados, que, según él, “se disfrazan de sentencias declarativas” y advirtió que todo lo que dijo en la conferencia *número uno* era circunstancial y modificable en las siguientes sesiones. Para mayor claridad de estos conceptos veamos algunos ejemplos:

- a) *Bautizo este navío con el nombre de Reina Elizabeth*, al momento de nombrarlo y quebrar una botella en el caso del barco.
- b) *Dejo a mi hermano este reloj*, en un testamento
- c) *Apuesto mil pesos a que va a llover mañana.*³¹

Al mencionar estas sentencias queda claro que no sólo se está describiendo el acto que se pretende hacer, ni tampoco sólo declarándolo, ni pueden ser solamente juzgadas como verdaderas o falsas, Austin dice que: é fazê-lo³². Ellas tienen como función realizar algo, esto es, realizar una acción – concepto primordial para Austin- pues según Ottoni “Retomando a questão da originalidade do pensamento de Austin, um outro conceito é fundamental para a sua compreensão, o de *ação*. Ação, para Austin, tem um significado muito preciso pelo fato de ser um dos elementos constitutivos da performatividade. Para ele, a ação é uma atitude independente de uma forma lingüística: o performativo é o próprio ato de realização da fala-ação.”³³. Llama a estos enunciados, expresiones

³¹ Crf. Austin, J.L. *Quando dizer é fazer*. Artes Médicas, Porto Alegre, 1990, p. 13.

³² Ídem, *Ibíd.*

³³ OTTONI, P. *John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem*. op. cit. p.129.

performativas. Para que ocurra la realización de un acto, se deben cumplir las siguientes condiciones:

- a) las circunstancias que rodean al hablante deben ser las apropiadas,
- b) el hablante debe realizar determinadas acciones que sean físicas o mentales, o aún, la declaración de algunas palabras adicionales;
- c) la persona debe tener la autoridad para ejecutar la acción.

Es posible observar que la propuesta de performativo de Austin considera aspectos externos al lenguaje. Por lo tanto, las circunstancias de producción y el sujeto son considerados factores extralingüísticos y pasan a tener valor categórico y constitutivo en la significación de los enunciados.

En la expresión “Acepto a esta mujer como mi legítima esposa”, la sentencia aparentemente es una declaración, sin embargo, no puede ser juzgada solo considerando las categorías de verdad o falsedad. No sólo está describiendo o relatando, sino, dicho en las condiciones apropiadas y por la persona adecuada, está llevando a cabo una acción: la persona se está casando.

Austin cuestiona y rompe con las bases de una concepción que asociaba el lenguaje a la lógica formal, cuyo único rol es ser descriptivo, lo que para él no representa la naturaleza del lenguaje, desarrollando una interpretación en relación con el contexto o externalidades. Así, en su visión performativa, Austin plantea que no es posible la escisión entre sujeto (hablante) y objeto (habla). Además, pasan a tener un papel fundamental en la constitución del sentido, el hablante y las condiciones externas, lo que nos lleva de la conceptualización de un lenguaje ideal a uno real. Ottoni agrega:

“Quero dizer que a separação sujeito-objeto que é característica fundamental de uma ciência (da linguagem) de base descritiva e formal foi combatida por Austin. Podemos dizer que, na visão performativa, há inevitavelmente uma fusão do sujeito e do seu objeto, a fala; por isso as dificuldades de uma análise empírica em torno do performativo; além disso, conceber o performativo como um objeto de análise lingüística

independente de uma concepção de sujeito está fadado, neste caso, ao fracasso.”³⁴

Un enunciado performativo puede ser *feliz* (concepto desarrollado por Austin) si la acción pretendida fue realizada con éxito, pero si alguna de las condiciones exigidas para la realización del acto performativo no es satisfecha, la expresión estará sujeta a un fallo (fracaso), esto es, no será exitosa, siendo, por lo tanto, infeliz. Austin indica que:

“(A1) Deve existir um procedimento, convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o enunciado proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias; e além disso, que (A2) as pessoas e circunstâncias particulares, em cada caso, devem ser adequadas ao procedimento específico invocado. . (B1) O procedimento tem de ser executado, por todos os participantes, de modo correto e, (B2) completo. (T1) Nos casos em que, como ocorre com frequência, o procedimento visa às pessoas com seus pensamentos e sentimentos; o visa à instauração de uma conduta correspondente por parte de alguns dos participantes, então aquele que participa do procedimento, e o invoca deve de fato ter tais pensamentos ou sentimento, e os participantes devem ter a intenção de se conduzirem de maneira adequada, e, além, disso, (T2) devem realmente conduzir-se dessa maneira subsequentemente”³⁵.

Y en caso de que algunas de estas reglas no se cumplan, o se pronuncien de manera incorrecta, o las personas no pueden realizar el acto, este no es exitoso. Hay distintas formas de que el acto sea fallido. Lo que se analizará más adelante. Los análisis de Austin se modifican al avanzar en sus desarrollos, como lo indicó,

³⁴ OTTONI, P. *John Langshaw Asutin e a Visão Performativa da Linguagem*. op. cit. p.126.

³⁵ AUSTIN, J.L., *Quando Dizer é Fazer*, op. cit., p.31.

al decir que sus conferencias eran modificables. Sugiere que los performativos no son tan distintos de los constatativos, y considera criterios gramaticales, de vocabulario o una combinación de ambos – por ejemplo: 1ª persona del singular, en el presente indicativo de la voz, en el inicio del enunciado.

Los primeros criterios formales sugeridos para la expresión del performativo no fueron suficientes y Austin percibió que tanto la voz activa como la persona no podían ser tomadas como criterios únicos de distinción, tomando ejemplos de enunciados performativos que presentan verbos en la voz pasiva, en las 2ª o 3ª personas del presente indicativo, principalmente en enunciados emitidos en las formas escritas; “los pasajeros están invitados a utilizar la pasarela para cruzar las pistas”. Austin llega a la conclusión que pueden existir otros enunciados performativos que no son expresados en estas formas dichas *normales*, como, por ejemplo, en el enunciado imperativo, “cierra la puerta”, que podría ser entendido como “yo te ordeno que cierres la puerta”, o la palabra “perro”, que podría ser comprendida como “te prevengo que el perro es bravo” o “te prevengo que el perro va a atacar”.

Según Austin, no es posible establecer criterios absolutos para definir el performativo, ni para diferenciarlos de los constatativos. Según él, desde el punto de vista histórico la evolución del lenguaje el performativo explícito se desarrolló con posterioridad a ciertas expresiones primarias, por ejemplo “Eu o farei” es anterior a “Prometo que o farei”³⁶, y agrega que una posible explicación que en los lenguajes primitivos no era posible distinguir que cosas podríamos estar haciendo, de las que hacíamos. No existiendo distinciones, pudiendo corresponder a una advertencia, amenaza, información o promesa, generando una posible ambigüedad, conservando el carácter vago de los lenguajes primitivos Así, Austin concluye que tales formas no hacen explícito la fuerza del enunciado:

³⁶ *Ibidem*, p.69.

“Isto pode ter suas vantagens, mas a sofisticação e desenvolvimento de formas e procedimentos sociais exigem clarificação. Mas notem que esta clarificação é um ato tão criativo quanto uma descobe de tornar claras distinções já existentes. Uma coisa que tendemos a fazer e que, porém, é muito perigosa, é considerar que de alguma forma *sabemos* que o uso primário das sentenças tem de ser, porque deve ser, um uso declarativo ou constativo, no sentido específico do filósofo, segundo o qual se trata de um proferimento cuja única pretensão é ser verdadeiro ou falso e que não está sujeito a nenhum outro tipo de crítica.”³⁷

Y agrega que el lenguaje en sí, y en sus estadios primitivos no es precisa, ni explícita³⁸. Por lo que la forma explícita de un enunciado sería un lenguaje ideal en el marco lingüístico formal, por contener un menor grado de opacidad, característica propia del lenguaje humano. Las expresiones, por ejemplo, en modo imperativo son susceptible de ambigüedades, ya que pueden expresar orden, permiso, o aun concesión. Las diferentes interpretaciones dependerían de los diversos contextos en que se realiza la enunciación, de la comprensión del interlocutor y de otros recursos, tales como la entonación, el énfasis, la puntuación, los gestos y el ritmo. Es decir, en esta teoría es importante el contexto en que las palabras son dichas y las circunstancias de producción para determinar la significación del enunciado, reforzando la importancia de los componentes extralingüísticos como constitutivos del sentido y el hecho de que este produce un efecto sobre el interlocutor. Ottoni menciona el uptake como necesario para que el oyente pueda asegurarse la comprensión.” O uptake enquanto uma relação entre interlocutores por meio da linguagem, está próximo do jogo de linguagem já que não há regras nem critérios formais definitivos que possam descrevê-lo.³⁹ E indica que esta nueva noción de referencia debe pasar por el “yo” para constituirse como lenguaje, para realizar una acción.

³⁷ *Ibíd.*, p.69.

³⁸ *Ibíd.*, p.70.

³⁹ OTTONI, P. *John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem*. op. cit. p. 134.

Para Austin el acto de habla está compuesto de tres partes, realizando una clasificación de los actos del lenguaje, compuesto de tres actos simultáneos⁴⁰:

- a) Acto locucionario: es el que produce tanto los sonidos pertenecientes a un vocabulario como a su articulación entre la sintaxis y la semántica, lugar en que se da la significación en el sentido tradicional; por lo tanto, corresponde al acto de decir. Independientemente de lo que se dice, decir es una ocurrencia en el mundo. Austin le llama locución o acto locucionario, y agrega que decir algo es siempre efectuar un acto ya sea fonético pronunciando palabras, fáctico con una determinada gramática y entonación, y el acto rético consistente en la utilización de tales vocablos con un cierto sentido y referencia. El sentido y la referencia constituyen a “significação” (“meaning”). Chamaremos a este acto um acto rético (“rhetic”), e a enunciação, o acto de produzir um “rema” (“rheme”).⁴¹

Un acto locucionario es la conjugación de estos tres actos (fonético, fáctico y rético), pero cada enunciado puede dar énfasis a uno de los tres aspectos. O sea, el hecho de haber dicho cualquier cosa, lo que fue efectivamente dicho y el sentido con el que fue dicho.

- b) Acto ilocucionario: es el acto de realización de una acción a través de un enunciado, por ejemplo, el acto de promesa, que puede ser realizado por un enunciado que se inicie con “yo prometo...”, o por otra realización lingüística. Austin lo llama “fuerza ilocucionaria” (“illocutionary force”) o valor ilocucionario de un enunciado. Más allá de realizar un acto locucionario cuando decimos algo, es necesario saber cómo estamos tomando lo que decimos. En los términos de Austin: es necesario saber lo que estamos haciendo al decir algo. Un acto ilocucionario es, así, “um acto efectuado “ao dizer algo”, por “oposição ao acto de dizer algo”, y continua,

⁴⁰ Ibídem, p.35.

⁴¹ CARVALHO DINIZ E SILVA, Hércia Macedo de.” O ato de fala infeliz segundo Austin”, Sapere aude, Belo Horizonte, v. 7 – n. 14, p. 732-747, Jul./Dez. 2016, p.89.

“chamarei à teoria das diferentes funções linguísticas que estão aqui em questão a teoria dos “valores ilocutórios”.⁴²

Algunos de los valores ilocucionarios estudiados por Austin son: Preguntar o responder, informar, avisar o dar fe de cualquier cosa, anunciar un veredicto, prometer o juzgar, nombrar o criticar, a la par de afirmar o describir, aquí podemos comprender oposición entre constatativos y performativos. Ambos son actos del lenguaje con un valor ilocucionario distinto. Austin, propone que cada enunciado pone en evidencia de forma diferente su valor ilocucionario. Así, en la enunciación constativa su valor ilocucionario disminuye, para resaltar los aspectos locucionarios. En la enunciación performativa se resalta la dimensión ilocucionaria de la enunciación y dejamos de lado la dimensión de correspondencia a los hechos

- c) Acto perlocucionario: es el acto que produce un efecto sobre el interlocutor. Austin considera aquello que hacemos *por el hecho* de decir algo: “Da mesma maneira podemos distinguir o ato locucionário ' ele disse que ... ' do ato ilocucionário 'ele argumentou que ... ' e do ato perlocucionário 'Vele me convenceu que ' ... ".⁴³

Al realizar los actos perlocucionarios, el autor propone, que las consecuencias, provocan cadenas de actos, algunas de las cuales pueden no ser intencionales, y esta gama de consecuencias puede ser indefinidamente extensa. Los actos perlocutorios no requieren de un modo riguroso, ser institucionales.

⁴² Ídem, Ibídem.

⁴³ Ibídem, p.90.

Hélcia de Carvalho Diniz e Silva⁴⁴, respecto a los actos perlocutorios indica que “Austin demostró adecuadamente que el acto de habla perlocucionario provoca una reacción en el oyente”.

El acto perlocutorio, trata de los efectos colaterales, al nivel de los sentimientos, pensamientos y acciones, que los enunciados suscitan en quien los dice y en los demás. Algunos ejemplos de esto son: *asustar, amenazar, convencer, seducir, disuadir, persuadir, impedir, sorprender o confundir*.

No sólo estos conceptos están asociados entre sí, sino también otros como performativo, ilocucionario y acto del habla. De acuerdo con Ottoni⁴⁵, hay un desdoblamiento de estos conceptos, siendo el performativo el concepto fundamental que ordena todo fenómeno, seguido de un desdoblamiento que es el ilocucionario, y el acto de habla como algo a descubrir. El acto del habla es lo que se dice cuando se hace alguna cosa. Para reforzar esta asociación, Ottoni explicita: Para entender que el acto ilocucionario se relaciona con la producción de efectos en ciertos sentidos, mientras que el acto perlocucionario comprende la producción de alguna consecuencia, Austin delimita estos dos componentes del acto de habla, diciendo que el efecto equivale a hacer comprensible el significado y la fuerza de la locución, por lo que la realización del acto ilocucionario implica su entendimiento. El acto ilocucionario “tiene efectos”, lo que se debe distinguir de producir consecuencias en el sentido de provocar “estado de cosas de forma normal”, es decir, cambio en el curso normal de los acontecimientos.⁴⁶

Austin⁴⁷ plantea que hay tres maneras de distinguir el acto ilocucionario del perlocucionario, que son:

⁴⁴ *Ibíd*em, p.740.

⁴⁵ OTTONI, P. *John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem*. op. cit.

⁴⁶ Austin, J.L. *Quando dizer é fazer*. op. cit., p.100.

⁴⁷ *Ibíd*em, p.103.

- Asegurar la comprensión (*uptake*)
- Tener un resultado (*taking effect*)
- Demandar respuestas (*inviting a response*)

Para Ottoni, de estas tres formas, el *uptake*, es el más importante:

“Destas três, a primeira é a mais importante, uma vez que com o *uptake* fica mais claro que a referência que vai estar diretamente ligada ao momento da enunciação, não se dá mais no nível constativo da linguagem, mas numa concepção performativa; ou seja, no momento em que há o reconhecimento entre os interlocutores de que *algo está assegurado*, de que o “objetivo ilocucionário” foi realizado através de sua “força”. O *uptake*, enquanto uma relação entre interlocutores por meio da linguagem, está próximo do jogo de linguagem já que não há regras nem critérios formais definitivos que possam descrevê-lo. Austin comenta: *Assim a realização de um ato ilocucionário envolve assegurar sua apreensão [uptake]. E mais à frente afirma: a referência depende do conhecimento que se tem ao emitir o proferimento [utterance]. Esta nova noção de referência tem que passar pelo “eu” para se constituir como linguagem, para realizar uma ação.*”⁴⁸

A través de estos tres actos, Austin, distingue entre *sentido y fuerza*, ya que el acto locucionario es la propia producción de sentido, que se opone a la fuerza del acto ilocucionario⁴⁹. Estos dos, a su vez, se distinguen del acto perlocucionario, que es la producción de una consecuencia sobre el interlocutor. Así, se observa un cambio en relación con la perspectiva de la referencia, que, delante de una nueva concepción, “depende del conocimiento que se tiene al emitir una expresión”, y que tradicionalmente, era tratada como una relación biunívoca entre el lenguaje y el mundo.

⁴⁸ OTTONI, P. *John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem*. op. cit. p.80.

⁴⁹ *Ibíd*em, p. 128.

Es importante reparar, en la visión austiniana, en la reflexión sobre la performatividad, siendo importante la cuestión de “yo-sujeto” y su relación con el uptake, estableciendo una nueva relación entre referencia e intencionalidad. Para Austin, el “yo” es una entidad extralingüística, es decir, un sujeto que puede casar y bautizar, realizando el acto de habla, pero sólo si es el sujeto adecuado. Más claramente, de acuerdo con Ottoni: El “yo” no debe confundirse con el sujeto hablante empírico, ya que el uptake provoca que el “sujeto” se constituya”⁵⁰.

El uptake se constituye en un concepto importante: “Com relação a importância que desempenha o uptake na sua argumentação, podemos dizer que em qualquer situação de fala não há um “controle” do sujeito (falante) sobre sua intenção, já que ela se realiza, juntamente e através do uptake (com seu interlocutor)”⁵¹

Austin⁵² en la Conferencia XII trata la cuestión de la fuerza ilocucionaria, creando una taxonomía de clases verbales que se agrupan de acuerdo con la fuerza ilocucionaria explicitada por los verbos. Surgiendo la necesidad de una teoría general porque “la declaración” en el sentido tradicional, corresponde a una abstracción, una idealización, así como lo son también los criterios de verdad o falsedad relacionado a las declaraciones.

Las categorías de fuerzas ilocucionarias propuesta se dividen en cinco clases, a saber:

1) Los **verificativos** – se caracterizan por dar un veredicto, al hablar o escribir una decisión como: condenar, absolver, sustentar, decretar, calcular, estimar, etc. Que anuncian veredictos (normalmente relacionados con los actos judiciales);

⁵⁰ Cfr. Ibídem, p.135.

⁵¹ Ídem, Ibídem.

⁵² AUSTIN, J. L., *Quando Dizer é Fazer*, op. cit., p.121-132.

2) Los **ejercitativos** – remiten al ejercicio de poderes o influencias, como designar, nominar, dirigir, comandar, demitir, etc.

3) Los **comisivos** – se caracterizan por prometer o de alguna forma asumir algo, incluyen también anuncios de intención, como prometer, estar decidido a, proyectar, pretender, jurar, aseverar etc.

4) Los **conductuales (o comportamentales)** -constituyen un grupo muy heterogéneo, y tiene que ver con actitudes y comportamientos sociales como pedir disculpa, agradecer, felicitar, deplorar, saludar, dar la bienvenida; y,

5) Los **expositivos** – aclaran la manera como nuestros pronunciamientos encajan en el curso de una argumentación o conversación, contienen verbos que consisten en expresar opiniones, afirmaciones, argumentos y otros actos de habla referentes al acto de exponer algo a alguien, como afirmar, negar, identificar, relatar, informar, decir, conjeturar etc.

Esta clasificación de verbos con fuerzas ilocucionarias demuestra la estrategia de Austin para controlar el sentido de los enunciados. Sin embargo, no es suficiente, pues algunos de los verbos poseen una superposición de fuerzas ilocucionarias. Lo que nos lleva a concluir que el sentido no se constituye literalmente a través de la formalización del enunciado, ni de la intencionalidad del hablante por el uso de éste o aquel verbo, si no se constituye a través de la correlación de fuerzas externas, estableciendo una relación no simétrica entre lo que el hablante pretende comunicar y el sentido que le da el oyente.

2.3 Consideraciones

Por lo expuesto, podemos observar que el interés de Austin es por el lenguaje ordinario, a través de un abordaje pragmático que permite abrir espacios para la ambigüedad, equívocos, fallas, deslices y sentidos no literales. Austin concibe una teoría que da cuenta de enunciados más complejos y que considera las lenguas naturales como no transparentes o sujetas a opacidad, particularidad presente en el lenguaje de los seres humanos.

En este sentido, los enunciados ordinarios son analizados y comprendidos más allá de su literalidad, ya que las fuerzas ilocucionarias que explicitan los distintos sentidos no emergen de las estructuras lingüísticas, sino de todo un conjunto de factores que abarcan no solo el ser humano y su conocimiento – lingüístico o previo- sino también las condiciones de producción del enunciado.

Además de esto, el sentido según la percepción de Austin no es controlado por el sujeto hablante. Para él, el sujeto hablante no es completamente dueño de la situación comunicativa, por lo que el efecto puede ocurrir en ausencia de su intención. El fenómeno de aprehensión o (*uptake*) es el que vuelve comprensible el significado y la fuerza de la locución. Así, podemos concluir que el sentido no está en la linealidad de la frase o enunciado, sino que emerge de la correlación de distintos factores que asocian un sujeto, en las condiciones adecuadas, el acto del habla, las condiciones de producción de este acto de habla y el conocimiento compartido entre el locutor y el interlocutor.

Este nuevo enfoque del lenguaje va más allá de Wittgenstein, según Ottoni: “Austin enquanto um “filósofo analítico inglês” tem um projeto sobre a linguagem que vai além do projeto wittgensteiniano, como afirmei no início, já que as reflexões de Austin atingem várias áreas de estudo da linguagem, enquanto que Wittgenstein fica restrito a um “mundo filosófico” na tentativa de dar conta deste mundo.”⁵³ Austin, a través de la visión performativa del lenguaje, da la apertura para los estudios pragmáticos, que, es la manera más adecuada de abordar el lenguaje humano.

Es a partir de esta constatación de que las afirmaciones, verdaderas o falsas, no son la única modalidad de funcionamiento del lenguaje que Austin desarrolla una concepción pragmática según la cual el lenguaje no es simplemente un sistema simbólico de representación del mundo, expresado en las afirmaciones, sino que permite la realización de determinados tipos de actos que cumplen otras

⁵³ OTTONI, P. *John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem*. op. cit. p.140.

funciones. Estos actos intervienen en el mundo, de diferentes maneras, teniendo la capacidad de transformar las propiedades de las cosas, personas, acciones e interacciones que existen o suceden en el mundo.⁵⁴

Así, a lo largo de las doce conferencias publicadas, Austin busca sistematizar las modalidades de intersección entre hablar y actuar: ¿qué tipo de actos podemos realizar al hablar o por el hecho de hablar? Distinción que se volverá pertinente en su esbozo final para una Teoría General de los Actos de Habla (“speech acts”)⁵⁵, Austin aclara que estos ejemplos dejan en claro que pronunciar una de estas oraciones (en las circunstancias apropiadas), no describe el acto de lo que se estaría haciendo al decir lo que se dijo, ni declara que la persona lo está haciendo: simplemente lo está haciendo. Y agrega:

“Nenhum dos proferimentos citados é verdadeiro ou falso; considero isto tão óbvio que sequer pretendo justificar. ¡De fato, não é necessário justificar que “Poxa!” Não é verdadeiro nem falso. Pode ser que estes proferimentos “sirvam para informar”, mas isso é mutio diferente. Batizar um navío é dizer (nas circunstâncias apropriadas) as palavras “Batizo, etc.”. Quando digo, diante do juiz ou no altar, etc. “Aceito”, não estou relatando um casamento, estou me casando. ¿Que nome daríamos a uma sentença ou a um proferimento deste tipo? Proponho denominá-la *sentença performativa ou proferimento performativo*, ou, de forma abreviada, “um performativo” ... Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlativo do substantivo “acção”, e indica que ao se emitir o proferimento está-se realizando uma acção, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo”.⁵⁶

2.4 Condiciones de validez

2.4.1 De los performativos

Austin en su segunda conferencia, partiendo de esta nueva noción de enunciado performativo, examina los distintos casos en que decir algo corresponde a la realización de un acto con el objetivo de comprender las condiciones en que estos

⁵⁴ Ídem, Ibídem.

⁵⁵ Se puede traducir también como “Actos del Discurso” o “Actos del lenguaje”.

⁵⁶ AUSTIN, J. L., *Quando Dizer é Fazer*, op. cit., p.24-25.

son exitosos, estableciendo las reglas para que un tipo de sentencia o pronunciamiento performativo sea considerado “feliz” o exitoso. Como ya se ha dicho, estos son: aceptación del procedimiento convencional y su efecto, la adecuación de las circunstancias, el reconocimiento de los participantes, el pronunciamiento de determinadas palabras (el enunciado performativo propiamente dicho) por determinadas personas en determinadas circunstancias, con sinceridad e implicando un comportamiento coherente en el futuro.

El hecho de no seguir estos requerimientos conduce a un proferimiento defectuoso o infeliz. Las razones de por qué ocurre esto, son variadas y se confunden.

El filósofo en su segunda conferencia⁵⁷, determina seis tipos de condiciones para performativos felices, que se encuentran relacionadas con el aspecto ritual o institucional, intrínseco a este tipo de actos⁵⁸. También encontramos esta dimensión ritualizada y convencional en ciertos actos físicos que cumplen socialmente determinadas funciones; por ejemplo, el soldado que se cuadra al paso del sargento y que se puede asimilar a los actos performativos. Por otro parte, los performativos pueden, ser en muchas ocasiones sustituidos por gestos: saludar a alguien levantando el sombrero; ordenar que cierren la puerta apuntando con el dedo; evidenciar respeto descubriéndose la cabeza al entrar a una iglesia, etc. Por lo que la acción humana de hablar y actuar nos conduce a su dimensión simbólica y su dimensión comportamental.

Los enunciados performativos adquieren sentido y eficacia si y sólo se verifican las reglas mencionadas en la cita 35 (página 29): (A1), (A2), (B1), (B2), (T1) y (T2). El alejamiento o no cumplimiento de alguna de estas reglas conlleva el fracaso del acto. Austin distingue las primeras cuatro (A1, A2, B1 y B2), en las que se puede cometer el fallo de formular el enunciado de manera incorrecta, o

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 31- 37.

⁵⁸ Cfr. SEARLE, J.R. *Actos del habla*. Editorial Planeta, de Agostini S.A., 1994.

las personas no están en condiciones de realizar el acto, como por ejemplo en el caso de que un casamiento en un barco sea efectuado por alguien que no sea el capitán y por ende no cuenta con la autoridad requerida. Al no verificarse las condiciones, el acto se convierte en nulo o no realizado. En el caso de (T1 y T2) cuyo no cumplimiento afecta su realización, el acto se considera, para todos los efectos, como consumado y manifiestamente legítimo, aunque no es más que un simple abuso de los procedimientos. En este caso el hablante no tiene ninguna intención de cumplir aquello a lo que la realización del acto lo compromete. La cláusula de la sinceridad no se cumple.

Austin denominó a estos no cumplimientos de *Fracasos o (fallos)* (“misfires”), dando a los del primer tipo la nominación de “infelicidad”, es decir, actos realizados pero vacíos y, por lo tanto, nulos. Al segundo tipo los llamo *Abusos*, porque corresponden a actos puramente verbales, son actos fingidos, pronunciados sin la intención de cumplirlos. Esto sucede cuando el hablante, por ejemplo, dice “prometo” sin tener la intención de cumplir la promesa que está realizando, simula un compromiso y, por lo tanto, abusa de los procedimientos invocados.

Tanto los *fracasos o fallos* (no cumplimiento de las reglas A y B) como los *abusos* (no cumplimiento de las reglas T) nos conducen a diferentes tipos de infelicidad, ya sea que fallen las condiciones (A o B) y (T1 o T2).

Austin realizó el siguiente esquema para explicar las “infelicidades”⁵⁹:

⁵⁹ AUSTIN, J. L., *Quando Dizer é Fazer*, op. cit., p.33.



Si las condiciones A no son seguidas, existe una “mala invocación” del procedimiento, debido a que no existe tal procedimiento o no se realizó de manera satisfactoria, y estamos delante de una *Apelación indebida* o *Acto no permitido* (“misinvocation” o “act disallowed”). Es necesario distinguir los casos 1 y 2, si el acto no permitido se produce porque se invoca un procedimiento que no es reconocido por convención entonces, no se cumple la cláusula A1 y el acto no se cumple. Pero si el acto falla porque las personas, las circunstancias o los objetos no son adecuados (condición A2) entonces, estamos en la presencia de un *Uso Indebido* (“missapplication”).

En el caso de las condiciones B, si bien se trata de casos en que el procedimiento es correcto o válido, pero su ejecución ha sido perjudicada, estamos delante de una *Ejecución Fracasada* o *Acto Viciado* (“misexecution” o “act vitiated”). En las ejecuciones tipo B, podemos tener fallas (“flaws”) o tropiezos (“hitches”).

Los actos del habla del tipo *abusos*, se dividen en actos realizados, pero vacíos: T1 insinceridad, hacemos como que estamos de acuerdo, pero en realidad no estamos pensando en hacer a lo que nos comprometemos.

Podría darse el caso de que el caso del portero del Congreso de la República que, tome el lugar del presidente, y se dirija a la asamblea correcta y completamente, hasta con sinceridad, y declare: “Abierta la sesión”, como él no está investido del poder reconocido por todos para hacerlo, el acto es nulo y no se abre la sesión. Diferente sería si el Presidente lo hubiese investido de este poder durante su ausencia. Podría darse el caso de que el presidente, estando de vacaciones, declarara abierta la sesión, pero bajo circunstancias que no reclaman este comportamiento. El poder de abrir la sesión que le es conferido y legítimo le es apenas reconocido en las circunstancias convencionales previstas en el ámbito de sus competencias, no podría declararlo con respecto a una situación u objeto que no la reclama, como por ejemplo decir “declaro el libro abierto”. Pero el libro para estar o no abierto no necesita ni exige que la enunciación performativa exista. O también podría ser que lo haga con una declaración no estipulada, ni reconocida por el pleno para hacerlo. Inmediatamente su idoneidad sería puesta en duda por los participantes del procedimiento, este es el caso A1, descrito arriba.

Así, sucede que, en determinados casos, en unas circunstancias dadas e implicando a determinadas personas, no existan procedimientos reconocidos. ¿Qué determina la aceptabilidad y eficacia de cualquier enunciado? También puede suceder que un determinado procedimiento, antes reconocido y convencional, deje de serlo (Austin toma como ejemplo el duelo) o que sea reconocido por algunos, pero no por todos (lo que plantea el problema de saber en virtud de cuántos participantes legítimos un procedimiento se considera reconocido).

Austin plantea que está en la naturaleza de cada procedimiento que los límites de su aplicabilidad y su definición permanezcan ambiguos, ya que, en muchas circunstancias cotidianas, que son informales, el reconocimiento, las personas, los objetos y circunstancias apropiadas no están claramente definidas. Aquí

aparece la problemática del acto institucional. Este es el performativo por excelencia puesto que corresponde a situaciones ampliamente codificadas, como actos que sólo existen en relación con una institución humana, como, por ejemplo: señalar el final de un partido de fútbol, casar, condenar a alguien a prisión⁶⁰.

En las Ejecuciones fallidas (condiciones B1 y B2), puede suceder que las personas, las circunstancias y el procedimiento invocado sean los adecuados, pero no sean realizados correctamente por todos los participantes (B1), en este caso sería una Acción Defectuosa ("Flaw"), o que los procedimientos no sean realizados de manera completa por todos los participantes (B2), en este caso nos encontramos ante un Tropiezo o un Obstáculo ("Hitch"), el ejemplo dado por Austin de hacer una apuesta, "yo apuesto diez mil", pero sin embargo la persona con la que estoy apostando no acepta, diciendo "sí". El fracaso debido a defectos (Acción Defectuosa) afecta el desempeño del acto performativo porque no ocurre de la forma esperada. El padre que se equivoca en el nombre del niño que bautiza, en el nombre de los novios que casa o de los difuntos que recomienda a Dios, es un ejemplo típico. Estos defectos o fallos pueden ocurrir en cualquier aspecto del ritual, implicados en la realización del acto. La intención de inaugurar una biblioteca diciendo "inauguro esta biblioteca", pero la persona investida de la autoridad para hacerlo no logra abrir la puerta porque la llave se atasca en la cerradura.

Austin acepta que todas las acciones admiten un grado variable de incertidumbre, que es más alto mientras menos formalizada y convencional sea la acción. Esto implica que sean tomadas por esencialmente válidas acciones donde, las condiciones no se cumplan rigurosamente. Lo que, de alguna manera, nos remite a la existencia de mecanismos de consenso.

⁶⁰ Cfr. RÉCANATI, François, *Du positivisme logique à la philosophie du langage ordinaire: naissance de la pragmatique*. op. cit., p.193.

Examinemos por último las condiciones T1 y T2, referentes a la sinceridad de los pensamientos, sentimientos e intenciones del hablante en el acto de decir. Podría haber malentendidos o engaños, o acciones realizadas bajo coerción.

Estas condiciones no interfieren en la realización del acto, este es legítimo para todos los efectos. Solo que el hablante no tiene ninguna intención de llevar a cabo el compromiso que realiza a través de la enunciación.

La insinceridad del hablante puede darse en tres niveles: los sentimientos, los pensamientos o las intenciones. Ejemplos de estas falsas intenciones, pensamientos o sentimientos, son las siguientes:

- de los sentimientos, la sentencia “Yo te felicito”, exclamada cuando sus sentimientos no están en concordancia con lo que se pronuncia.
- de los pensamientos, aconsejar una cosa que creo que no es la mejor para mi interlocutor, o expresarle “Yo te absuelvo” cuando creo que la persona es culpable.
- de las intenciones, prometer sin tener intención de cumplir.

Debemos tener claro, que la promesa, el consejo y las felicitaciones, efectivamente ocurrieron y están en orden. Pero, las palabras no tienen aquí el peso debido, puesto que se encuentran de cierta forma desvirtuadas, por la falta de sinceridad.

2.4.2 De los Constatativos

Austin analiza tres formas por las cuales una afirmación puede estar equivocada: “Refiro-me a descoberta de que as maneiras pelas quais podemos errar, isto é, falar de modo abusivo, ao formular conjunções de declarações “factuais”, são mais numerosas que a mera contradição, que é uma relação complicada e exige definições e explicações”⁶¹. Para esto, Austin, distingue tres dimensiones lógicas⁶² asociadas a la enunciación de una expresión, para que funcione sin que

⁶¹ AUSTIN, J. L., *Quando Dizer é Fazer*, op. cit., p.47-25

⁶² *Ibidem*, p.53.

sea falsa o completamente incomprensible: la implicación lógica (implicação lógica), la implicación (“implicação”) y la presuposición (“pressuposição”).

Por ejemplo, cuando digo que “todos los hombres enrojecen”, tiene la implicación lógica de que algunos enrojecen, ya que no es posible que al decir esta enunciación se piense que algunos no lo hagan. Tampoco puedo decir una enunciación que sea contradictoria, pues no sería lógica, como por ejemplo “estoy fuera y dentro del auto”. Una implica la contradicción lógica de la segunda. Cuando afirmo: “Los hijos de Juan son calvos”, doy a entender o implicó que creo efectivamente que los hijos de Juan son calvos. Cuando digo “Todos los hijos de Juan son calvos”, presupongo que Juan tiene hijos, no puedo decir que Juan no los tenga y decir que son calvos.

2.5 Searle y su teoría de los actos de habla

Searle fue uno de los primeros estudiosos en reelaborar la teoría de Austin, desarrollando su propia clasificación y colocando de relieve el acto de habla como unidad de comunicación.

Searle plantea que la importancia otorgada a los actos del habla se debe a que dirige la atención al hecho de que la razón de otorgarle esta relevancia radica simplemente en que “toda comunicación lingüística incluye actos lingüísticos”⁶³. Y desarrolla la “unidad de comunicación” como un concepto, e indica que no es el símbolo, ni la palabra u oración:

“La unidad de la comunicación lingüística no es, como se ha supuesto generalmente, el símbolo, palabra, oración, ni tan siquiera la instancia del símbolo, palabra u oración, sino más bien la producción o emisión del símbolo, palabra u oración al realizar el acto de habla”⁶⁴

⁶³ SEARLE, J.R. *Actos del habla*. op. cit. p.26.

⁶⁴ Ídem, *ibidem*.

Según Marcondes,⁶⁵ Searle define el concepto de acto ilocucionario y propone cinco tipos en función de la fuerza ilocucionaria: asertivos, promisorios, directivos, declarativos y expresivos, en sustitución a los propuestos por Austin y define siete componentes de la fuerza ilocucionaria:

- 1) “objetivo ilocucionário (*illocutionary point*)
- 2) grau de força do objetivo ilocucionário
- 3) modo de realização
- 4) condição do conteúdo proposicional
- 5) condição preparatória
- 6) condição de sinceridade
- 7) grau de força da condição de sinceridade.”⁶⁶

En los actos de habla asertivos se explica cómo son las cosas, es decir, en la proposición se representa el estado de cosas del mundo; algunos ejemplos de verbos asertivos son *informar* o *debatir*. Sin embargo, en los comisivos el hablante se compromete a realizar la acción representada en el contenido proposicional; así ocurre con verbos como *prometer* o *garantizar*. Por su parte, en los directivos buscan que el interlocutor lleve a cabo la acción representada en el contenido proposicional; algunos ejemplos de verbos directivos son *pedir*, *ordenar*, *solicitar* o *recomendar*. Mientras, los declarativos persiguen modificar la realidad, como sucede con *declarar*, *nombrar* o *bendecir*. Finalmente, los expresivos ponen de relieve los sentimientos y la postura psicológica del hablante

⁶⁵ MARCONDES, Danilo. *Desenvolvimentos Recentes na Teoria dos Atos de Fala*. O que nos faz pensar, [S.l.], v.13, n.17, p. 25-39, dec.2003. Disponible en: <<http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnfpa/article/view/179>>. [16 mar. 2020], p.32

⁶⁶ Ídem, *ibídem*.

sobre el estado de cosas representado en el contenido proposicional; algunos ejemplos son *felicitar o agradecer*.

Searle⁶⁷ considera la realización de los actos de habla es posible y se lleva a cabo según una serie *condiciones*, describiendo cuatro condiciones principales, ejemplificadas para las peticiones de la siguiente manera: preparatoria, el oyente está en condiciones de realizar una acción; sinceridad, el hablante desea que el oyente realice una acción; contenido proposicional, el hablante declara un acto futuro para el oyente; y esencial, intento por parte del hablante de que el oyente realice una acción.⁶⁸

Searle trata también la realización indirecta de los actos de habla, los cuales sirven para que el hablante comunique al oyente más de lo que realmente ha dicho; esto es posible gracias tanto a los conocimientos lingüísticos y no lingüísticos compartidos por los interlocutores, como a los principios de racionalidad e inferencia por parte del oyente.⁶⁹

Searle se basa en Austin para elaborar una división de los diferentes tipos de actos de habla existentes, y los clasifica en ilocutivos, representativos, directivos, comisivos, expresivos y declarativos. A continuación, se adjunta cuadro⁷⁰ que esquematiza las dimensiones y criterios propuestos por Searle.

⁶⁷ SEARLE, J.R. *Indirect Speech Acts*. En: COLE, Peter, y MORGAN, Jerry L. (eds.) 1975 *Syntax and Semantics*. Volumen 3. Nueva York: Academic Press, p.71.

⁶⁸ *Ibidem*, p.10.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 60-61.

⁷⁰ ALARCÓN, Marco Antonio. "Austin y Searle: la relación entre verbos y actos ilocucionarios". *Literatura y Lingüística* n°19, pp. 235-250. Disponible en <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112008000100013&lng=es&nrm=iso>, [10-marzo.2019], p.243.

Dimensiones o criterios de Searle



2.5.1 Actos representativos

En los actos representativos el hablante cree en la veracidad de la proposición expresada⁷¹, como “afirmar”, “anunciar” o “asegurar, afirma lo que el emisor cree ajustándose a su saber del mundo como en:

- (1) “Hace calor hoy”
- (2) “La Tierra gira alrededor del Sol”

Los actos representativos pueden catalogarse como actos “que no están centrados ni en el emisor ni en el oyente”⁷² y, por lo tanto, pueden hacer referencia a cualquiera, sin especificar si se refieren al emisor o al oyente.

2.5.2 Actos directivos

Los actos directivos⁷³ tienen en común que el acto ilocutivo consiste en que el hablante pretende que el oyente lleve a cabo la acción al que hace referencia el

⁷¹ SEARLE, J.R. *Expression and meaning. Studies in the Theory of speech Acts*, Cambridge University Press. 1981, p.10.

⁷² “Assertives are illocutionary acts that can properly be qualified as speaker – nor hearer – centered”. HAVERKATE, H. *Speech act, speakers and hearers*. Pragmatics & Beyond Vol. 4, 1984, pp.14-15.

⁷³ Estos actos también han sido denominados exhortativos. Ver HAVERKATE, H. *La cortesía verbal: estudio pragmatolingüístico*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

enunciado, y que se concretará en el futuro. Es decir, el efecto perlocutivo (preguntar, prohibir, recomendar, exigir u ordenar) pretende que el oyente realice el acto de habla:

(3) “Recuéstate, por favor” y

(4) “Cierra la puerta”.

Esto es que el oyente se recueste y cierre la puerta. Es decir, que su acción sea coherente con la proposición. Havertake⁷⁴ los encasilla como actos que se centran en el hablante y en el oyente.

2.5.3 Actos comisivos

En este tipo de actos, el hablante es quien ejecuta el acto enunciado, en beneficio del oyente. Caldero⁷⁵ pone como ejemplos, las sentencias:

(5) “Te ayudaré ahora mismo” y

(6) “Te prestaré el dinero que necesitas”, son claros ejemplos de actos comisivos.

Exponiendo que “Prometer” y “ofrecer” son los actos comisivos más comunes, donde el hablante se compromete verbalmente a un acto futuro, y que debe realizarla puesto que en el contenido proposicional se comprometió a ello. Mostrando, según Caldero, una particularidad de este tipo de actos, consistente en que el enunciado hace referencia explícita al hablante y deja claramente establecido el acto que el emisor debe realizar.

2.5.4 Actos expresivos

Los actos expresivos son caracterizados por Searle⁷⁶ en su definición sobre ellos:

⁷⁴ Cfr. HAVERTAKE, H. *Speech act, speakers and hearers*. op. cit., p.20.

⁷⁵ CALDERO, J.A. *Percepción de la (des)cortesía de los actos exhortativos en la adquisición del español por dicentes de E/LE*. Tesis Doctoral, UCM, Madrid, 2016.

⁷⁶ SEARLE, J.R. *Expression and meaning. Studies in the Theory of speech Acts*, op. cit.

“The illocutionary point of this class is to express the psychological state specified in the sincerity condition about a state of affairs specified in the propositional content”.⁷⁷

En esta caracterización, Searle plantea que el hablante reacciona de manera subjetiva ante la acción concretizada, exponiendo el estado moral que experimenta el emisor en su percepción del contenido proposicional del acto efectuado.

Searle da ejemplos de verbos que denotan actos expresivos: “The paradigms of expressive verbs are "thank", "congratulate", "apologize", "condole", "deplore", and "welcome"”⁷⁸. Podemos ver que este tipo de verbos no se trata de hacer concordar a las palabras con la realidad o la realidad a las palabras, sino que tanto el hablante como el oyente presuponen la verdad de la proposición. Por lo que el acto está centrado en uno, como en el otro. En palabras de Searle:

“In performing an expressive, the speaker is neither trying to get the world to match the words nor the words to match the world, rather the truth of the expressed proposition is presupposed.”⁷⁹

No se pone en duda el valor de verdad del contenido, si no que está garantizada Caldero plantea que esto se debe a que “la finalidad ilocutiva coincide con la expresión del estado psicológico relativo al contenido proposicional”⁸⁰. Ejemplifiquemos con verbos que denotan actos expresivos:

(7) “I thank you that you paid me the money”.

(8) “I congratulate you that you won the race”.⁸¹

⁷⁷ *Ibíd*em, p.15.

⁷⁸ *Ídem*, *Ibíd*em.

⁷⁹ *Ídem*, *Ibíd*em.

⁸⁰ CALDERO, J.A. Percepción de la (des)cortesía de los actos exhortativos en la adquisición del español por dicentes de E/LE. op. cit., p. 111.

⁸¹ SEARLE, J.R. *Expression and meaning. Studies in the Theory of speech Acts*, op. cit. p.15.

2.5.5 Actos declarativos

“Bautizar”, “jurar”, “sentenciar” o “casar” son actos declarativos. En ellos, el hablante vincula el contenido proposicional con la realidad cuando emite el enunciado. Aquí el emisor debe tener un rol como representante institucional, que cuando son pronunciados provocan un cambio en el devenir del ser humano.

En palabras de Searle: “It is the defining characteristic of this class that the successful performance of one of its members brings about the correspondence between the propositional content and reality, successful performance guarantees that the propositional content corresponds to the world”⁸²

Estos se realizan en un contexto adecuado como en los siguientes ejemplos:

(9) El Presidente dice: “Declaro un estado de guerra”, y por ende la guerra comienza.

(10) El Presidente del senado dice:” Declaro abierta la sesión”, y por ende la sesión se abre.

(11) El Empresario dice: “Lo nomino Gerente”, entonces eres gerente de esa empresa.

Al ser los actos exitosos, su contenido proposicional efectivamente se corresponde con la realidad, esto es, “the direction of fit is words to the world”.⁸³

2.6 Condiciones de felicidad

En palabras de Austin los actos de habla deben evaluarse considerando que: “Os proferimentos performativos, exatamente por serem atos realizados, não estão sujeitos à verdade ou falsidade, mas a “condições de felicidade”, que explicam seu sucesso ou insucesso.”⁸⁴

⁸² Ídem, p. 16-17.

⁸³ SEARLE, J.R. *Expression and meaning. Studies in the Theory of speech Acts. op. cit.*, p.12.

⁸⁴ AUSTIN, J.L. *Quando Dizer é Fazer. op. cit.*, p. 12.

Austin enfatiza que las expresiones performativas no están sujetas a criterios de verdad o falsedad, sino que al de eficacia, y que su análisis no puede realizarse a través de la semántica clásica.

Un acto performativo exitoso depende de ciertas condiciones, que el filósofo llama “condiciones de felicidad”⁸⁵. Estas condiciones se requieren para realizar el acto de manera exitosa”.⁸⁶ Así, Austin distingue los enunciados constatativos de los performativos. Los enunciados constatativos, describen la realidad y son factibles de evaluar con criterios de verdad o falsedad, los performativos – aquellos que se utilizan para ejecutar acciones– no son susceptibles de ser calificados como verdaderos o falsos, ya que no poseen valores de verdad. En su lugar, presentan condiciones de éxito o felicidad. De esta forma, para que el acto ilocutivo se lleve adelante en óptimas condiciones, resulta necesario cumplir con las condiciones determinadas. A modo de ejemplo, no es posible bautizar a una persona por el simple hecho de decirle “te bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo”, sino que, deben cumplirse previamente todas las condiciones de felicidad que el procedimiento de bautizar tiene instituido, más allá de la simple enunciación de la sentencia.

Austin clasifica a grandes rasgos tres amplias condiciones de felicidad que debe cumplir el acto ilocutivo:

- a) Es necesario que exista un procedimiento convencional con un efecto convencional, y tanto las personas como las circunstancias deben cumplir con las exigencias del procedimiento.
- b) El procedimiento debe ser ejecutado de manera correcta.

⁸⁵ Cfr. AUSTIN, J.L. *Quando Dizer é Fazer. op. cit.*, p. 13-45.

⁸⁶ Cfr. “The direction of fit is words to the world”. En: SEARLE, J.R. *Expression and meaning. Studies in the Theory of speech Acts. op. cit.*, p.12-20.

c) A menudo, los participantes deben pensar, sentir y hacer aquello que se encuentra especificado y, en caso de especificarse una conducta consecuente, las partes deben realizarla.⁸⁷

La clasificación de Searle⁸⁸, para las condiciones felicidad corresponden a:

- (1) preparatoria: La capacidad de H para realizar A (Grupo 1)
- (2) sinceridad: el deseo de S de que H suceda (Grupo 2)
- (3) contenido proposicional: el pronunciamiento de A de H (Grupo 3)
- (4) esenciales: El intento de S de lograr que H realice A.

2.6.1 Condiciones preparatorias

Caldero, indica que “son aquellas condiciones que deben darse para que la realización del acto ilocutivo en un contexto determinado tenga sentido. La habilidad de que el emisor realice el acto es una condición preparatoria.”⁸⁹

La realización de este acto supone que estas condiciones se han cumplido. En otras palabras, no debe ser obvio para quien enuncia la declaración que a quien se le dirige la realice de manera espontánea. Se requiere quien lo enuncia ostente el poder con respecto del que la realizará.⁹⁰

2.6.2 Condiciones de sinceridad

Estas condiciones implican que debe haber una correspondencia entre las emociones e intenciones del hablante que enuncia el acto ilocutivo y lo que realiza.⁹¹ Se focalizan en el estado psicológico del hablante y manifiestan lo que el hablante está sintiendo cuando perpetra el acto ilocutivo. Si tomamos los casos

⁸⁷ Cfr. AUSTIN, J.L. *Quando Dizer é Fazer. op. cit.*, p. 23.

⁸⁸ SEARLE, J.R. *Actos del habla. op. cit.*, p. 54-71.

⁸⁹ “The ability of H to perform A is a preparatory condition”. SEARLE, J.R. *Expression and meaning. Studies in the Theory of speech Acts. op. cit.*, p.44. En: CALDERO, J.A. Percepción de la (des)cortesía de los actos exhortativos en la adquisición del español por dicentes de E/LE. *op.cit.* p. 114.

⁹⁰ Cfr. p.45.

⁹¹ DÍAZ PÉREZ, F.J. *La cortesía verbal en inglés y español. Actos del habla y pragmática intercultural*, Universidad de Jaén., 2003, p. 147.

de impartir una orden o realizar una petición, “el hablante intenta que la emisión haga que el oyente lleve a cabo el acto”.⁹²

“Es posible expresar estados psicológicos que no se tienen; esto es, es posible realizar actos insinceros. Tales actos son “defectuosos”, pero no necesariamente no logrados. Si yo no tengo intención de cumplir lo que prometo, mi acto defectuoso es insincero, pero me comprometo a realizar el acto futuro que su contenido proposicional expresa.”⁹³

2.6.3 Condiciones de contenido proposicional

Estas condiciones remiten a las propiedades relevantes que debe tener la enunciación que ha sido empleada para consumir el acto de habla, por ejemplo, en el acto de agradecer, la enunciación se corresponde con una acción que ya se ha realizado. En caso de tratarse de un pedido, la proposición se corresponde con una acción en el futuro.

De manera resumida podemos considerar lo propuesto por García: “algunas fuerzas ilocucionarias imponen condiciones a sus contenidos proposicionales admisibles. Por ejemplo, en una promesa el contenido proposicional debe representar un curso de acción futuro del hablante... mientras que un informe debe tener un contenido proposicional que represente un estado de cosas que es o pasado presente con respecto al momento de su emisión.”⁹⁴

2.6.4 Condiciones esenciales

Las condiciones esenciales vinculan la ejecución del acto ilocucionario a alguno de los grupos mencionados en las condiciones de felicidad. Si consideramos lo expuesto por Caldero, la condición esencial que se requiere para una petición es que el acto ilocutivo pretende por el lado del hablante que el oyente ejecute el

⁹² SEARLE, J.R. *Actos del habla*. op. cit., p.72.

⁹³ GARCÍA S. Alfonso, *Modos de significar*, Madrid. Tecnos, 1997. En: YIN, Xin. *Las teorías de los actos del habla: Una sinopsis*. Tesis de Magister, Universidad de Oviedo, 2015., p.24.

⁹⁴ Ídem, p.23.

acto. El acto ilocucionario de “*dar las gracias*” corresponde a un acto de agradecimiento o reconocimiento.

Las condiciones propuestas por Searle permiten una clasificación de los actos ilocucionarios, según las combinaciones de las variables que los integran.⁹⁵

“... Searle da también otros ejemplos de actos ilocucionarios, por ejemplo, el acto ilocucionario de ordenar. Las condiciones preparatorias de una orden son que el hablante, la condición de sinceridad incluye que el oyente tiene la intención de llevar a cabo el acto de ordenar, y la condición esencial consiste en el hecho de que el hablante intente que la emisión haga que el oyente lleve a cabo el acto.”⁹⁶

Searle esboza un efectivo esquema para seleccionar los elementos realmente relevantes que forman parte de la comunicación y sus enunciados, en función de que sí las reglas son o no cumplidas.

2.7 Actos de Habla y la noción de efecto

A continuación, haremos una breve revisión de la noción de efecto en el funcionamiento de los actos de habla, considerando las nociones de Austin⁹⁷ y Searle⁹⁸. Es decir, las consecuencias que tiene sobre el sujeto oyente, ya sea con intencionalidad o no.

2.7.1 En Austin

Austin⁹⁹ fue el creador de la teoría de los actos del habla, demostrando que el lenguaje no sólo describe la “realidad”, sino también la altera y, crea nuevas

⁹⁵ Ídem, p.24.

⁹⁶ Ídem, Ibídem.

⁹⁷ Cfr. AUSTIN, J. L. *Quando Dizer é Fazer*. op. cit.

⁹⁸ SEARLE, J.R. *Actos del habla*. op. cit.

⁹⁹ AUSTIN, J. L. *Quando Dizer é Fazer*. op. cit.

realidades. Las expresiones lingüísticas que sirven para describir el estado de las cosas (actos constataivos) son sólo una de las categorías posibles y, propone que el lenguaje verbal no tiene sólo esta función, presentando la formulación de la categoría de los actos performativos, que implicarían que una determinada acción ha sido realizada. Austin al replantear su teoría demuestra que incluso una afirmación puede ser un acto performativo.

Otoni plantea que detrás de cada afirmación hay un performativo implícito, un performativo enmascarado y que la esta forma gramatical utiliza la primera persona singular en el “presente indicativo”:

“Por exemplo, se digo: ‘ele é um péssimo indivíduo’ isso pode, dependendo do lugar em que está sendo dito, ser interpretado de várias maneiras, ter vários ‘implícitos performativos’. Pode, por exemplo, ser explicitado como: ‘eu afirmo que ele é um péssimo indivíduo’ ou ‘eu imagino que ele é um péssimo indivíduo’. Um fato interessante de se observar é que, para dar as condições de performatividade de um enunciado, Austin identifica um enunciado com um ‘sujeito falante’ para que possa praticar uma ação. Neste momento temos a afirmação, o constativo. ‘Ele é um péssimo indivíduo’, por exemplo, no mesmo nível dos performativos e, por isso, podendo ser feliz ou infeliz. As afirmações agora não só dizem sobre o mundo como fazem algo no mundo. Não descrevem a ação, praticam-na”.¹⁰⁰

Para analizar teóricamente el efecto de un acto del habla, Austin lo une a la intencionalidad del hablante y al papel del “entorno”. Planteando que la fuerza ilocucionaria de las expresiones tiene un factor determinante: la exterioridad, independientemente de que sean constataivos o performativos, deben ser evaluados en cuanto a su fuerza considerando las externalidades, ya que desde el punto lingüístico pasan a no ser controlables, ni descifrables.

¹⁰⁰ OTTONI, P. *Visão Performativa da Linguagem*, op. cit. p.19.

Otoni¹⁰¹ demuestra que una de las dificultades de comprensión de la propuesta de Austin está localizada en la cuestión de la intencionalidad y su relación con la significación, pues, resalta que la intención del sujeto hablante no presenta más una unilateralidad, y que Austin, con la noción de “uptake”¹⁰², subvierte su propia teoría”.

Dado que el sujeto hablante, en cualquier situación de habla, pierde el “control”¹⁰³ sobre su intención puesto que se realiza a través del “uptake” (con su interlocutor), produciéndose a través del descentramiento del rol del sujeto hablante.

2.7.2 En Searle

En Searle, encontramos un punto de vista opuesto al de Austin. Su planteamiento es que el hablante tiene la intención de producir cierto efecto en el oyente, basado en el conocimiento que posee de las reglas que gobiernan la emisión de la sentencia. Searle¹⁰⁴ cree que, en la experiencia del lenguaje, todos saben cumplir adecuadamente sus reglas, aunque no las conozcan. Por ejemplo, todos saben prometer, aunque no conozcan las reglas del acto del habla de la promesa.

Los enunciados están constituidos por un contenido proposicional y un valor ilocucionario. En caso de que un enunciado sea formulado dos veces con el mismo contenido proposicional (abre la puerta, con una entonación de orden o con una entonación de pedido), lo que determinaría su fuerza ilocucionaria sería este valor ilocucionario, el cual es responsable por la realización de un acto del habla diferente, sea una afirmación, una pregunta una orden o un deseo.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.85.

¹⁰² *Idem*, *ibídem*.

¹⁰³ Cfr. OTTONI, P. *Visão Performativa da Linguagem*, op. cit.

¹⁰⁴ *idem*, *ibídem*.

Por lo tanto, la fuerza ilocucionaria es lo que permite entender que el sentido de determinada proposición constituya un pedido, una orden o una promesa, es por medio de la fuerza ilocucionaria que el sujeto realiza el acto pretendido, aunque no sea de manera explícita, pero que puede ser inferido a partir de la convención lingüística. Así si el hablante expresa una orden “Cierra la puerta”, dejará claro lo que diciendo y el acto del habla que está realizando.

Aunque Searle¹⁰⁵ termina por considerar superflua la distinción de Austin entre actos locutorios, ilocucionarios y perlocutorios, hace equivaler la noción de acto del lenguaje a la noción de acto ilocucionario. Los efectos perlocutorios son para Searle valores ilocucionarios indirectos u oblicuos, los actos indirectos del habla.

Para Searle, existe una simetría perfecta entre idioma, sujeto e intención, al contrario de la teoría propuesta por Austin, para quien no hay una simetría tan perfecta entre sentido y referencia, y que en el lenguaje se encuentra la asimetría que rompe con la intención. Para Austin, lo importante no es lo que el enunciado o las palabras significan, sino las circunstancias de su enunciación, la fuerza que tiene y el efecto que provocan.

¹⁰⁵ SEARLE, J. *Intencionalidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

3.0 Capítulo 2: El Manifiesto como género

3.1 Introducción

El presente capítulo analiza la forma manifiesto, la cual ha recibido una atención periférica de la crítica literaria. Esta falta de interés podría deberse al hecho de que se trata de una forma con función pragmática, que ha sido analizada en su cualidad de texto programático. Estos textos programáticos aspiran a proclamar una determinada corriente estética, política o filosófica.

Este género discursivo despierta un interés especial para los estudios literarios en virtud de que su existencia depende de su performatividad. Al considerar la teoría de los actos del habla de Austin, podríamos decir que los manifiestos constituyen discursos que actúan sobre la realidad en alguna de sus dimensiones.

Según Mangone el manifiesto quiere “dar a conocer opiniones o sentimientos, entonces, con la intencionalidad pragmática concreta de la constitución de otro poder mediante determinados recursos formales y efectos discursivos específicos, tales son las variables para tener en cuenta cuando se trata de manifiestos.”¹⁰⁶

Además, dicho género discursivo por su esfuerzo de dar cuenta de la realidad ha sido capaz de decirnos más de ella que otros que a fuerza de ser objetivos han transmitido una imagen debilitada cuando no degradada de ella. El manifiesto es considerado un género “maldito” en tanto es arrastrado por la turbulencia, aún en su aparente vocación estética, es combativo y con el paso del tiempo se convirtió en expresión del surgimiento de la vanguardia, ya fuera política, artística o social. El manifiesto cobra visibilidad en su afán de enjuiciar el presente, La prudencia

¹⁰⁶ MANGONE Carlos, WARLEY Jorge. *El manifiesto: Un género entre el arte y la política*, Editorial Biblos, 1994, Buenos Aires, p. 19.

no es su principio rector, sino la agresividad contra el presente, embistiendo con una retórica contestaria “fingiéndose describir prescribe, aparentando enunciar denuncia”¹⁰⁷, utiliza mecanismos discursivos que le permiten resaltar estas características “Es de combate porque se construye a partir de una necesidad de intervención pública”¹⁰⁸.

Como género moderno, acompaña a la modernidad en su desarrollo mediante la descripción “mordaz, crítica, develadora y disconforme de sus contradicciones”, no conformándose con rechazar lo contemporáneo, sino que se sumerge en la predicción, en el mito adivinatorio. Quiere coagular el futuro en el momento presente. Practica a su modo el arte adivinatorio.¹⁰⁹

Esta relación dupla que mantiene con la modernidad proviene de que se origina a partir de ella y de que también es albo de sus críticas, convirtiéndose en un género paradójico. El manifiesto hace un diagnóstico catastrófico del presente y al mismo tiempo se constituye en una revelación de un resurgimiento futuro. Se orienta hacia lo novedoso, quiere renovar el estado actual porque es el símbolo de la decadencia y del estancamiento, transporta en sí “El principio radical de lo nuevo”¹¹⁰. Ejemplos de estos son los manifiestos de Álvaro de Campos/Pessoa, Almada Negreiros y Oswald de Andrade, siendo el mesianismo de Pessoa, tal vez el que con mayor fuerza lo expone.

¹⁰⁷ Ídem, *Ibidem*.

¹⁰⁸ Ídem, p. 9.

¹⁰⁹ MAÍZ, Claudio. *El manifiesto: expresión apocalíptica de o moderno. De Marx al posboom latinoamericano*, Cuadernos del CILHA- a. 15.n.29-2014. P.73-91.

¹¹⁰ ORTEGA, Julio. *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Se expresa con una semántica y una estructura comunicativa que colisiona con las reglas y principios estéticos establecidos, “se presenta necesariamente como contestatario”.¹¹¹

Se analizarán las formas de los textos manifestarios y enfoques metodológicos que permitan complementar el estudio de los manifiestos modernistas, que forman el corpus de la presente tesis, abordando la historia del manifiesto literario que surge como una forma genérica distintiva separándose del manifiesto político.

3.2 Estado del arte

El estudio del manifiesto como forma literaria ha sido factible debido al debate surgido a fines de los años sesenta sobre la vigencia los géneros literarios menores.

Al realizar una revisión bibliográfica sobre los manifiestos literarios, independiente del período, llama la atención la ausencia de definición de la forma, mezclándose con distintos tipos de textos tales como cartas, prefacios o panfletos¹¹² o alguna obra literaria, que se considera como un manifiesto de una corriente determinada, convirtiéndose en ejemplo de una escritura que quiere ser imitada. Tomando como ejemplo el futurismo: los manifiestos son frecuentemente citados para ilustrar un determinado punto del programa, pero no son tratados en su condición de obras literarias. Ello se debe a que hasta hace poco tiempo la investigación no veía en el manifiesto más que un documento sobre la vida

¹¹¹ MANGONE Carlos, WARLEY Jorge. op. cit. p. 18.

¹¹² Se define lo manifestario, presente en el tipo de textos mencionados, que comparten la característica de explicar la obra de arte en sentido estricto. Crf. YAHALOM, Shelly: Constantes fonctionnelles du discours-manifeste. En: *Littérature* (Larousse) n° 39, Octobre 1980. “Les Manifestes”. Pp. 120-128.

literaria de una época, útil para la historia de la literatura, pero sistemáticamente ignorado por la crítica.¹¹³

Pellegrino D'Acierno, coloca en duda la condición de texto literario del manifiesto, basándose en el carácter performativo que exhibe, destacando su función política:

“By treating the manifesto as a ‘text’, one circumvents all too easily the problem of whether the manifesto should be regarded as belonging primarily either to the literary or the extra-literary register, in which the rhetoric of its prose would tend to emphasize emotion and the appeal to action”.¹¹⁴

En este artículo examina algunos de los manifiestos de la primera etapa, concluyendo que su función principal es política, porque implican al lector en un acto de violencia.

Dada la gran cantidad de trabajos sobre el tema, me limitaré a mencionar aquellos que tratan con mayor proximidad al manifiesto literario de vanguardia.

Peter Bürger en su estudio sobre el surrealismo francés publicado en 1971, dedica un capítulo al análisis de los Manifiestos de Tristan Tzara,

¹¹³ Probablemente se deba a que los manifiestos literarios han servido como una referencia para las obras literarias y científicas, haciendo declaraciones sobre tendencias literarias. El manifiesto no tenía el aura de una obra. Los eruditos literarios parecen haber tenido claro lo que es un manifiesto; no desarrollando una definición. Para ellos, un manifiesto literario es un documento programático en el que se anuncia una cierta corriente literaria y se describen sus principios ". Cfr. SCHULTZ, Joachim: *Manifiestos literarios de la Belle Époque*. Frankreich 1886-1909. Versuch einer Gattungsbestimmung. Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 2. Peter Lang. Frankfurt a. M., 1981. p. 13. En: GÓMEZ, Carmen García. <<http://El manifiesto: ¿género literario? Los textos programáticos de comienzos de s. XX>> [12-agosto-2019].

¹¹⁴ D'ACIerno, Pellegrino: *The Manifesto as Text*. En: VALDÉS, Mario J. y otros (eds.). *Comparative Literary History as Discourse. En Honor of Anna Balakian*. Peter Lang. Bern - Berlin - Frankfurt a. M., 1992. P. 305

caracterizándolos como antimanifiestos¹¹⁵, porque principalmente en el “Manifieste Dada 1918” la forma “manifiesto” se niega a sí misma, ridiculización todo intento de transmitir algún contenido programático.

René Lourau, en “Le Manifeste Dada du 22 Mars 1918: essai d’analyse institutionnelle”¹¹⁶, se podría decir que es el primer artículo que trata al manifiesto como forma literaria desde una óptica institucional. Para su análisis se basa, fuertemente, en las teorías Pierre Bourdieu sobre el campo literario, algunos estudiosos desarrollaron un esquema de interpretación según el cual la historia la literatura, especialmente a partir del siglo XIX al considerar que el campo literario se independiza de otras instituciones, en la lucha por acceder al “poder simbólico”¹¹⁷ de distintos grupos, adoptando estrategias que buscan desacreditar a otros grupos ya establecidos y establecer su propia identidad colectiva.

El concepto “de campo literario” propuesto por este autor, al parecer no fue ampliamente aceptada entre los estudiosos de la literatura ya que, a pesar de

¹¹⁵ JARRILLOT, Cristina Rodal. Manifiestos y Vanguardia. Los manifiestos del futurismo italiano, Dadá y el surrealismo., Argintalpen Zerbitzua servicio editorial, País Vasco, 2010. P.155.

¹¹⁶ LOURAU, René: *Le Manifeste Dada du 22 Mars 1918: essai d’analyse institutionnelle*. En: CAWS; Mary Ann (ed.): *Le manifeste et le caché, langages surréalistes et autres. Le siècle éclaté 1. Dada, Surréalisme et Avant-Gardes*. Lettres modernes - Minard. Paris, 1974. Pp. 9-30.

¹¹⁷ A diferencia de otros campos, como el político o el económico, en el que el poder es más fácilmente cuantificable y se traduce en realidades tangibles (acumulación de capital, capacidad para movilizar masas) en el campo cultural el poder al que aspiran los distintos grupos es de carácter simbólico y está plenamente dissociado de factores de naturaleza económica como el éxito de público, medible a través de criterios objetivos como la venta de entradas o la tirada de un libro. El poder simbólico tiene que ver con el prestigio de un creador o de una corriente dentro del campo literario o artístico, consiste en constituir la propia praxis en la tendencia de mayor crédito entre los productores y la crítica en un momento determinado.

que utilizan los métodos de análisis que desarrolló, prefieren utilizar los términos “institución artística” o “institución literaria”.¹¹⁸

Peter Bürger, en su libro *Teoria da Vanguarda*¹¹⁹, define la institución artística de la siguiente manera: “El término “institución del arte” se utiliza aquí para referirse tanto al aparato productor y distributivo del arte como a las ideas predominantes del arte en una época determinada, que esencialmente determinan la recepción de las obras”¹²⁰, lo que conlleva que su teoría esté centrada en el enfrentamiento de los “ismos”¹²¹, y probablemente por esta razón haya prestado una atención privilegiada a la forma manifiesto.

Noëmi Blumenkranz-Onimus, en su artículo de 1975¹²² plantea la hipótesis de que los manifiestos se originan a partir de la praxis artística y ejercen una función de reflexión sobre ella, utilizando como ejemplo de su hipótesis los manifiestos de la pintura y el teatro futurista.

Filippo Bettini, en 1977 escribe un artículo que trata el primer manifiesto del futurismo, centrando su análisis en el estudio de tres modalidades del discurso: narrativo, programático y oratorio. Las que, según el autor, están tensionadas

¹¹⁸ JARILLOT, C. R, Manifiesto y vanguardia. Intento de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo. Salamanca: Tesis doctoral 2000, p.20.

¹¹⁹ BÜRGER, Peter: *Teoria da Vanguarda*. Edição Paulo Werneck y Luciana Araujo, São Paulo. - 1ª edição, Cosac Naify Portátil, 2012, p. 59.

¹²⁰ *Ibidem*, p.38.

¹²¹ En cuanto al estilo y tono, los manifiestos vanguardistas están escritos desde una posición combativa, dado el origen militar del término vanguardia, de una crítica destemplada a lo establecido, siendo apropiada para presentar al propio grupo, y para atacar a los rivales.

¹²² BLUMENKRANZ-ONIMUS, Noëmi. “Les manifestes futuristes: théorie et praxis.” En: *Récherches poétiques*. Klincksieck. Paris, 1975. Pp. 187-198.

entre la voluntad de imposición del sujeto sobre la realidad circundante y la aniquilación para fundirse con la materia.¹²³

Carmine Chiellino¹²⁴ 1978, realiza un estudio sobre la influencia del futurismo en Alemania. El autor efectúa un análisis de los manifiestos publicados en *Der Sturm* y de las traducciones al alemán de estos textos.

El año 1980 en el área francófona, fue productivo en el estudio de los manifiestos. Tres importantes revistas dedicaron números de forma parcial o monográfica al análisis de la forma. Siendo el más interesante el que ofreció la revista *Littérature*¹²⁵ en su nº 39, con nueve artículos que abordan el tema, desde una perspectiva “institucional”. Jacques Filliolet¹²⁶ presenta un nuevo enfoque, considerando el análisis lingüístico y centrándose en la función ilocutiva. Claude Leroy propone interpretación de índole “mística” de los manifiestos, realizando un paralelo entre el tipo de discurso de los manifiestos y la revelación religiosa.¹²⁷ Nicole Boulestreau analiza el primer manifiesto de Breton presentándolo como un camino iniciático, y proponiendo que incluye pruebas que los adeptos debe superar hasta alcanzar la perfección surrealista.¹²⁸

123 BETTINI, F. Analisi testuale del primo manifesto futurista, En Rufino, Ugo, “Constesto storico e avanguardie europee: il caso del futurismo italiano”, Cuadernos de Filología Italiana, 2009, vol.16, pp.201-224.

124 CHIELLINO, Carmine: *Die Futurismusdebatte: Zur Bestimmung des futuristischen Einflusses in Deutschland*. Peter Lang. Frankfurt a. M. - Bern - Las Vegas, 1978.

125 *Littérature* (Larousse); no confundir con la histórica *Littérature* de Breton, Aragon y Soupault, que durante algún tiempo se convirtió en el órgano oficial del dadaísmo parisino.

126 FILLIOLET, Jacques: “Le manifeste comme acte de discours: approches linguistiques.” En: *Littérature* nº 39, pp. 23-28.

127 LEROY, Claude: “La fabrique du lecteur dans les manifestes”. En: *Ibidem*. pp. 120-128.

128 Cfr. BOULESTREAU, Nicole: “L'épreuve de la nomination dans le premier 'Manifeste du surréalisme.’” En: *Littérature* (Larousse) nº 39, Octubre 1980. “Les manifestes”. p. 49.

Daniel Chouinard en *Études Françaises* reapasa la historia del término manifiesto anterior a su adopción por parte de grupos literarios¹²⁹ y en Jeanne Demers presenta también de forma similar a Filliolet un análisis de las funciones lingüísticas según la definición de Jakobson, y reflexiones de carácter general posicionando al manifiesto entre la poética y la creación, o sobre la condición del manifiesto como crisis del sistema literario y artístico.¹³⁰ John D. Erickson en su artículo "*The Apocalyptic Mind: The Dada Manifesto and Classic Anarchism*",¹³¹ efectúa un paralelismo de las similitudes entre el pensamiento Dadá y el anarquismo, en la forma de valoración del individualismo, en la creencia en un hombre "natural", alejado de las convenciones y el accionismo.

En 1983 Alice Yaeger-Kaplan, escribe en *L'Esprit Créateur*, un trabajo que abarca lo presentado en las revistas arriba citadas y en otras publicaciones sobre manifiestos y panfletos¹³² y Jeanne Demers profundiza la temática de su artículo de *Études Françaises*, centrándose en la idea de si el manifiesto forma parte de un mecanismo de renovación del sistema cultural o si es capaz de ir frontalmente contra él.¹³³

Joachim Schultz en 1984 escribe un artículo en el que resume las teorías del campo literario aplicadas a la forma y el proceso de autonomización de ésta.¹³⁴

¹²⁹ 22 CHOUINARD, Daniel: "Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500-1828)." En: *Études Françaises* n° 16, 3-4. Montréal, Octobre 1980. Pp. 21-29.

¹³⁰ DEMERS, Jeanne: *Entre l'art poétique et le poème: le manifeste poétique ou la mort du père*. Ibidem., pp. 5-20.

¹³¹ ERICKSON, John D.: *The Apocalyptic Mind: The Dada Manifesto and Classic Anarchism*. En: French Literature Series vol. VIII. Columbia, 1980, pp. 98-109.

¹³² YAEGER-KAPLAN, Alice: "Recent Theoretical Work with Pamphlets and Manifestoes." En: *L'Esprit créateur* n° 23:4. Lexington, Winter 1983, pp. 74-82.

¹³³ DEMERS, Jeanne: "Le Manifeste, crise - ou caution? - du système". En: Ibidem., pp. 3-10.

¹³⁴ SCHULTZ, Joachim: "Das literarische Manifest zwischen Symbolismus und Surrealismus." En: *Lendemains* n° 39. Köln, 1984, pp. 47-52.

Marjorie Perloff en el mismo año que publica “‘Violence and Precision’: The Manifesto as Art Form”¹³⁵ analiza los primeros manifiestos futuristas, poniendo énfasis en el de fundación y el del teatro de variedades, en su dimensión performativa, y luego los compara con el manifiesto de *Mr. Antipyrine* de Tzara.

Gerhard Schaub en el número de 1985-86 del Hugo Ball Almanach, presenta un texto, no conocido de la fase predadaísta de Hugo Ball y Richard Huelsenbeck, donde destaca los aspectos futuristas y la subversiva óptica dadaísta que están presentes en el texto.¹³⁶

Pascal Durand desde una perspectiva “institucional”, analiza el primer manifiesto del surrealismo,¹³⁷ mostrando las estrategias que utiliza Breton en su primer manifiesto para conquistar el “poder simbólico”, con el objeto de desplazar a los escritores establecidos del entorno de la *Nouvelle Revue Française*.

Francesco Lengo en *Cultura e città nei manifesti del primo futurismo (1909-1915)*,¹³⁸ estudia los manifiestos del futurismo con una mirada ideológica, no preocupándose por la forma. Examina el corpus en función de un bipolo de elementos “ilustrados” (progresistas) y “románticos” (retrógrados), concluyendo que el futurismo sólo es vanguardia en sus momentos ilustrados, pero que constituyen el reflejo de una ideología imperialista que conduce a la masificación.

¹³⁵ PERLOFF, Marjorie: “‘Violence and Precision’: The Manifesto as Art Form”. En: *Chicago Review* n° 34:2. Chicago, Spring 1984. Pp. 65-101. Nueva publicación en: *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant- Guerre, and the Language of Rupture*. The University of Chicago Press. Chicago - London, 1986.

¹³⁶ SCHAUB, Gerhard: “‘Dada avant la lettre’. Un desconocido ‘literarisches Manifest’ von Hugo Ball und Richard Huelsenbeck.” En: *Hugo Ball Almanach 1985/86*. Ed. por Ernst Teubner. Komet Verlag. Pirmasens, pp. 63-180.

¹³⁷ DURAND, Pascal. “Pour une lecture institutionnelle du Manifeste du surréalisme.” En: *Mélusine* n°VIII. Paris, 1986, pp. 177-195.

¹³⁸ LENGÓ, Francesco. *Cultura e città nei manifesti del primo futurismo (1909-1915)*. Vecchio Faggio editore. Chieti, 1986.

En 1988 Romano Luperini plantea también un análisis de los primeros manifiestos del futurismo desde un punto de vista ideológico, en el que rastrea las marcas dejadas por la tradición, para analizar posteriormente las posturas políticas de Marinetti.¹³⁹

En 1992 Alfons Baackes-Haase establece una tipología de los manifiestos del dadaísmo,¹⁴⁰ definiendo cuatro categorías de contenido: metaartísticos tematizantes, metaartísticos practicantes, metapolíticos tematizantes y metapolíticos practicantes, no considerando criterios formales ni ofreciendo ningún tipo de definición de la forma, lo que le permite incluir una amplia gama de textos, difíciles clasificar.

Michael Rössner en “Transgressionen. Zu dem Wirkungsästhetischen Potential der Gattungsmischung in nicht-einordenbaren Texten der modernen Literatur”¹⁴¹ examina la presencia de tres factores de transgresión en los manifiestos vanguardistas: el humor, la mezcla genérica y lo metaliterario.

Hubert van Den Berg escribe un artículo donde se pregunta si es posible hablar del manifiesto como género literario.¹⁴² Propone la diferenciación de distintas formas literarias del manifiesto. Para van den Berg, el hecho de que un texto tenga por título “manifiesto” y transmita las intenciones de un autor no basta para postular la existencia de un género manifiesto, ya que propone que deben

¹³⁹ LUPERINI, Romano: *Marinetti et la tradition*. En: Briosi, Sandro y Henk Hillenaar (eds.): *Vitalité et contradictions de l'Avant-Garde. Italie-France 1909-1924*. Librairie José Corti. S. I., 1988, pp. 17-26.

¹⁴⁰ BACKES-HAASE, Alfons. *Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des Dada-Manifests*. Athenäums Monographien, Literaturwissenschaft, Band 106. Anton Hain. Frankfurt a. M., 1992.

¹⁴¹ RÖSSNER, Michael: “Transgressionen. Zu dem Wirkungsästhetischen Potential der Gattungsmischung” En: nicht-einordenbaren Texten der modernen Literatur” En: Sabban, Annette y Christian Schmitt (eds.): *Sprachlicher Alltag. Linguistik - Rhetorik - Literaturwissenschaft*. Festschrift für Wolf-Dieter Stempel. Max Niemeyer. Tübingen, 1994. Pp. 455-467.

¹⁴² BERG, Hubert van den, y Ralf Grüttemeier (eds.): *Avant Garde Critical Studies n° 11, “Manifeste: Intentionalität.”* Amsterdam / Atlanta, 1998.

compartir una serie de características que permita tal asunción y que es necesario diferenciar entre distintos subgéneros de lo programático, como la carta abierta, el panfleto y la declaración.

En 1997 Luca Somigli dedica un capítulo denominado "A History of the Manifest" en su libro *Legitimizing The Artist, Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915*,¹⁴³ donde revisa los movimientos artísticos europeos, tales como el decadentismo, futurismo italiano o el vorticismo, analizando a influencia de Marinetti en un proyecto propiamente vanguardista.

3.3 El manifiesto como género

El estudio de los manifiestos permitirá analizar el proceso a través del cual el manifiesto cobra autonomía como forma literaria y cómo se convierte en el medio privilegiado de comunicación del artista de vanguardia con el público. Según Jarrillot: "lo que sí parece claro afirmar es que el manifiesto como forma literaria carecía de autonomía con anterioridad a la irrupción del futurismo: limitado a su función de transmitir contenidos programáticos y sin ningún tipo de aspiración artística."¹⁴⁴

Desde el punto de vista genérico, el abordaje del manifiesto, puede ser un intento por dilucidar si se trata de un género o de un subgénero¹⁴⁵. Los subgéneros se identifican por su discontinuidad y por su variedad. Al igual que los géneros mayores, son susceptibles de adquirir o perder popularidad. Por ejemplo, la anécdota y el chiste suelen ser más populares en épocas dictatoriales, revueltas sociales o crisis políticas.

143 SOMIGLI., Luca. *Legitimizing The Artist, Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915*, University Of Toronto Press, Canadá, 2003.

144 JARRILLOT, Cristina Rodal. *Manifiestos y Vanguardia. Los manifiestos del futurismo italiano, Dadá y el surrealismo.*, Argintalpen Zerbitzua servicio editorial, Pais Vasco, 2010. P.139.

145 TODOROV, Tzvetan. *Les genres du discours*, Paris, Editions du Seuil, 1978. En: Cesare Segre, *Principios del análisis literario*, Barcelona, Editorial Critica, 1985.

Los manifiestos comparten particularidades con los subgéneros: aparecen en circunstancias históricas de extrema tensión; son discontinuos; ofrecen mayor variedad comparados con otras formas breves; evolucionan; pueden tener filiaciones con varios géneros.

Con base en la investigación empírica de los géneros, es evidente que su continuidad no se basa en estructuras formales inimitables o núcleos sustanciales. La bibliografía disponible señala que la competencia entre los géneros produce cambios de jerarquía, convergencias o distanciamientos, Resultando inoportuno considerarlo como un género menor.¹⁴⁶, aunque comparta algunas de sus características.

Kanev, argumenta que Tinianov plantea que “en cada género se distinguen rasgos fundamentales y rasgos secundarios. Un rasgo fundamental del manifiesto podría ser la estructura de su contenido que comprende la negación y la afirmación, la tesis y la antítesis, la denuncia del pasado y la afirmación del futuro”.¹⁴⁷

Aunque algunos manifiestos tornan el esquema más simple, apuntando al futuro, como por ejemplo en Jorge Luis Borges¹⁴⁸, no pierden la referencia pasatista. El programa que expone el manifiesto es defendido a toda costa y con vehemencia, de manera agresiva como por ejemplo en “Ultimatum” de Almada y Campos. En

¹⁴⁶ KANEV, Venko, América: Cahiers du CRICCAL, n°21, 1998. Polémiques et manifestes aux XIXe et XXe siècles en Amérique latine. pp. 11-18; <<https://doi.org/10.3406/ameri.1998.1357> https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1998_num_21_1_1357> [16-abril-2018], p.11.

¹⁴⁷ Crf. TINIANOV, Yuri. *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972. En: “El manifiesto como género. Manifiestos independentistas y vanguardistas”. KANEV, Venko, América: Cahiers du CRICCAL, n°21, 1998. Polémiques et manifestes aux XIXe et XXe siècles en Amérique latine. pp. 11-18; op.cit.

¹⁴⁸ SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*, op. cit.

estos escritos, los objetivos propuestos y el modo en que el autor se define poseen siempre un alto nivel de precisión.

Kanev argumenta que en el tipo de discurso del manifiesto, aparece como rasgo fundamental la utilización del discurso del género epistolar, que tienen claramente definidos un emisor y un receptor, presentado dos particularidades: “(1) el emisor y el destinatario poseen un valor colectivo, aunque esto no se encuentre indicado explícitamente; y (2) a lo largo del manifiesto el destinatario puede cambiar y aparecer en forma de vocativo como en un discurso El colectivo puede ser: partidarios, una clase social, una nación, un pueblo o en última instancia el mundo entero”.¹⁴⁹

Pierre Bourdieu, plantea que la “alquimia de la representación (en los diferentes sentidos del término), el representante constituye el grupo que lo constituye a él; el portavoz dotado del poder de hablar y de actuar en nombre del grupo que existe única y exclusivamente por esta *delegación*. Grupo hecho nombre, personifica una persona ficticia, a la que arranca del estado del simple agregado de individuos separados permitiéndole actuar y hablar, el grupo es “como un solo hombre”¹⁵⁰, y se arroja ser portador de esta “voz” y actuar en su nombre, de “tomarse por el grupo que encarna y “se entrega en cuerpo y alma” prestándole un cuerpo biológico a un cuerpo constituido. *Status est magistratus*. “El estado soy yo” o lo que equivale a lo mismo, el mundo es mi representación”,¹⁵¹

El manifiesto resulta ser la expresión de una ideología que aspira a ser dominante cuestionando y negando la anterior, si bien hay manifiestos que pretenden acabar con cualquier tipo de ideología (como los manifiestos Dadá). Este aspecto no es abordado en la presente tesis, aunque podríamos cuestionarnos si querer

¹⁴⁹ KANEV, Venko, op. cit. p. 12.

¹⁵⁰ MANGONE Carlos, WARLEY Jorge. op. cit., p. 18-19.

¹⁵¹ Idem, Ibídem.

terminar con una ideología, no es también una forma de ideología. Los manifiestos modernistas (Brasil y Portugal) anuncian ideologías revolucionarias. El manifiesto expresa rebeldía y aspiraciones. El manifiesto, a diferencia de la mayoría de los géneros, se escribe solo en determinadas épocas, quedando latente y cobrando vida en los momentos cruciales de la vida de una nación o de un grupo social. En la relación inversa, la aparición de un manifiesto se asocia a eventos importantes.

Kanev¹⁵² explica que hay un estrecho vínculo del manifiesto con las circunstancias históricas, colocando en jaque el tema de la objetividad. La que se revela como la crítica del pasado, sin embargo, en la proyección del futuro aparece la subjetividad y la utopía.

El manifiesto transita desde la política al arte y desde la ética a la estética, cambiando radicalmente el lenguaje. Lo que se plantea en esta tesis que los manifiestos se constituyen en actos del habla, y que por ende modifican el poder simbólico del arte para traspasarlo a nuevos actores, nuevos grupos o ideas.

El lenguaje político se mantiene, pero sufre una transformación en lenguaje literario, lo que se realiza de acuerdo con el estilo del movimiento. En la parte destructiva del manifiesto aparece un lenguaje irreverente que llega al insulto, como en el caso del *Manifiesto Anti-Dantas* de Almada o el *Ultimatum* de Pessoa. En la parte constructiva el lenguaje es elaborado y altisonante, presentando en esta parte su condición utópica. En los manifiestos, dentro del lenguaje político se intercalan expresiones poéticas, como en el *Manifiesto Comunista*, que es tan político como estético. Su fuerza proviene de esta unión, ya en la primera frase

¹⁵² KANEV, Venko. "El manifiesto como género. Manifiestos independentistas y vanguardista". En: América: Cahiers du CRICCAL, n°21, 1998. Polémiques et manifestes aux XIXe et XXe siècles en Amérique latine. pp. 11-18; <<https://doi.org/10.3406/ameri.1998.1357>
https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1998_num_21_1_1357> [16-abril-2018], p.12.

“Un fantasma recorre Europa- el fantasma del comunismo”¹⁵³ creando una emoción de suspenso, mezcla de amenaza y expectativa, que cautiva al lector.

Los manifiestos utilizan una amplia gama de lenguajes: político, poético, ensayístico y filosófico, para lo cual usa las formas de distintos géneros. Su lenguaje es revolucionario, lo que le permite remodelar el mundo, proponiendo una nueva política, creando nueva una literatura y una nueva realidad. Su lenguaje es gestual al interpelar al destinatario con los mismos recursos de la oratoria.

Un aspecto importante para tener en cuenta es el “tiempo” como componente gravitante de este género. “El manifiesto unifica el pasado, el presente y el futuro”¹⁵⁴. De una forma destructiva denunciando al pasado, el cual se ha prolongado en el presente provocando un estancamiento de las condiciones en las cuales se desarrolla la historia y provocando una reacción virulenta y agresiva en quienes detectan esta situación y son sus portavoces y continua con la afirmación que se extiende hacia el futuro, que ya es un nuevo presente, donde se cruzan pasado y futuro. El pasado lejano puede servir como ejemplo de verdades imperecederas con valor de un presente eterno. Véase el caso de Portugal, en los manifiestos de Pessoa y Negreiros, se critica con fuerza el pasado inmediato y se anhela y alaba el pasado lejano como un tiempo de añoranza de la grandeza de la nación portuguesa.

La palabra manifiesto (manifestar) recuerda al acto público, originándose principalmente en el campo político y por ende está vinculado a manifestar, hablar en voz alta o declamar. Esta oralidad forma parte de sus características. Inicialmente era pronunciado públicamente, donde un príncipe o grupo daba a

¹⁵³ MARX C. y ENGELS F. *Manifiesto del Partido Comunista*. Centro de Estudios Socialistas, México, 2011, p. 29.

¹⁵⁴ KANEV, Venko. op. cit. p.13.

conocer sus intenciones y fundamentos que los llevaban a actuar de una determinada manera. Sus principales plataformas son: la revista, el periódico, pero también todo acto, conferencia, velada, inauguración, salón de pintura, escena.¹⁵⁵ El manifiesto quiere provocar y seducir, alimentar el debate y la polémica, por eso utiliza medios de difusión que le permiten llegar a un vasto público.

Otra característica del manifiesto en su actitud relativa a los oyentes-lectores y al contexto, su posición es de superioridad respecto del contexto histórico, ideológico y cultural. Se siente portador de la verdad, y tiene la pretensión de convencer o seducir a su auditorio para que actúen de acuerdo con sus ideas. Expone y reclama la superioridad de su pensamiento artístico, “con respecto a la literatura anterior, a las ideas estéticas prevalecientes, a la tradición”¹⁵⁶.

El manifiesto político más conocido es el “*Manifiesto del Partido Comunista*”, y el que más influyó en el desarrollo posterior de este género. Según plantea Jarrillot¹⁵⁷, la elección no fue casual, dándole una nueva dimensión y confiriéndole una legitimización simbólica al partido comunista y a la clase que quiere representar.

El manifiesto es un género que quiere ser serio y veraz. Sin embargo, utiliza la ironía, la sátira como herramientas para burlarse y ridiculizar a sus enemigos o contrincantes como por ejemplo el “Manifiesto Anti-Dantas” o el “Ultimatum”. El manifiesto se presenta como acto de fe de la libertad política o artística, no dando pie a la duda, apremia a aceptar su verdad (mesiánica o utópica). Su ironía envuelve la experiencia del pasado, pero recibe una cierta inocencia en su presentación del futuro.

¹⁵⁵ KANEV, Venko. op. cit.

¹⁵⁶ Idem, Ibídem.

¹⁵⁷ Jarrillot, Cristina. op. cit. p, 136-141.

El discurso literario, a diferencia del discurso político no se caracteriza necesariamente por una finalidad comunicativa inmediata, manteniendo su validez para los lectores alejados en el tiempo y el espacio. Aunque ambos persiguen objetivos inmediatos que definen, expresan e ilustran con claridad. Le proponen al lector una visión del mundo y desean o exigen su adhesión inmediata. El mensaje, los aspectos oratorios y el lenguaje gestual obedecen a esta finalidad.

El manifiesto aparentemente tiene una vida breve, no pretende la eternidad como la obra literaria, aunque las ideas que expone anhelan la inauguración de una nueva época de duración ilimitada. Por esta razón frecuentemente utiliza el presente eterno de la sentencia o la máxima como expresión de verdades imperecederas usadas para argumentar una tesis. Esta renovación, que es su aspiración y su principal objetivo, lo incorpora al discurso político-filosófico.

Kanev¹⁵⁸ plantea que algunas características estilísticas básicas en los manifiestos son:

- La reflexión
- La relación de la situación pasada y presente,
- La discontinuidad que lo aproxima a la estructura de la lírica, puesto que usa una forma fragmentaria y discontinua, que le sirve para expresar vivencias, sentimientos y pasiones, donde el presente de la lírica se encuentra con el presente de las vivencias emocionales y de la reflexión filosófica.
- La creación de un discurso de relaciones cronológicas y causales como la épica sin integrarlas en una acción, por lo general ausente.
- La narración de eventos en menor escala.

¹⁵⁸ KANEV, Venko. op. cit. p. 14-15.

Jarrillot¹⁵⁹ al analizar el artículo de Wolfgang Raible, plantea las siguientes seis dimensiones que según él permiten hablar de un género, pero indica que no todas tienen la misma relevancia o incluso que existen interacciones entre ellas:

- La situación de comunicación, esto es, una comunicación directa o la aspiración a una comunicación colectiva, o la existencia de prácticas muy concretas, que se ven complementados en los manifiestos por una fuerte elaboración artística.

- El objeto de la comunicación (puede ser personas o cosas, y en el caso de personas si pertenecen a una cierta clase), en relación del manifiesto con sus destinatarios consiste en la búsqueda del efecto inmediato, traducido en el acto que se realiza.

- La existencia de una estructura características del género, que incluye estructuras como la negación-afirmación, un objetivo claro, etc. Por otro lado, es precisamente por la falta de un modelo dominante que el manifiesto resulta ser original. El no respeto del principio de coherencia es un procedimiento semántico-sintáctico que aparece como común denominador en los manifiestos. Esto es, la sucesión de párrafos cortos o frases aisladas, cada uno con una idea distinta, sin conexión lógica entre ellos.

El lenguaje utilizado no recurre a la tradición, siendo que los manifiestos se escriben en consonancia con la realidad lingüística inmediata. El manifiesto se caracteriza por servirse constantemente de una consigna o lema, utilizando el vocativo y el imperativo de modo exagerado.

- La relación con la realidad.

¹⁵⁹ Cfr. Jarrillot, Cristina. op. cit.

- El medio de comunicación (prosa, verso, gestos, música, etc.). De esta forma, el manifiesto vanguardista transfigura las relaciones del manifiesto con la poesía, utilizando ilustraciones, dibujos, carteles o una nueva tipografía.
- La forma de representación lingüística (tipo de discurso, narración, drama, argumentación u otro), buscando acceder al lector en el plano intelectual y emocional por medio de la provocación ideológica y la fuerza agresiva con la que realiza el discurso.

El diccionario de crítica literaria hace la siguiente definición del manifiesto como una: “*Déclaration publique par laquelle un courant littéraire o un auteur définit ses conceptions (procédés, etc..)*” y añade: “*Certaines préfaces comme certains avant-propos ont valeur de manifeste*”¹⁶⁰

La oposición a los sistemas existentes define al manifiesto vanguardista. Así, propone nuevos paradigmas que lo convierten en una obra artística original.

El autor del manifiesto tiene una importancia menor, puesto que la relevancia radica en la nueva naturaleza del movimiento. Su misión sirve para explicar la interacción y cambio de las relaciones dentro y entre los subconjuntos de la selección, donde cambian las relaciones entre las particularidades formales y los elementos del contenido.

En ningún caso la existencia de los géneros se interrumpe por su negación. La antiacademia es otra academia. La antinovela y la antipoesía nunca cambian de género, son otra poesía y otra novela. Infringen normas y las diversifican, aunque la continuidad del manifiesto no necesita confirmación, cabe cuestionarse si el manifiesto es un género literario o pragmático y si esta es una pregunta

¹⁶⁰ GARDE-TAMINE, J. et Hubert, M.C. *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993. El término “manifiesto” está ausente en otros diccionarios de este tipo. En: Kanev, Venko, op.cit. p.16.

pertinente. Es el formato por excelencia para exponer un programa o ideología, para realizar un llamamiento, haciendo uso del discurso ya sea político, filosófico, literario o estético.

Kanev¹⁶¹ considera que las funciones lingüísticas de Jakobson pueden aportar claridad al texto. Argumenta que la función poética es dominante en algunos textos manifiestos, en los que está dirigida al mensaje que lo estructura y le otorga estatus literario, aunque también es factible encontrarla en aquellos con mayor predominio de la función referencial. Como ya se ha mencionado en párrafos anteriores, la función emotiva o expresiva es un constituyente fundamental del manifiesto, que se orienta hacia el emisor, posibilitando la enunciación directa de la actitud del hablante en relación con el objeto. La lírica y el discurso político también hacen uso de esta función. Específicamente el manifiesto expone de forma explícita y clara la postura de sus autores con respecto a la época y la cultura dominante. Asimismo, la función conativa cobra relevancia, siendo que el escrito se orienta al receptor, a cuya voluntad se procura influir. El vocativo y el imperativo son su forma gramatical más abundante, por la apelación directa que es propia del llamamiento y del discurso político.

Belic plantea que la apropiación literaria de la realidad tiene tres funciones: “conocimiento objetivo, expresión subjetiva y valoración estética”¹⁶² y que el manifiesto contiene las tres funciones en su estructura discursiva.

3.3.1 Géneros discursivos

Los géneros discursivos son enunciados completos con significado comunicativo, sentido, y contruidos sobre la base de recursos textuales lingüísticos disponibles en la escritura y en el habla

¹⁶¹ KANEV, Venko. op. cit. p. 17-18.

¹⁶² BELIC, O. *Introducción a la teoría literaria, Arte y literatura*, La Habana, 1983.

Según Bajtin¹⁶³, los géneros discursivos organizan nuestra habla según el contexto social-comunicativo al que pertenecemos. En el habla, tenemos los géneros estandarizados que varían de acuerdo con las circunstancias, la posición social y el relacionamiento personal de los participantes. En los contextos institucionales, los géneros discursivos escritos son direccionados hacia ciertos contextos de uso con una función social relativamente estable y un objetivo social. El género discursivo se vuelve estable cuando es legitimado en el contexto lingüístico por los interlocutores.

Según Mangone, “el concepto de género discursivo permite, precisamente, la articulación conceptual de los usos sociales del lenguaje”.¹⁶⁴

Bajtin¹⁶⁵ asegura que la utilización del idioma ocurre en forma de enunciados, hablados o escritos, concretos y únicos, que surgen de los individuos de uno u otro contexto de la praxis humana. El enunciado evidencia las circunstancias particulares y las finalidades de cada contexto, por su contenido, estilo (recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales) y por su estructuración. El contenido temático, el estilo y la composición se incorporan en la “totalidad” del enunciado, y todos estos elementos son determinados por el contexto de comunicación. Cualquier declaración considerada de forma aislada es individual, pero cada esfera del uso del lenguaje elabora sus tipos de expresiones relativamente estables, denominando a estos géneros discursivos.

De acuerdo con Bajtin¹⁶⁶, en cada época de su desarrollo, la lengua escrita está marcada por los géneros del discurso y no sólo por los géneros secundarios, sino

¹⁶³ BAJTÍN, Mijail M. *Estética de la creación verbal*. Siglo veintiuno editores Argentina, 2002.p.248-293.

¹⁶⁴ MANGONE Carlos, WARLEY Jorge. op. cit., p. 11.

¹⁶⁵ BAJTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. op. cit., p. 250.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pág. 250.

también por los géneros primarios. Para Bronckart¹⁶⁷, la escritura es en la que se pueden estabilizar ciertos géneros textuales y transmitirlos a la posteridad, según la especificidad de su uso, volviéndose un instrumento legitimado socialmente.

Según estos autores, los géneros primarios o tipos de diálogo oral (lenguaje en reuniones sociales, lenguaje familiar, cotidiano, lenguaje sociopolítico, filosófico, etc.) son considerados simples. Los géneros secundarios (literarios, científicos, ideológicos) surgen en eventos de comunicación más complejos, especialmente, escrita, por medio de una expresión artística, sociopolítica, etc. Durante el proceso de formación del género secundario, se produce la absorción y transmutación del género primario por el secundario, es decir: los géneros primarios se convierten en la textualización de los géneros secundarios.

Los géneros son creados en la forma de un estilo de texto (discurso). Con la evolución lingüística, los géneros tienden a cambiar, produciéndose la transformación y ampliación de las formas lingüísticas, resultantes del habla y, en consecuencia, se concretan de manera estable en el lenguaje escrito, surgiendo nuevos estilos emergentes. Cuando tenemos estilo, tenemos género. Al pasar el estilo de un género a otro, destruimos y renovamos el propio género. En la fusión de las categorías que conforman el género, el contenido temático. Bronckart¹⁶⁸ se refiere a las informaciones del texto que se presenta por las unidades declarativas del lenguaje natural utilizado. Las representaciones varían según la perspectiva del "productor" del texto, y de su conocimiento del mundo.

El género textual *manifiesto* representa la migración de un género perteneciente al discurso político-revolucionario hacia el campo del discurso artístico-literario,

¹⁶⁷ BRONCKART, Jean Paul. *Atividades de linguagem, textos e discursos*. São Paulo: Educ, 1999.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 52.

así posee algunos puntos de unión con el primero, pero tiene diversas innovaciones adquiridas por la interacción con la nueva propuesta ideológica.

Mangone afirma que “podríamos definir *manifiesto* como un escrito en el que se hace pública una declaración de doctrina o propósito de carácter general o más específico (...) *manifiesto* es dar(se) a conocer determinados valores que serán interpretados en un espacio denominado habitualmente *público*, donde se juega el carácter de su circulación y recepción. En este sentido, su importancia social se relaciona con la conformación e identificación de un determinado grupo”.¹⁶⁹ Cabe preguntarse: ¿es el manifiesto un género?”.¹⁷⁰ y por lo tanto surge la pregunta ¿qué se entiende por manifiesto? debemos considerar que, desde el manifiesto político del siglo XIX al manifiesto futurista de Marinetti, se ha producido una modificación del género.

Gómez García¹⁷¹, considera género programático, a un conjunto de textos tales como manifiestos, programas, proclamas, panfletos, etc., que poseen una “coherencia taxonómica”. El género se puede entender desde una perspectiva descriptiva basada en el texto, unido por una semejanza y como expresión de “una evolución histórica realizada en un periodo concreto...como la codificación de propiedades discursivas de los textos, producidos y percibidos a partir de la norma que una sociedad concreta ha institucionalizado”. Derivando de los aspectos textuales propiedades semánticas, fonológico-gramatical y pragmáticas¹⁷². Y agrega que: “Los actos del habla se transforman para producir

¹⁶⁹ MANGONE Carlos, WARLEY Jorge. op. cit., p. 18

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 18-19

¹⁷¹ GOMEZ, Carmen, García. “¿Qué es el género programático?”. *Revista de Filología Alemana*, 2008, 16, p. 34-41.

¹⁷² *Ibidem*, p. 35.

géneros literarios, con lo que de un acto simple se pasa a uno complejo; de un acto del habla como texto precedente o 'género menor' a un género literario¹⁷³.

Desde el manifiesto que fundó el género, El “Manifiesto Comunista”, este tipo de discurso se preocupa tanto de su contenido como de la manera de expresarlo. Sufriendo una transformación desde Marx y su vinculación a la política hasta Marinetti y su relación al arte, pasando de tener una función apelativa a una función estética. Leer este manifiesto es a la vez una experiencia política como estética. La fuerza del Manifiesto Comunista proviene efectivamente de esta alianza, entre el arte y la política. Desde su primera frase, “Una fantasma recorre Europa: es el fantasma del comunismo”, crea una emoción mezcla de amenaza y expectativa. El manifiesto cambió con el tiempo, y el tiempo del manifiesto también cambió. Si antes se realizaban declaraciones ya pasadas, ahora se anuncian posibilidades futuras. Modernamente el manifiesto mira hacia el futuro. Rompe con el pasado, así el presente realiza una crítica de este pasado, que deberá ser superado por el futuro.

El manifiesto al dislocarse de la política al arte encuentra su lugar en el futurismo de 1909. El futuro fue desde el principio la orientación del manifiesto, de aquí la importancia del “Manifiesto futurista”¹⁷⁴ de Marinetti. Este manifiesto se convirtió en el padre de los manifiestos artísticos, puesto que con él apareció una convergencia entre la forma y el arte que se busca a través de él. Por consiguiente, a partir de Marinetti se asocia 'manifiesto' al texto vanguardista.¹⁷⁵

Gómez García¹⁷⁶ “considera la “exhortación” del manifiesto, como un acto del lenguaje, cuyo procedimiento dominante de género subordina y organiza el resto de las propiedades discursivas del texto, confiriéndole una “marca familiar” al

¹⁷³ Ídem, *Ibidem*.

¹⁷⁴ MARINETTI, F.T.

¹⁷⁵ GOMEZ, Carmen, García. op. cit. p.35.

¹⁷⁶ Ídem, *Ibidem*.

género. Esta exhortación tiene la pretensión de que el oyente o destinatario modifique su juicio, adhiriendo a lo expuesto, quiere conseguir su participación en la transformación de la realidad extraliteraria.

Este género programático está formado por textos en prosa, relativamente breves, de intención sugestiva, donde se describen argumentos, con secuencias heterogéneas: expositivas y argumentativas, prevaleciendo la connotación y la sugestión emocional, por lo que prima la función textual expresiva sobre la representativa, siendo ésta la función predominante.¹⁷⁷ El autor presenta su visión de la realidad, a través de una introducción donde presenta el tema y predispone a su receptor para que acepte sus propuestas, realizadas por parte de un emisor colectivo o que habla en nombre de la colectividad. Explica su descontento a través del desarrollo o exposición de hechos en los que se apoya para convencer o seducir al receptor; propone alternativas de cambio argumentando a favor de sus tesis, las cuales desvalorizan las praxis de otros grupos o movimientos que son evaluadas negativamente. Según Jarrillot, “el manifiesto se propone captar la voluntad del oyente, moverlo a la acción, a integrarse a un proyecto de transformación de la realidad”.¹⁷⁸ Para esto utiliza la estructura de la argumentación y determinadas figuras retóricas, que según Gomez¹⁷⁹, favorecen la relación de los datos y las premisas, las cuales se van entrelazando desde la introducción donde se presenta el tema y se prepara al destinatario basados en valores comunes y a la autoridad del autor, cuando desarrolla los hechos presenta argumentos a favor de su tesis, las cuales niegan las tesis anteriores tenidas como verdaderas, y finalmente en la conclusión se presenta un juicio final sobre el tema expuesto, donde se recurre a la imprecación

¹⁷⁷ Crf. ADAM, J. M., *Hacia una definición de la secuencia argumentativa*, En: “Aprendizaje 26” (Comunicación, Lenguaje y Educación) (1995), 9-22. En: GOMEZ, Carmen, García. op. cit. p.37.

¹⁷⁸ JARRILLOT, Cristina Rodal, op. cit. Pag. 337-338.

¹⁷⁹ GOMEZ, Carmen, García. op. cit. p.38.

directa al oyente/lector de manera que éste asuma el compromiso del autor como propio.

3.4 El manifiesto como forma

Según plantea Pedro Duarte en *A palavra Modernista*¹⁸⁰, los manifiestos son obras de arte y muchas obras modernistas constituyen verdaderos manifiestos. Por esto se vuelve muy importante definir el género al cual pertenecen los manifiestos para entender los movimientos de vanguardia y específicamente el modernismo portugués y brasileño. El manifiesto comparte las características con las obras vanguardistas de inicios del siglo XX: sueño e historia, análisis y apuesta, poesía y reflexión, expansión y fragmentación. Lo que nos lleva a pensar que el manifiesto más que un tipo de texto es un tipo de discurso que expresa del arte moderno. Los manifiestos no son sólo lo que dicen, sino como lo dicen. Es decir, son forma y contenido, imagen e idea. Poseen un carácter estético.

El manifiesto divulga el arte moderno, siendo el mismo artístico y moderno:

“Não existem manifestos antes da Modernidade, pois eles simplesmente não fariam sentido. O gênero depende de uma articulação entre arte, pensamento e política cujas condições históricas de possibilidade floresceram somente nesse momento. Impuro, o manifestó é, na verdade, um texto híbrido, que mistura diversos gêneros antigos sem se encaixar em nenhum deles especificamente. É criação, teoria, intervenção: tudo ao mesmo tempo agora. Impede a aplicação de classificações tradicionais sobre si e desafia assim o leitor a decifrá-lo. De qualquer jeito, esse leitor acabará devorado. Pois o manifestó o implica na leitura. Exige que ele tome posição”.¹⁸¹

Podemos considerar a los manifiestos como herederos de la estética colectiva de los primeros románticos, alemanes y también de la modernidad de Charles Baudelaire el manifiesto comunica producción y crítica, arte y filosofía. Y lo hace

¹⁸⁰ DUARTE, Pedro. *A Palavra Modernista*, ed. Casa da palavra, Río de Janeiro, 2014, p.58.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 63.

en nombre de su mayor anhelo, el deseo de cambio. Nadie escribe un manifiesto para que todo continúe igual. Al contrario, el manifiesto trae una protesta, una ruptura y un sueño. Lleva en sí una afirmación y una negación.

Esta es su naturaleza política, su valor, a diferencia de un panfleto o programa, no es sólo lo que divulga, sino pretende encarnar lo que divulga. Es consciente de sí. En este sentido el manifiesto, tomando los conceptos de la teoría austiniana, es performático: no solamente dice, es él mismo lo que dice. Para respaldar esta afirmación, se considera el marco teórico del capítulo 1 “Actos del Habla”, principalmente de Austin y Searle.

Desde el “Manifiesto futurista”, el primero de las vanguardias estéticas, el trazo performático está presente. No solo hace el elogio de la nueva poesía, ligada a la velocidad y tecnología, sino engendra en la prosa del manifiesto esta poesía. Marinetti¹⁸², al exigir el contenido futurista para el arte moderno, ya escribe siguiendo la forma futurista. El mandato de una poesía que sea “un asalto violento” será cumplido por el manifiesto que lo enuncia, así como la voluntad de “demoler los museos, las bibliotecas”, signos del pasado que estorban al futuro.

Los manifiestos también nos afectan por su forma, lo que, si consideramos el criterio expuesto por Lukács¹⁸³, hace de ellos textos artísticos. Es decir, ellos son más que las intenciones que los artistas depositaron en ellos, y que podrían ser comunicadas de otra manera.

El papel de los manifiestos en la época moderna está vinculado a la “profunda intuição do caráter problemático da arte”¹⁸⁴, señalado en el drama barroco

¹⁸² MARINETTI, F.T. *Manifiesto Futurista*, p.93 En: Duarte, Pedro. *A Palavra Modernista*, ed. Casa da palavra, Río de Janeiro, 2014.

¹⁸³ LUKÁCS, Georg. *El alma y las formas*. Ensayos. UPV, Valencia, 2013.

¹⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p.198.

alemán desde el siglo XVII, según Benjamin. Este arte exige no sólo las sensaciones, sino la inteligencia. Sus obras menos perfectas que desafiantes, son el testigo de esto. Los manifiestos componen, así como una producción crítica abundante, este arte problemático: el arte que pasó a tener el discurso ya no como un elemento extraño, ajeno y si interno- el arte en su historicidad moderna, y reflexiva.

En el Modernismo brasileño, el carácter problemático del arte está en las obras y en las consideraciones de sus autores. Mário de Andrade, por ejemplo, escribe a su amigo Manuel Bandeira, en carta del 30 de diciembre de 1922, que se siente poco poeta en ese momento, puesto que se dedica básicamente a los estudios. “estou perdido em pesquisas de expressão”, confiesa, “meus poemas atuais, de 1922 para diante, são verdadeiros ensayos, exercicios, estudos”¹⁸⁵. Si las frases denuncian la personalidad intelectualizada de Mário, expresan también la época histórica a la cual él pertenece – de una manera reflexiva, problemática, inclusive para el artista.

El 6 de enero de 1923, llega la respuesta a la carta. Entre observaciones certeras sobre el amigo, Bandeira diagnóstica que “a arte moderna é profundamente intelectual e precisa ser explicada”¹⁸⁶ Él admitía el contexto de un arte cuyas obras exigen más que una contemplación ingenua, y es a esta arte que pertenecen las explicaciones, sugerencias, proposiciones y provocaciones de los manifiestos.

3.5 El Manifiesto Literario

Muchas obras de arte modernistas pueden considerarse manifiestos, así como los manifiestos pueden considerarse obras modernistas. Es por esta razón que

¹⁸⁵ ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, São Paulo. Edusp,2000, p.78.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.81.

el género manifiesto es vital para comprender los movimientos vanguardistas en general y el modernismo brasileño y portugués en particular. El manifiesto posee características cruciales de las obras vanguardistas de comienzos del siglo XX. Lo que significa que es más que solamente un tipo de texto. Es el tipo de discurso que da el tono a la expresión del arte moderno. En el manifiesto *“siguiendo la reflexión de Eliseo Verón a partir del discurso político, detenerse a analizar el género discursivo manifiesto “presupone, de manera explícita o implícita, ciertas hipótesis sobre una tipología de discursos sociales.”*¹⁸⁷

Por lo que los manifiestos no son sólo lo que dicen, sino también como lo dicen. Son forma, y no solo contenido. Son imagen, y no solo idea. Es decir, poseen carácter estético. Podemos considerar que, con una manera singular de prosa poética, el manifiesto divulga el arte moderno, siendo él mismo artístico y moderno.

Es esencialmente una declaración de las políticas de una persona o colectivo. Según Mangone&Warley¹⁸⁸, se puede definir de una forma amplia como un escrito en el que se hace pública una declaración de doctrina o propósito de carácter general o más específico. El género depende de una articulación entre arte, pensamiento y política cuyas condiciones históricas de posibilidades florecerían solamente en dicho momento. Podríamos considerarlo un escrito híbrido, que mezcla diversos géneros sin pertenecer a uno de ellos de manera específica. Es por esta razón que incluimos para la presente tesis, la definición de género del manifiesto, su génesis y sus características.

La genealogía del texto manifiesto como “género retórico” se puede situar temporalmente en el siglo XVI, donde el caballero escribía en prosa un “document

¹⁸⁷ MANGONE Carlos, WARLEY Jorge. op. cit., p. 17.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 87.

addressed to all people to deliver oneself from general or specific an accusation of uncertain authorship".¹⁸⁹ Inicialmente no había una clara diferenciación entre "declaración" y "manifiesto", sino hasta que : "For instance, they are clearly linked together in Georg Rákóczi I, Prince of Transylvania"s " Declaration Or Manifesto to the States and Peers of Hungary" (1644), a text that otherwise falls quite nicely within the parameters of the definition provided by *Le dictionnaire universel*, since the prince is concerned with justifying to his peers the military mobilization undertaken to defend the interest of the protestant churches".¹⁹⁰ Con este hito se produjo una separación entre ambos conceptos, y el manifiesto paso a ser un ámbito discursivo donde se presenta una posición de índole "periférica", siendo una posición política alternativa a la que ostenta el poder institucionalizado.

La evolución del manifiesto de la esfera política a la artística, se puede considerar que se inició con *El manifiesto del Partido Comunista* de Friedrich Engels y Karl Marx, publicado en 1848, utilizando una retórica lírica, que se expresa fuertemente en la metáfora : "*Un fantasma recorre Europa: es el fantasma del Comunismo*".¹⁹¹ Según Pacheco, "Establece relaciones de significado entre términos como burguesía, proletariado y lucha de clases",¹⁹² logrando una correlación única con una retórica poética, que fue imitada en manifiestos políticos y artísticos.¹⁹³ Se puede considerar que este manifiesto fundó

¹⁸⁹ SOMIGLI, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism*. Toronto: University of Toronto Press, 2003, p. 31.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.33.

¹⁹¹ MARX, K. ENGELS, F. *Manifiesto Del Partido Comunista*. Ed. Longseller, 2007, Buenos Aires, p. 61.

¹⁹² PACHECO, Carlos. Evolución del manifiesto literario de vanguardias hispanoamericanas: del desapego al compromiso.

<https://divergencias.arizona.edu/sites/divergencias.arizona.edu/files/articles/manifiesto.pdf> ,[15-01-2018], p.54.

¹⁹³ Cfr.CAWS, Mary Ann. *Manifiesto*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001, p. 20.

el género en su forma moderna. A partir del siglo XVIII, los pobres oprimidos de Inglaterra (Diggers and the Levellers) usan este término para hacer sus reivindicaciones. Transformándose el manifiesto de instrumento del poder individual a contestación colectiva del poder.¹⁹⁴ El Manifiesto comunista es heredero de esta tradición, y tuvo la virtud de percibir que la resistencia al poder exigía un lenguaje tanto o más poderoso que la del poder establecido.

Este texto se convirtió en el arquetipo de los manifiestos al consagrar una estructura de redacción que presenta un análisis del panorama de la situación, seguida de la divulgación de manera programática, las intenciones y acciones de cambio. Berman plantea que este texto es uno de los documentos más representativos de la modernidad: “O Manifesto do Partido Comunista é notável por seu poder imaginativo, sua captação e expressão das possibilidades luminosas e ameaçadoras que impregnam a vida moderna”. Este manifiesto es para Berman “a primeira grande obra modernista”.¹⁹⁵ Comunica producción y crítica, arte y filosofía, en nombre de un deseo mayor, que es el “deseo de cambio”.

Es parte de esta tesis demostrar que los manifiestos proponen una nueva estética y están contruidos ellos mismos con esa nueva estética, que sus formas, son las formas que el modernismo propone. Los manifiestos literarios propiamente tal aparecieron en el siglo XIX, evolucionando desde los inicios del simbolismo¹⁹⁶ hasta el surgimiento de las vanguardias, “donde el arquetipo del manifiesto de

¹⁹⁴ SOMIGLI, Luca. op. cit., p.29-45.

¹⁹⁵ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.100.

¹⁹⁶ Mary Ann Caws menciona como ejemplos de protomanifiestos tanto el prólogo de Oscar Wilde a *El retrato de Dorian Grey* (1891) como *Ten O’Clock* (1885) de James Abbot McNeill Whistler, pero hace resaltar ante todos, por su influencia en la literatura posterior, el poema antilineal de Stephan Mallarmé *Un coup de Dés* (1897).

Marx se transformó en el de *La fundación y manifiesto del futurismo* (1909) de Filippo Tomasso Marinetti¹⁹⁷. Con el futurismo, el lenguaje poético se manifestó directamente, con firmeza. Descubrió su potencia usando un estilo dinámico, con “violencia agitada e incendiaria”. Los manifiestos futuristas transportan toda la poesía de las obras futuristas en su forma, y no sólo en el contenido. El Manifiesto de Marinetti, fue un modelo a seguir por los vanguardistas. Por ejemplo la siguiente frase: “*Un automóvil de carreras adornado con grandes tuberías como serpientes de aliento explosivo es más bello que la Victoria de Samotracia*”¹⁹⁸ sirve de matriz estética, comparando un evento histórico con un artefacto representativo, como lo es el automóvil. Desde este manifiesto, se establece el trazo estético, no se trata solo de hacer el elogio de una poesía nueva, ligada a la velocidad y a la tecnología, si no de engendrar, en la prosa del manifiesto, esa poesía. Marinetti, al exigir el contenido futurista para el arte moderno, escribe siguiendo la forma futurista.

El mandamiento de una poesía que sea “un asalto violento”¹⁹⁹ será cumplido por el manifiesto que lo enuncia, así como la voluntad de “demoler los museos, las bibliotecas”²⁰⁰, signos del pasado que obstaculizan el futuro.

El papel de los manifiestos en la época moderna está vinculado según Benjamin en el *Origen del drama barroco alemán*²⁰¹ a la profunda intuición del carácter problemático del arte, este arte exige no solo las sensaciones, sino la inteligencia.

197 PACHECO, Carlos. Evolución del manifiesto literario de vanguardias hispanoamericanas: del desapego al compromiso, op.cit.

198 “Manifiesto Futurista Marinetti”, En: DUARTE, Pedro. *A palavra Modernista*, op.cit.

199 *Ibíd.*

200 *Ibíd.*

201 BENJAMIN, W. *Origen del drama barroco alemán*. Obras Libro I. vol. 1. Abada Editores. 2010, 3era edición. Madrid.

Los manifiestos no son solo una manifestación de otra cosa, son la manifestación de sí mismos en una forma libre. Y pensante. El modernismo, piensa antes y después, todo lo que hace. De ahí el surgimiento de los manifiestos. Lo que escribe, pinta, esculpe y compone, es decir, todo lo que se crea, es tragado por la reflexión sobre su propia condición artística y su lugar en el nuevo mundo moderno y burgués. Están cruzados por las inquietudes de quienes los escriben, con las problemáticas y temas a los cuales están sometidos, son fruto de lo que sucede en el presente y anhelo de lo que quieren para el futuro del arte, de sí mismos y de los países donde se desarrollan. Por consiguiente, ganan así, la forma de una narrativa. Cuenta una historia, pero, además, pretende participar de ella, intervenir en ella. Esta es probablemente una característica esencial de todo manifiesto: su posición es, simultáneamente la de narrador y la de actor. Él es visión y actuación, comprensión y movimiento. Ningún manifiesto es neutro. Pretende contribuir para la transformación que considera necesaria. Los manifiestos son combativos. Son activos. Quieren contar y hacer la historia. Son, además, una invitación.

Desde los inicios de la modernidad, el arte usa su herencia genética, la crítica, contra su progenitor. Lo que Octavio Paz, llamó de “pasión crítica”, una crítica enamorada de su objeto, apasionada por aquello que niega.²⁰² En este aspecto, la Modernidad en el arte fue ambivalente: entusiasmada con la racionalización y la industrialización de la nueva sociedad, pero también en conflicto con ella.

²⁰² PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*- seis barral, 1993. Buenos Aires.

El Modernismo brasileño y portugués transportaba ambos lados. Buscaban el futuro, sí, pero se remitían también a un pasado anterior a la Modernidad, casi inmemorial e inconsciente.

El anhelo de Brasil de independizarse culturalmente y el de Portugal de retomar su papel de líder en Europa causaron una fractura profunda en la vida social y cultural, que dio lugar a tensiones políticas y divisiones en una búsqueda de identidad, oscilando entre la cultura de asimilación europea y el deseo de pertenecer a una comunidad cultural distinta. Esto sirvió de campo de cultivo a la aparición de manifiestos, que planteaban un futuro distinto, con una realidad acorde a sus pretensiones, donde el arte y estos anhelos se mezclan.

Dumontet²⁰³ señala que, en el campo literario, la búsqueda de identidad es particularmente favorable a la aparición de manifiestos literarios y textos programáticos. En efecto, en tanto que escritores periféricos, los autores modernistas brasileños y portugueses producen un discurso crítico sobre la literatura a través de la que tratan de definirse como miembros de una comunidad nacional, y como artistas. Los textos manifiestarios que publican tienen el objetivo de conceptualizar los diversos proyectos sociales y estéticos y poner de relieve los vínculos entre la afirmación de la identidad y la literatura.

Los textos manifiestarios y programáticos revelan la complejidad de las relaciones (rivalidad, alianza, recuperación, etc.) que se desarrollan entre diversos grupos literarios. Tendencias estéticas y emergentes, se imponen y están siendo eclipsadas por otros que, a su vez, se definen y se cristalizan a partir de los debates y las polémicas en oposición a las ideas y a los postulados de sus antecesores. Este carácter interdiscursivo de los manifiestos van unidos a la

²⁰³ DUMONTET, Danielle. *La difficile réception de la littérature des Antilles françaises: entre périphérie, régionalisme et littérature-monde*, Romanitas. Langues et littératures romanes, vol.3, n°2, avril/2009, <<http://humanidades.uprrp.edu/romanitas/francais/volumen3/dumontet.html>> [12-Enero-2013].

necesidad de nombrar a un proyecto en particular, de darle vida y asegurarle un lugar en la escena literaria. Habiendo una la proliferación de denominaciones lanzadas en los manifiestos brasileños, como en los manifiestos portugueses, llevan en sí una posición que es al mismo tiempo ideológica y estética.

El objetivo del análisis de los manifiestos modernistas brasileños y portugueses, es observar las relaciones de continuidad o ruptura entre las concepciones estéticas planteadas en estos textos y las diversas reivindicaciones identitarias y políticas que allí se articulan.

Se considerará la importancia de las ideologías sobre el discurso crítico de la literatura a través de los textos " manifiestos" que se presentan como los más relevantes en la evolución de las letras portuguesas y brasileñas. También veremos cómo los cambios ideológicos tienen su base en los mismos cambios de forma que proponen los manifiestos.

Según Anne Tomiche²⁰⁴, la extensión semántica del término manifiesto puede abarcar distintos textos y expresiones artísticas, haciendo alusión a Abastado quien señala que la experiencia del habla permite reconocer textos de manera intuitiva que portan una "función manifiesto", y cuyo punto común es que tienen carácter programático. En otros términos, Tomiche dice que la dimensión manifestaría de un texto sería consecuencia tanto de la lectura como de la escritura.²⁰⁵

Las discusiones, polémicas o escándalos que acompañan o siguen a un texto (incluso poco después de su lanzamiento) elevan el rango del manifiesto,

²⁰⁴ TOMICHE, Anne. *Manifestes et avant-gardes au XXe siècle*, p. 6, <http://www.revuesilene.com/images/30/extrait_150.pdf. > [24-abril-2012].

²⁰⁵ Idem, *Ibidem*.

fenómeno que José-Luis Díaz - denomina "asignación para manifestar".²⁰⁶ Los textos manifestarios que se reconocen abiertamente como tal, tienen un rol o un fuerte impacto en su recepción, promoviendo la implementación de un programa o un movimiento literario.

El manifiesto literario tiene la intención de conceptualizar y legitimar una práctica literaria que le es subyacente o bien debido a los efectos que provocan entre los lectores, en particular los efectos de la toma de conciencia de una nueva estética y la adhesión a sus principios.²⁰⁷

Después de presentar el papel jugado por la recepción del texto de carácter manifiesto, nos centraremos en varias modalidades formales y discursivas que lo caracterizan mediante el análisis de dos ejes: estética y socio discursivo.

Veremos que el discurso manifiesto posee sus especificidades estilísticas y retóricas. Mientras que permanece abierto a la interpenetración de las estructuras y de los registros del lenguaje. Observaremos igualmente el estatus ocupado por este discurso dentro del campo literario y su rol en la institución literaria.

La selección de los textos del corpus objeto de análisis e identificados en la introducción pertenecen al movimiento modernista de Brasil y Portugal, su elección se debe a la gran influencia que tuvieron en las literaturas de ambos países. En el caso de Brasil, fueron testigos o disparadores de la conciencia identitaria de los negros, del anhelo de independizarse de la cultura portuguesa y dejar atrás la influencia cultural de la colonización. El caso de Portugal, testigos o disparadores del anhelo de una identidad que busca igualarse al resto de Europa, dar una respuesta a las vanguardias europeas. En sus manifiestos, los

²⁰⁶ Díaz, José-Luis. "Manifestes" romantiques", *Revue des Sciences humaines*, n° 3 (295), 2009, p. 91.

²⁰⁷ Cfr. DIAZ, José-Luis. "Préfaces et manifestes au XIXe siècle: la réflexion critique comme "agir communicationnel", *Revue des Sciences humaines*, n° 3 (295), 2009, p. 15.

escritores portugueses y brasileños apelan a una literatura militante involucrada en la causa de crear una literatura propia, independiente de la colonia o de Europa, donde proliferan denominaciones tales como indigenismo, nativismo, negritud, criollismo, etc. presentando sus programas para la creación ésta nueva estética e identidad. Ahora, en esta época, la escritura manifestaría, estilísticamente quiere distinguirse del canon imperante a la fecha, ya que busca su eficacia en un tono deliberadamente agresivo e iconoclasta.

También, los nuevos temas sociopolíticos como la modernización se imponen en los textos manifestarios. Veremos cómo el cuestionamiento de conceptos tales como "nación" "Origen " o " etnia " en estos textos conduce a la emergencia de proyectos literarios innovadores.

Penetrados por la idea de transculturalidad, estos proyectos rompen con la dimensión comunitaria de la literatura y favorecen la individualización de la creación artística. Estas revalorizaciones ejercen una gran influencia sobre el discurso manifiesto.

3.5.1 Genealogía del manifiesto literario

En el análisis de las diferentes formas de manifiestos, José Luis Díaz recuerda que el manifiesto literario deriva directamente del manifiesto político.²⁰⁸ De hecho el debut de los manifiestos fue en el campo político.

Somigli referencia la definición hecha por Furetière en el *Dictionnaire universel*, que describe al manifiesto como:

“It is a declaration issued by princes by means of a public writing regarding their intentions upon commencing a war or some other enterprise, and that contains the reasons and means upon which they found their right and their claims. The writings that are issued by great lords in the defence of their

²⁰⁸ Cfr. DIAZ, José-Luis. *Manifestes romantiques*, op. cit., p. 83.

welfare or of their innocence are also called thus. What pines call a *manifesto a justification* by private individuals.”²⁰⁹

Desde su origen, el manifiesto se presenta como un texto argumentativo que explica y defiende una acción. Sirve para justificar los actos realizados o previstos por una persona influyente que detenta una cierto poder político.²¹⁰ No fue hasta el siglo XIX, gracias a la labor de, que la noción de manifiesto extendió su alcance al campo literario: “The autor accepts the established critical tradition, begun with Sainte - Beuve’s *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au siècle (1828)*, wich condisers Joachim du Bellay’s *Deffence et illustration de la langue françoise (1550)* as, in the words of Verdun L. Saulnier, ‘the first modern manifesto in our language’ (Saulnier49)”.²¹¹

La dominación del aspecto estético diferencia al manifiesto literario de su predecesor, el manifiesto político. O, a un nivel formal, Esta diferencia disminuye porque, satisface la misma necesidad de explicar y justificar / legitimar una acción, y así juega el mismo rol que el manifiesto político, pero en el mundo del arte, el manifiesto literario transpone al campo del discurso artístico las estrategias propias al discurso político y social. Situado al lado del discurso de combate, el manifiesto literario se beneficia de los procedimientos estilísticos y retóricos que rigen la polémica. Por lo tanto, es una forma de expresión que tiene asegurada la autonomía genérica del manifiesto político, mientras mantiene el aspecto de confrontación, así como algunas de las características formales.

²⁰⁹ SOMIGLI, L. op.cit., p. 32.

²¹⁰ Sobre esta acepción y la historia de las definiciones ver: Daniel Chouinard, *Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500 – 1828)*, Études françaises, vol. 16, nº 3-4, octobre 1980, pp. 21-29.

²¹¹ SOMIGLI, L. op.cit., p. 228.

3.6 La poética de la modernidad y el manifiesto

Se analizará brevemente como el manifiesto excedió los límites de una temática esencialmente política para abarcar la literatura y las artes en general, transformándose en una herramienta al servicio de la acción y experiencia estética. El manifiesto propulsó una nueva literatura, a partir de las relaciones entre texto, artista y público.

Actualmente entendemos manifiesto como un género textual, de carácter persuasivo, que se propone declarar públicamente principios específicos, llamando la atención del público, incitando a la acción y alertando de la necesidad de realización de un cambio. Se pretende que su circulación sea lo más amplia posible entre las personas, para obtener la mayor repercusión. Su estructura es libre, con algunos elementos típicos en su formato: su extensión no es ni muy corta ni muy extensa, posee estructura de una disertación y tono de convocatoria, con presencia de vocativos. El lenguaje puede variar, dependiendo de a quién va dirigido el texto; pudiendo ser de carácter formal, con verbos en presente del indicativo o en el modo imperativo. Está generalmente compuesto por un título, la identificación de un lugar, la fecha y los autores.

Según Somigli la palabra manifiesto asume por lo menos dos significados “on the hand, it becomes a synonym of ‘evident, obvious’, as in ‘manifest destiny’(...), on the other, it comes to imply a sense of Discovery or unconcealment”.²¹²

En el siglo XVI surgió este tipo de textos en los países de lengua francesa, y en el siglo XVII comenzó a surgir también en otros idiomas, como formato para las declaraciones de guerra y actos políticos oficiales, volviéndose un género discursivo perteneciente al campo pragmático de la política. En este mismo

²¹² SOMIGLI, Luca. op. cit., p.29.

periodo, el termino adquirió un significado más amplio de “declaración o proclamación pública”.

Se mantuvo hasta la primera mitad del siglo XIX en el terreno político, como una declaración o proclamación hecha por líderes, por un Estado o por un partido, utilizándose como un instrumento de legitimización política. En este sentido, el propósito del documento es dar a conocer, para el público general, algún hecho ya establecido. Es una comunicación en una dirección, validada por el estatus del emisor (quien detenta el poder civil o militar) y por el contexto del texto, que debe ser de interés público, sin que haya posibilidad de algún tipo de respuesta por parte de los destinatarios.

Somigli²¹³ observa que por lo menos desde el siglo XVI el manifiesto documenta la experiencia de ruptura con una sociedad o cultura que hasta entonces se consideraba cohesionada. En los siglos XVI y XVII, los conflictos religiosos y sociales desplazan la autoría de los manifiestos desde las autoridades políticas a civiles, ya sean anónimos o no: “Once the authorship of manifestoes is no longer limited to the holders of political office the content also greatly expands beyond business of great importance”.²¹⁴ Y agrega que con “the disappearance of a transcendental authority, the “divine power”, as the guarantor of the justice of the enterprise of the worldly powers leads to a proliferation of competing discourses that find their justification in themselves, or rather in the effectiveness of their rhetorical strategies. In the century framed by the Glorious Revolution and the French Revolution, the manifesto is one the symbolic sites that witness to the emergence of the bourgeoisie as the class that legitimates political power.”²¹⁵ Esta es la génesis de un proceso que modifica la praxis del manifiesto:

²¹³ *Ibidem*, p.38.

²¹⁴ *Ibidem.*, p.40.

²¹⁵ *Ibidem*, p.42.

el receptor de los mensajes pasa a ser también el emisor, afirmándose como el autor de su propio destino y convirtiéndose en sujeto de su historia.

Fue a partir de la segunda fase de la revolución francesa que surgieron importantes modificaciones en el género: grupos radicales de jacobinos publicaron manifiestos en los cuales presentaban sus exigencias de un cambio social urgente: “But the question of what the contours of that “people” might be is also addressed by manifestoes. The issue is confronted by the *Manifeste des Égaux* (1796), which was written by Sylvain Marechal to propagandize the ideals of the underground “conspiracy of equals” led by Gracchus Babeuf,”²¹⁶ lo que coloca al pueblo como autor de los manifiestos: “...opens by appealing to the PEOPLE OF FRANCE! but this addressee, which the manifestó seeks to represent as a unitary body since the innate equality of all men is precisely what is at stake in it”.²¹⁷ El manifiesto se convirtió en un texto “revolucionario”, y “subversive manifesto has been related to the most radical conceptions of modernity”²¹⁸, lo que irá aproximándolo cada vez más a las políticas revolucionarias de los periodos siguientes. El manifiesto político se apoya cada vez más de la praxis política y pasa a ser reconocido como un acto revolucionario en sí mismo.

La segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por la aparición de numerosos manifiestos políticos, así como por la proliferación del género en grupos artísticos y literarios. El manifiesto pretende realizar una completa reorientación de un campo, ya sea cultural, político o histórico. En los albores del siglo XX el manifiesto se volvió parte integrante de la poética de las distintas escuelas artísticas y literarias, representando sus ideas y sus objetivos, y distanciándose

²¹⁶ *Ibidem*, p.44.

²¹⁷ *Idem*, *ibidem*.

²¹⁸ HJARTARSON, B. *Myths of Rupture: The Manifesto and the concept of avant-garde*. En EYSTEINSSON, A. (org.) *Modernism*. Amsterdam: Benjamins, 2007, p.173.

de esta forma de otros grupos. Según Hjartarson²¹⁹ en la vanguardia se escriben manifiestos, pero existe también una reflexión sobre la escritura de los mismo.

Martin Puchner afirma que el cambio en la concepción del arte fue la consecuencia del gran impacto que la diseminación de los manifiestos causó en Europa:

“I show how manifestos intrude onto artworks and are in turn absorbed and assimilated by them. The result is what I call “manifesto art”, an art forged in the image of the manifesto: aggressive rather than introverted; screaming rather than reticent; collective rather than individual. Radical modernism and avant-garde art must therefore be regarded as an based not on the doctrines and theories proclaimed in manifestos but on the formal influence of the manifesto, its poetry, on art”.²²⁰

Así, el manifiesto, paso de ser un programa artístico para convertirse en la experiencia estética propiamente tal. Se considera que el *Manifiesto del Simbolismo*, de Jean Moréas, es el primer manifiesto literario, publicado en *Le Figaro* el 18 de septiembre de 1886. Fue Marcade quien escribió el prefacio “with a short note under the heading “a literary manifesto”.²²¹ Somigli apunta a que fue Anatole France quién expresó su extrañeza en relación con el termino, escribiendo, en la edición 26 de septiembre de *Le Temps*: “Un journal, qui recoit d'ordinaire les manifiestes des princes, vient de publier la profession de foi des symbolistes”.²²²

²¹⁹ Cfr. HJARTARSON, B. op. cit., p.177.

²²⁰ PUCHNER, Martin. *Poetry of revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006, p. 6.

²²¹ SOMIGLI, Luca. op.cit, p.25.

²²² FRANCE, Anatole. “Examen du Manifeste”, *Le Temps*, 26 septembre 1886. En: *Écrire Le Tableau*, P.I.E. Peter Lang, Nouvelle poétique comparatiste, n°18, 2006, Belgique, p.14.

3.6.1 Relaciones texto, artista y público

El siglo XIX se consolidó la economía capitalista, se formaron las naciones-estado europeas, hubo grandes avances en ciencia y tecnología, y una fuerte influencia del positivismo como paradigma de producción del conocimiento. Esta filosofía creía que el método científico permitiría al hombre dominar el mundo y a sí mismo, produciendo como consecuencia una filosofía iluminista, una visión de la sociedad basada en la formulación de todo tipo de modelos: modelos de estudio, modelos de comportamiento, modelos de conducta, modelos morales, culturales, etc. La construcción de estos modelos implicaba que se tenía cada vez un mayor control sobre la naturaleza, el hombre y la sociedad. Estos aspectos constituirían la llamada Modernidad, que abrió camino para el modernismo y la vanguardia del siglo XX, y estableció la utilización de las grandes narrativas de carácter teleológico.

Según Somigli: “modernity has become a thoroughly historicized category against which can be set a whole constellation of others notions, which establish with it a network of relations of contiguity and opposition: modernism, avant-garde, and of course post-modernism itself.”²²³

El modernismo es la segunda modernidad, la “critical modernity”²²⁴, que articula una serie de respuestas a la modernidad, contrarias al proyecto progresista, positivista, racional. Es “an attempt to interrupt the modernity that we live and understand as a social, if not “normal” way of life” (Eysteinson 6)”.²²⁵

Eysteinson entiende el modernismo como una cultura de quiebre y alienación, trayendo a la luz las experiencias culturales que son reprimidas o dejadas de lado por los desdoblamientos de las narrativas de la modernidad. Perry Anderson, en

²²³ SOMIGLI, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism*, op. cit, p. 4.

²²⁴ *Ibidem*, p. 5.

²²⁵ *Ibidem*, p. 5.

“Modernity and Revolution”, resume que: “European modernism in the first years of this century thus flowered in the space between a still usable classical past, a still indeterminate technical present, and a still unpredictable political future”.²²⁶

Bajo esta perspectiva, los movimientos culturales antiburgueses del siglo XIX, tales como el decadentismo y el simbolismo, cuestionaron las metanarrativas de la modernidad burguesa, dando voz a las experiencias de personajes que hasta entonces no contaban con un espacio. Somigli²²⁷ enumera los personajes de estas contranarrativas que son el artista, el *dandy*, el aristócrata, el *flâneur*, el *performer* de la calle, el inepto, y la vanguardia agrega a sus caracteres propios: el “loco”, la mujer y el criminal:

“Under their pressure, the apparent unity of the grand narratives shatters into a series of local discourses that articulate their own alternative “truths” – that is, the alienation and marginalization of those who do not conform to the principles of efficiency and productivity which power the social and economic engine of modernity and who reject its ensuing moral and ethical values”.²²⁸

Es en este sentido que, en los debates entre modernidad y modernismo, entre el triunfo del capitalismo y la ciencia positiva, de un lado, y la resistencia a la lógica utilitaria y a los valores burgueses del otro lado, la obra de Baudelaire constituyó un eje. Sus poemas y prosas representan una de las primeras reflexiones sobre la modernidad, la reflexión sobre lo incómodo, la soledad y la alineación que la propia modernidad fomenta: “Also brought into the horizon of experience of the artist the alieation and solitude that modernity itself fosters”.²²⁹ Trayendo estos temas al campo de experiencias del artista, en su obra “*The Painter of Modern*

²²⁶ ANDERSON, Perry. “Modernity and Revolution”. NLR, 1/144, mar apr 1984, p.100. <http://newleftreview.org/1/144/articles/perry-anderson-modernity-and-revolution> Acceso 27/09/2018.

²²⁷ SOMIGLI, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism*, op. cit., p.6.

²²⁸ *Ibidem*, p.7.

²²⁹ *Ídem*, *Ibidem*.

*Life*²³⁰, donde concentra su atención en dos aspectos de su visión del arte moderno: lo “eterno y lo inmutable”, que caracteriza el discurso del arte, de la tradición literaria y artística formalizada en la institución; y lo “transitorio, lo fugaz, lo contingente”, que caracteriza el discurso de la modernidad, con énfasis en la producción y en la superación de las fuerzas de la naturaleza, humana o no, que se interpone en el camino del progreso.

Entre la obra de Baudelaire, el poema en prosa “Perte d'auréole”²³¹ significa para Baudelaire la pérdida de la función social del artista en la modernidad: el artista y la obra, ambos inmersos en la multitud y en el anonimato, pasan a integrar la lógica del mercado capitalista. Esta pérdida de la función social del artista da como resultado la libertad, y que el autor no desempeñe ningún papel en la representación del orden burgués. La pérdida del aura también refleja la transformación del ritmo de la experiencia vivida. Somigli escribe que:

“I would suggest that Baudelaire’s allegory also represents the crisis in the structure of literary communication that Bürger associates with aestheticism: the transformation of the distance between art and life into the content of the work of art. The halo is lost to “life” – to the chaos of the modern city in which the individual has to renegotiate his relationship to the environment and the others - and moreover its loss has made it possible for the poet to mix with that other phenomenon of urban reality, the crowd, to merge with it, to let his individuality melt with and hide in the multitude. Thus, in the heroic case of the decadent, the recovery of the halo entails a reconstruction of the distance between him and the masses, and the halo often becomes a prison, an enclosed space like”.²³²

²³⁰ BAUDELAIRE, Charles. En: SOMIGLI, Luca., op.cit. p.7.

²³¹ El término “pérdida del aura” para Baudelaire significa la pérdida del papel social del artista y de su estatus. En cambio, para Benjamin se aplica específicamente a la obra de arte y significa el fin del culto de la imagen con la llegada de la reproductibilidad técnica. Cfr. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. En: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

²³² SOMIGLI, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism*, op.cit., p. 13.

El aura se vuelve un símbolo a ser burlado, emblema del ridículo, así como objeto de veneración nostálgica por aquellos que quieren escapar de la modernidad. Esta fuga es precisamente lo que los artistas decadentes buscan. Es abandonado de buen grado por la vanguardia, por lo menos en algunos casos, como el Futurismo y el Dadaísmo.

En resumen, la modernidad configuró la pérdida del estatus autónomo del arte, que pasaría a ser definido por los mismos parámetros que cualquier otro producto, pasando a ser parte del mercado. Los artistas percibieron este cambio, y los grupos literarios se organizaron de acuerdo con su posición delante de la cuestión.

Por ejemplo, con relación al decadentismo, Somigli constata que: "(...) is precisely the result of the acute awareness of the failure of the aesthetic as realm autonomous from the social and the economic."²³³ La cultura atravesaba una crisis, y los movimientos culturales de la época fueron una reacción a esta última:

"Symbolism, decadentism, and aestheticism all name aspects of this general crisis, which involves not only the relationship between poet and audience, but also that between the aesthetic experience and the lived experience of modernity. Art, in modernity, finds the moment of its greatest freedom at the price of the loss of its dimension of collective experience that had characterized it until the eighteenth century, when it was organic to social institutions and was object of a collective fruition. The formation of the autonomous sphere of the aesthetics is one the effects of the rise of bourgeois society".²³⁴

El conflicto, vivido por el artista, de no saber cuál es su espacio, está relacionado con una creciente desarticulación entre él, su público y las instituciones sociales.

²³³ *Ibidem*, p.19.

²³⁴ *Ibidem*, p.62.

En resumen, el artista testimonia la fragmentación de las experiencias humanas. Somigli²³⁵ agrega que la creciente dimensión pública de la obra del intelectual encuentra su contrapunto en la desarticulación del relacionamiento entre artistas y escritores por un lado y las instituciones políticas y sociales por el otro.

La automatización del campo de la producción cultural es consecuencia de este proceso, y demuestra la fragmentación de la experiencia humana en una serie de dominios compartimentalizados que caracteriza a la sociedad burguesa.

Artistas y políticos compiten por visibilidad en la esfera pública, legitimándose con una retórica que es específica a cada grupo. Los políticos se legitiman en las elecciones y en su hablar en nombre del “pueblo”. Para los intelectuales, afirma Somigli²³⁶, legitimarse se vuelve cada vez más complejo. “It is interesting, in this context, to see the emergence of a form of manifesto that, as with the manifestoes of princes and personages of great standing of the definition in the *Grand dictionnaire de l'académie Française*, is completely self-referential and serves only to legitimize the social role of its issuer(s).”²³⁷

Somigli defiende, por lo tanto, la idea de que el manifiesto del final del siglo XIX e inicios del XX es central en el proceso de legitimación del arte y del artista en una reciente sociedad capitalista. La formación de grupos y movimientos colectivos como principio organizacional del campo cultural es el resultado de la autonomización de la esfera de lo estético. “Recuperar el aura” significa, reelaborar una serie de narrativas que validen al artista y su obra, para restablecer una conexión con su público:

“In the transition from collective reception of the work in sacral art to the individual fruition in bourgeois society, in which both the moment of production and that of reception are reduced to a purely private level, the

²³⁵ Cfr. SOMIGLI, Luca. op.cit., pp.49-50.

²³⁶ Cfr. SOMIGLI, op.cit., p.50.

²³⁷ Idem, ibídem.

group- the coming together of a number of artist in the name of a common aesthetic program- turns into a fundamental strategy to resist the assimilation of the work of the artist to that of any other producer”.²³⁸

Somigli, plantea que hay una “crucial legitimation crisis”²³⁹ : una sociedad donde ya no hay una visión compartida sobre las características de una obra de arte, es el artista quien debe comprometerse en un proceso para renegociar tal función:

“The literary group is thus the institution through which the individual artist negotiates his relationship with the broader field: groups and schools articulate a series of possible positions and legitimation strategies within the field – strategies that are on the one hand in competition with one another but on the other joined by their common opposition to the principles of legitimation of bourgeois society”.²⁴⁰

Y continúa, concentrándose en el manifiesto como elemento principal.

“Manifestoes are crucial instruments in this struggle because, by virtue of their ambiguous positioning in a space between the creative domain (they are issued by producers themselves) and sites of mediation and reception of the works (they appear in journals and in the popular press, participate in critical and public debates, and do not claim an autonomous status like the work of art), they function as a kind of bridge between the two fields. In the other words, the formative function of manifestoes is carried out simultaneously on two levels. First, as already discussed, they serve to differentiate the field of cultural production from other social domains, and to legitimize its autonomy. Second, within the restricted field of artistic production, they serve to articulated the identity of the various groups of individuals who, by either signing the manifesto or assuming the name which it proposes, explicitly affirm their allegiance to it, and bring to it the symbolic capital associated with their names (and, in turn, share in the symbolic capital group)”.²⁴¹

El carácter ambiguo del manifiesto crea un puente entre el artista y la sociedad, el arte se vuelve autónomo de las funciones sociales, disociándose de la

²³⁸ *Ibidem*, p.54.

²³⁹ *Ibidem*, *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*, *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*, *Ibidem*.

experiencia. Se acerca a la individualidad y a las preferencias de su creador. El artista moderno se encuentra en una encrucijada: ha conquistado un discurso estético autónomo, es libre para rechazar todas las formas convencionales, no obstante, necesita hacer circular su producción en un ambiente social dominado por las reglas del intercambio capitalista.

“On the one hand, the individual becomes the only validating principle of any aesthetic project, and the artist is thus absolutely free to articulate his program; on the other, that individual Project must at least have the potential to become the seed for a social project -indeed, to acquire a mass following- in order for it to become visible in the market of symbolic goods, and this entails that the severed bond between artist and audience be somehow re-established”.²⁴²

El precio que el artista tuvo que pagar por la libertad estética a la que accedió, fue perder la identificación con el público, la que debe ser reconquistada o reestructurada, de acuerdo con un nuevo proyecto. Libertad e invisibilidad van íntimamente unidas, en las palabras de Somigli: “freedom and invisibility go hand in hand, as the artist's marginality is both his triumph and his defeat”.²⁴³

La pregunta fundamental es: ¿cómo pueden los artistas eliminar el vacío entre lo social y lo estético sin renunciar a su autonomía o ceder completamente a la mercantilización de sus productos?

Esta dicotomía se relaciona con el modernismo y la cultura de masas, donde ocurren fuertes cambios en la producción y transmisión del conocimiento, con la invención del linotipo, la disminución en el precio de los periódicos (gracias a la publicidad) y al aumento de los lectores. La literatura popular se desarrolló fuertemente en este periodo, con el auge de la fuerza del mercado y del capitalismo, así como de los avances de la tecnología gráfica y de la impresión hicieron posible la disminución del precio de los libros, debido a la disminución

²⁴² *Ibidem*, p.62.

²⁴³ *Ídem*, *Ibidem*.

de los costos de producción. Se suma a esto la cuestión del lenguaje, que también sufrió modificaciones en su entendimiento:

“...and even language, far from making reality immediately accessible, as the realist novel had seemed to do through the rhetorical strategies of what Roland Barthes has called the “reality effect”, finds itself divided from the world, its inaccessible double, and infinitely divided within itself, a system built on differences and deferrals rather than on identities”.²⁴⁴

La autonomía de la creación artística fue un refugio con relación a los campos de poder que marginalizaban al artista, que no logra divulgar y hacer público su trabajo. En la cultura burguesa, la medida del éxito del producto está en el lucro obtenido y las alabanzas del público. Esta relación puede darse a la inversa, el éxito puede desprenderse del lucro no existente o mínimo del productor, que busca negar la validez del mercado para decidir el éxito o fracaso. Pierre Bourdieu discute esta oposición en términos de economía y capital simbólico. Pero solo por medio del público es que la obra de arte se realiza. Esto según Somigli, explica un fenómeno curioso, que consiste en que en el momento en que la legitimización de un escritor es inversamente proporcional al éxito, que aparecen una proliferación de textos extraliterarios que discuten, explican, justifican y promueven los proyectos estéticos y literarios de este o aquel grupo.²⁴⁵

La aparición de manifiestos proporciona un aumento de la visibilidad de ciertos grupos, mientras la obra literaria o artística, confinada a su “esplendida aislación”, puede transformar la necesidad de una circulación limitada de la poética de la vanguardia en un aumento de capital simbólico:

²⁴⁴ *Ibidem*, pp.6-7.

²⁴⁵ *Cfr. Ibidem*, p.64.

“The emergence of the aesthetic manifesto in the nineteenth century is closely related to transformations of the literary and artistic market which made writers and artists dependent on a new public. The work of art no longer seems capable of mediating its own message or intention, it is need of a meta-aesthetic discourse to fulfill this intermediary function as can be seen from the numerous programmatic texts published in this period. By the turn of the century, the manifesto has becomes the preferred medium for postulating and claiming radical aesthetic renewal, an inseparable part of the foundation and cultural practices of new artist as and literary “schools” representing their ideas, aims and premises in order to separate themselves from other aesthetics trends and movements”.²⁴⁶

La relación artista-público y obra de arte es ambigua: por una parte, el artista necesita validar el carácter autónomo de la obra de arte; y por otra, necesita legitimar un proyecto cultural por medio de la adhesión de un público específico en el interior de un grupo mayor de lectores de masa. En la modernidad, la estética se estableció como una esfera autónoma de experiencia. La transición de la sociedad feudal a la sociedad burguesa se realizó en torno a la “invención” del sujeto individual, cuya relación con el cuerpo social no está determinada por los caprichos de nacimiento o linaje, sino por las conquistas individuales, cuantificables en términos económicos, en el espacio público.²⁴⁷

Somigli²⁴⁸ dice que la emergencia de la producción en masa, la recepción de masa, así como la comunicación de masa, marca una profunda transformación en la noción de estética como una experiencia unitaria que conecta al sujeto a la comunidad. La autonomía entre arte y experiencia se volvió institucionalizada, separando así al artista de la multitud.

²⁴⁶ HJARTARSON, B., op. cit., p. 176.

²⁴⁷ Cfr. SOMIGLI, Luca. op. cit., p.77.

²⁴⁸ *Ibidem*, p.80.

3.6.2 La práctica del manifiesto moderno

El manifiesto es representativo de la modernidad, por lo que un análisis del manifiesto moderno implica la discusión sobre los elementos que caracterizan la manera en que comunica.

“Whether or not individual manifestos actually accomplish their ambitious goals some altered history far beyond their wildest dreams matters less than the literary, poetic, and rhetorical strategies they developed for the single purpose of changing the world. The history of successive manifestos is thus also a history of the futures these manifestos sought to predict, prefigure, and realize.”²⁴⁹

Su textualidad busca ir más allá de los límites del propio texto, generando otros discursos y con la urgencia de ser colocado en práctica, ahora, en el presente, su *locus* por excelencia. Puchner observa que la modernidad posee una temporalidad específica plasmada de manera especial en el manifiesto. Esta temporalidad se caracteriza por:

“(...) struggle with the specific temporality of modernity, a temporality of breaks and new beginnings that nevertheless continues to be confronted with a past that can never be abandoned for Good. This temporality, in all its tensions and contradictions, appears in Enlightenment philosophy and political declarations, in modernist primitivism, Avant-garde poetry, and the modernist novel, but it appears nowhere as succinctly and strikingly as in the genre of the manifesto.”²⁵⁰

El género manifiesto representa las esperanzas, fantasías, deseos y contradicciones de la modernidad. Claude Abastado afirma que encontrar una

²⁴⁹ PUCHNER, Martin. *Poetry of revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, op. cit., p. 3.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 7.

única definición para el manifiesto significa bloquear sus múltiples aspectos; el manifiesto es mutable y “Le manifeste n'existe pas dans l'absolu”.²⁵¹

Chouinard señala el espacio “extraliterario” del manifiesto, entre la teoría y la práctica, palabra y mundo, texto y acto. Surge entonces la pregunta ¿qué es lo que hace que un texto tenga el estatuto de manifiesto? ¿Su tono agresivo e imperativo? ¿Su estructura doble construcción/destrucción o afirmación/negación? ¿Sus ideas polémicas y rupturistas? ¿Sus deseos de cambios? Somigli observa:

“The classification of a text as a manifesto thus depends upon the pragmatic results that is insertion within a certain field of (political, aesthetic, religious, etc.) relations provokes. In other words, a manifesto need not explicitly call for change as long as its function of rupture becomes evident as a consequence of the effects it has upon the field itself. (...) Thus, if the manifest situates itself in the space between art and life, it is perhaps possible to consider it as a genre that questions the contours of that boundary, and that calls for a more complex understanding of the text as event and of the textuality of the event”.²⁵²

Somigli refuerza las ideas presentadas por Abastado respecto al carácter múltiple del manifiesto: no poseyendo un *locus* único, el género pone en juego una nueva relación entre el texto y el lector, entre lenguaje y contexto, entre reflexión y acción. Para comprender la praxis del manifiesto moderno, consideremos los estudios de Claude abastado, en su artículo “*Introduction à l'analyse des manifestes*”²⁵³. Abastado realiza una discusión general sobre el texto manifiesto, delimitando su objeto, y reflexionando sobre los desafíos que esto representa.

El autor compara el manifiesto a Proteo el poliforme, diciendo que como este posee múltiples formas.

²⁵¹ Crf. ABASTADO, Claude. *Introduction à l'analyse des manifestes*. Paris: En *Littérature*, n°39, 1980, p. 5.

²⁵² SOMIGLI, Luca. op. cit., p. 27

²⁵³ ABASTADO, Claude. *Introduction à l'analyse des manifestes*, op.cit.

Claude Abastado, “The manifesto is therefore Proteus – mutable, multiform, unseizable. [...] The search for *one* definition is deceiving; that of an essence, illusory.”²⁵⁴

Entonces ¿qué es lo que la caracteriza como género? ¿cuál es su unidad fundamental? ¿y dónde reside esta unidad? Abastado afirma que los manifiestos son “textes, souvent brefs, publiés soit en brochure, soit dans un journal ou une revue, au nom d'un mouvement politique, philosophique, littéraire, artistique”.²⁵⁵

El manifiesto se opone a la apelación, a la declaración, a la petición y al prefacio: la apelación invita a la acción; la declaración sostiene una posición sin pedir la adhesión a los destinatarios; la petición es una reivindicación puntual firmada por todos los que la hacen; el prefacio acompaña un texto que él introduce, comenta y justifica. A partir de esta diferenciación realizada por el autor, es posible notar que la existencia de un texto programático y el pedido de una adhesión a él son elementos que determinan, en un texto, su carácter de manifiesto. A esto se unen otras obras no textuales que adquieren una función de manifiesto: es lo que Abastado llama de “*effet-manifeste*”: obras literarias, pinturas, películas, canciones y aún hasta actos terroristas son recibidos como manifiestos.

Estas observaciones contribuyen a lo indicado por Abastado sobre el manifiesto “*Le manifeste n'existe pas dans l'absolu*”,²⁵⁶ pues los límites entre las distinciones de manifiesto, llamamiento, declaración, etc. Son frágiles y mudables, por encontrarse sujetas a las circunstancias históricas y a la recepción de los textos, a su lectura e interpretación. Abastado defiende la idea de que las definiciones son ambiguas, pero aun así presenta la suya: “*Par extension, on nomme «manifeste» tout texte qui prend violemment position et institue, entre un*

²⁵⁴ SOMIGLI, Luca. op.cit., p. 23

²⁵⁵ ABASTADO, Claude. *Introduction à l'analyse des manifestes*, op.cit, p.3.

²⁵⁶ *Ibidem*, p.5.

émetteur et ses allocutaires, une relation injonc-tive flagrante.”²⁵⁷ Y completa: “tous les textes programmatiques et polémiques, quelles qu'en soient les formes.”²⁵⁸

La forma de los manifiestos depende de las modalidades de comunicación. A inicios del siglo XIX la opinión pública alcanza mayor amplitud junto con el electorado y la prensa se constituye en un “nuevo poder” – los periódicos, los prefacios de antologías poéticas o de novelas, los teatros sirven entonces de tribuna para la acción del manifiesto. Periódicos, revistas y panfletos se convierten en los soportes más frecuentes del género.

Abastado expone que el manifiesto se forma por medio de las relaciones complejas entre el saber, el poder y el deseo, exhibiendo un saber, teórico o práctico, la proclamación de un credo filosófico, una estética, una línea política y tiene una cierta intención didáctica:

“... les textes d' «escorte» assument alors la fonction didactique. Mais souvent, dans le champ littéraire, un manifeste est à la fois un programme et sa mise en oeuvre (par exemple les manifestes dada ou surréalistes)”.²⁵⁹

El manifiesto es un acto de legitimación y conquista del poder: poder simbólico-moral e ideológico – junto con la dominación política o hegemonía estética. Los manifiestos marcan la historia de las ideologías y permiten su periodización. En este marco, la situación del manifiesto es precaria, ya que, una vez que su mensaje es asimilado satisfactoriamente, la marginalidad que ostentaba se transforma en norma, instituyendo una nueva ortodoxia, “Enfin, entre la

²⁵⁷ *Ibidem*, p.4.

²⁵⁸ *Ídem*, *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibidem.*, p.5.

consécration et l'oubli, entre le vertige et le naufrage, se cache un troisième écueil: la récupération, forme larvée de réussite.²⁶⁰

Esta es una contradicción que todo manifiesto, en algún momento, tiene que enfrentar: cuando el manifiesto “se realiza”, pierde su propósito, transformándose en fuente histórica, un documento del pasado:

“se cache un troisième écueil: la récupération, forme larvée de réussite. Dans un système politique libéral et un contexte intellectuel ouvert, le message d'un manifeste passe mais il est très vite phagocyté, dilué dans les contradictions de l'idéologie dominante qui en fait sa substance et en tire sa vigueur: la rupture proclamée est interprétée comme un maillon historique, le discours inaugural comme une péripétie dans une controverse infinie; la bombe désamorcée devient une pièce de musée et un morceau d'anthologie”.²⁶¹

Esta cuestión se aplica especialmente en el caso del Manifiesto del Partido Comunista de Marx y Engels. ¿Cómo mantener el manifiesto “vivo”, en el tiempo presente, alejándolo del riesgo de ser olvidado, historiado, y de esta forma fin al proyecto del Comunismo, un proyecto que necesita ser reactualizado en el presente? La solución encontrada por Engels fue redactar diferentes prefacios para las distintas traducciones del Manifiesto, así consigue atravesar la Historia sin ser historiado, manteniéndose actual.

“The vitality of the present can be preserved only by means of a constant calling into question of one's own project, by the refusal to let one's experience historicize. Thus, the final section continues the narrative interrupted by the manifesto and the polemic against the past to bring the story of the futurist group to its conclusion”.²⁶²

²⁶⁰ *Ibidem.*, p.6.

²⁶¹ *Ídem, Ibidem.*

²⁶² SOMIGLI, Luca, *op. cit.*, p. 126.

Los manifiestos también son máquinas de deseo, estructuran y afirman una identidad, siendo el acto fundador de un sujeto colectivo, pero no institucionalizado, un grupo animado por las convicciones comunes y el deseo de acción. El análisis de la enunciación, en este sentido, es bastante significativa y explica el ritual de auto destinación de los escritos del manifiesto: los signatarios informan y ven en él una imagen especular. Es una búsqueda de identidad y de reconocimiento.

Es por este motivo que el manifiesto, aunque puede distanciarse del ambiente cultural en el cual está inserto, no rompe totalmente con él; la ruptura total con la cultura significaría la pérdida de resonancia en un público:

“Le manifeste ne rompt jamais complètement avec son environnement culturel; en même temps il prend des distances. Il est un écart mais qui, pour s'affirmer, implique une norme. Il met en forme et proclame, en face d'une idéologie reconnue, la pensée latente d'un public virtuel; il lui sert de résonateur. Il oscille entre une conformité qui rend possible la communication et des effets de surprise ou de scandale”.²⁶³

Hay una delgada línea divisoria entre el conformismo y la polémica, entre el tono amistoso y una agresividad argumentativa existentes en estos textos. Esta doble naturaleza está ligada a la condición del artista y la sociedad capitalista presentada por Somigli: es necesario que el manifiesto sea inteligible en el contexto social de la modernidad, siguiendo ciertas reglas del mercado para que pueda difundir su tono provocador. Ser amistoso permite al manifiesto ser rebelde; ser “conformista”, o sea, comprender la praxis de la sociedad capitalista, permite la difusión del manifiesto y llegar al público.

²⁶³ ABASTADO, Claude. *Introduction à l'analyse des manifestes*, op. cit, pp. 8-9.

Todos estos elementos atribuyen al manifiesto un carácter fuertemente “impaciente”, como afirma Puchner:

“which Maurice Blanchot characterizes thus: “It is brief and direct, more than just brief and direct, since it short-circuits all speech. It no longer carries any meaning, but becomes an urgent and violent appeal, a decision for rupture. It does not strictly speaking say anything, it is only the urgency of what it announces, bound to an impatient and always excessive demand, since excess is its only measure”.²⁶⁴

Una impaciencia que deshace los límites entre discurso y acción, palabras y revolución, una impaciencia consigo mismo, quiere ser acción y texto al mismo tiempo.

Puchner observa que “If the manifesto truly wants to intervene and make history, it must adopt a different voice than that of a historiographer. It must adopt a “political voice”,²⁶⁵ es decir, un elemento de apelación, de urgencia, directo y breve. Este llamado, este “grito”, coloca el género como punto de referencia para otros textos y acciones.

Esto sucede debido a que el manifiesto es el responsable por la reconstrucción de una experiencia:

“Si un manifeste - ou en général un système de pensée - fait date, c'est qu'il déconstruit et restructure un champ idéologique: il met à jour, dans le système qu'il dénonce, des contradictions logiques, des distorsions entre les données d'expérience et le sens qu'on leur accorde; il change la perspective, se fonde sur d'autres axiomes et de nouvelles valeurs, et restitue à l'expérience une cohérence”.²⁶⁶

²⁶⁴ PUCHNER, Martin. *Poetry of revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, op. cit., p.22.

²⁶⁵ Idem, *Ibidem*.

²⁶⁶ ABASTADO, Claude. *Introduction à l'analyse des manifestes*, op.cit., p.9.

El análisis estructural de los manifiestos permite reconocer las estrategias y comprender sus efectos. Al analizar los manifiestos se debe observar el uso de los tiempos verbales, el imperativo y el subjuntivo; el uso de neologismos, de un vocabulario exclamativo para las intimidaciones y exhortaciones, el uso de pronombres “nosotros”, “ustedes”, “usted”, que refuerza el carácter colectivo del proyecto modernista, construyendo una relación de identificación, mezclando emisor y receptor. Se trata de un recurso para fortalecer el mensaje por medio de la identificación entre el lector oyente y el autor/hablante.

La escritura de los manifiestos deconstruyó los modelos canónicos, y operó una reestructuración del campo discursivo. “Les manifestes constituent bien une formation discursive spécifique - protéiforme, certes, mais dont les constantes fonctionnelles dictent les stratégies et lui assignent, à chaque époque de l’histoire de l’écriture, une place dans l’ordre du discours.”²⁶⁷

Somigli, recuerda las consideraciones de Derrida al abordar el manifiesto como un suplemento estético, un texto que rellena lagunas, “... Jacques Derrida in *Of Grammatology*. While the work of art is itself a plenitude, a self-contained unit that finds in itself its own justification (and, as we have already seen, at the limit requires no audience -only a producer), the manifesto as supplement, while not invoking the identity of work of art, “super-adds” something to the work from outside, it “intervenes or insinuates itself *in-the-place-of*; it is as if one fills a void”- the void resulting from the breach in the relationship between artist and audience.”²⁶⁸

²⁶⁷ *Ibidem.*, p.11.

²⁶⁸ SOMIGLI, Luca. op. cit. p. 65.

4. Capítulo 3: Modernismo en Brasil y Portugal

4.1.1 Consideraciones sobre el Modernismo portugués

El modernismo portugués estuvo tomado por la preocupación del nacionalismo, arrojándose la literatura no sólo la construcción de un arte nuevo y autónomo, sino también la construcción o reconstrucción de una Nación. Portugal por haber sido el gran emprendedor de la aventura de los Descubrimientos, y haber ocupado una posición de liderazgo, tiene consecuencias muy significativas para el imaginario social en cada uno de esos contextos, los cuales, ciertamente, se expresan en su literatura.

En el caso de Portugal, sobre todo cuando se considera el caso de Fernando Pessoa, y a su lado el de Almada Negreiros, la nación a ser construida no es inédita, sino fundamentalmente inspirada en el momento en que Portugal ocupara el papel de centro del mundo occidental. El empeño, aunque teórico, en proponer la emergencia del V Imperio como un imperio de cultura es una cuestión cara al modernismo portugués, y tiene una clara inspiración en la historia nacional.

En relación con la cultura europea, la cultura portuguesa fue periférica y como tal asumió mal el papel de centro en las periferias no europeas. De ahí el acentrismo característico de la cultura portuguesa que se convirtió en la imposibilidad de diferenciación con el exterior y al interior de sí misma. Este déficit de diferenciación e identificación, si, por un lado, creó un vacío sustantivo, por otro, consolidó una forma cultural muy específica, la frontera o zona fronteriza.

Este problema es pertinente en la medida en que, más allá de las circunstancias políticas y económicas que demarcaron la condición periférica de Portugal en una perspectiva relacional, o sea, en su relación para con el contexto internacional, presenta una dimensión que es interna al contexto portugués y toca su dimensión simbólica: la forma por la cual los portugueses se entienden en una condición

periférica no desestimando la posición central que ocuparon en otro momento de la historia. Tal perspectiva del universo simbólico de la cultura portuguesa ilumina elementos de inspiración literaria recuperados del pasado de la nación, de la historia nacional. Con eso se enfatiza un elemento importante: el rol del pasado en la edificación de una nueva nación.

El momento más prominente del Modernismo portugués, se habla de la década del 10, es con el grupo centrado en torno de la revista *Orpheu*, que intentaba emprender un proyecto. Se trataba de reformular enteramente los límites de la cultura portuguesa, que se encontraba en un fuerte período de estancamiento y, por lo tanto, excesivamente sometida a los patrones definidos en el centro de la producción cultural europea, notoriamente Francia, los cuales colocaban a Portugal en una posición cultural de segunda línea, receptáculo más que difusor de la cultura.

El objetivo era colocar a la escena cultural portuguesa en el orden del día, para decir como Almada Negreiros, hacer a Portugal “*nascer para o século em que vive a Terra*”²⁶⁹ lo que, de hecho, para algunos críticos, fue un proyecto exitoso, especialmente cuando se menciona el nombre de Fernando Pessoa, que parece haber alcanzado la estatura de la más alta y bien acabada literatura europea de inicio del siglo XX. En términos de Massaud Moisés, “essa geração (a de Orpheu) provavelmente (...) (estava) materializando um velho sonho dos antepassados: colocar a cultura portuguesa em dia com a cultura europeia”.

Junto com Pessoa, destacan los siguientes nombres del modernismo portugués: Armando Cortes Rodrigues. Alfredo Pedro Guisado, Raul Leal, Luís de Montalvor

²⁶⁹ ALMADA NEGREIROS, José De. “Manifesto da Exposição de Amadeo Souza-Cardoso”. En VILA MAIOR, D. Introdução ao Modernismo, op.cit. p. 145-147.

Mário de Sá-Carneiro, José Almada Negreiros, Guilherme de Santa-Rita Pintor. Moises argumenta que: “Para bem interpretar a metamorfose levada a efeito pela geração de *Orpheu*, cumpre enfatizar que Fernando Pessoa e seus companheiros não teriam chegado a tanto se se recusassem a deflagrar uma revolução de base, simultânea da outra. Mas como seu correto enquadramento exigiria a análise do passado poético lusíada, satisfaça-nos por ora assentar que o movimento órfico empreendeu mais do que uma reformulação dos estereótipos líricos e épicos. Intentou uma reforma que implicava toda a cultura portuguesa, no sentido de que procurou redimensionar uma mentalidade, ou um estilo de pensamento.”²⁷⁰ Lo que produjo un cambio profundo, que otras generaciones no lograron llevar a cabo, siendo un hito divisor de aguas en la historia poética de Portugal.²⁷¹

4.1.2 Consideraciones sobre el Modernismo brasileño

Para comprender el modernismo literario brasileño, es necesario articular un diálogo profundo de la producción modernista brasileña con las condiciones contextuales en las que emergió.

Lo primero que debe considerarse son las dimensiones territoriales de un país como Brasil, cuyas raíces culturales son sustancialmente más amplias que el caso portugués, dado que fue durante largo tiempo, y en especial en este momento del modernismo, un país de altísimo nivel receptor de inmigración, por lo que se hace necesario circunscribir el contexto del objeto de análisis. Esto quiere decir que, al tratarse de la nación, se tomará principalmente, el contexto pertinente al diálogo de la producción que aquí interesa discutir, aquella cuyas pretensiones de alcanzar parámetro de modernización se expresan de manera

²⁷⁰ MOISÉS, MASSAUD. Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge. São Paulo, Cultrix. 1998, p.9.

²⁷¹ Ídem, pp.12-13

más clara. En el caso brasileño lo constituye el contexto paulista. Por lo tanto, al tratar del contexto es de São Paulo, fundamentalmente de su capital que se está hablando. Aunque no se tomará de manera desarticulada del plan estatal cuya pujanza económica permitió el inicio de su proceso de metropolización. Al mismo tiempo al tratar el plano nacional, es desde el ángulo de São Paulo que será considerado.

Para el delineamiento del desarrollo económico de São Paulo, Flavio Saes²⁷² señala la triada del capital cafetero, el capital externo y el del empresario migrante como la conjunción de fuerzas promotoras de la modernización de la ciudad.

Sevcenko señala que se debe considerar también el redimensionamiento experimentado por el mercado capitalista a escala global producto de múltiples transformaciones cuyo aumento en la producción provocó una disputa por los mercados y proveedores de materias primas en todas las partes del mundo, desencadenando fenómenos en el ámbito del neocolonialismo y del imperialismo, que llevo a las potencias industrializadas, en la segunda mitad del siglo XIX, a pelear y dividirse las áreas aún no colonizadas o reedificar los lazos de dependencia con aquellas sus antiguas colonias:

“O resultado dessa nova expansão europeia foi um avanço acelerado sobre as sociedades tradicionais, de economia agrícola, que se viram dragadas rapidamente pelos ritmos mais dinâmicos da industrialização europeia, norte-americana e, em breve, japonesa. Não bastava, entretanto, às potências, incorporar essas novas áreas às suas possessões territoriais; era necessário transformar o modo de vida das sociedades tradicionais, de modo a instilar-lhes os hábitos e práticas de produção e consumo conformes ao novo padrão da economia de base científico-tecnológica. Foram essas tentativas de mudar as sociedades, suas culturas e costumes seculares, que desestabilizaram suas estruturas arcaicas, desencadeando urna série de revoltas, levantes e guerras

²⁷² SAES, Flávio. *São Paulo republicana: vida econômica*. En: Paula Porta. *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX 1890-1954*. São Paulo, Paz e Terra, 2004. p.240.

regionais contra o invasor europeu e seus aliados locais, entre a metade do século XIX e o início do século XX.²⁷³

La Semana de Arte Moderno de São Paulo de 1922 representó el momento culminante del modernismo brasileño, aunque las ideas modernistas ya rondaban el país con anterioridad. Se pretendía mostrar la realidad brasileña sin los idealismos del romanticismo, la literatura quería visibilizar las “favelas” con la marginalización de sus habitantes y otras realidades del país. Entre los primeros escritores²⁷⁴ en seguir este rumbo se encuentran: Euclides da Cunha con su obra “Os Sertões” de 1902, que narra la Guerra de Canudos; Monteiro Lobato que en “Jeca Tatu”, 1910 describe a Brasil y Lima Barreto con “Triste fim de Policarpo Quaresma” en 1911, que construye a través del humor una crítica al nacionalismo.

4.1.3 Mirada portuguesa del modernismo brasileño

Arnadl Saraiva, realizó um estudo sobre el modernismo brasileño y portugues, que fue terminado en el año 1985, y editado en Portugal en marzo de 1986, y posteriormente publicado en Brasil en el 2004. En este estudio Saraiva realiza una comparación entre ambos modernismos y busca um hilo conductor que permita determinar las relaciones e influencias que se dieron en ambas literaturas:

“Na verdade, se nessas décadas foi escasso o número de contatos pessoais entre escritores (pré-modernistas e modernistas) de Portugal e do Brasil, já o mesmo não poderemos dizer do conjunto de contatos por carta, livro, revista ou jornal; e se houve um nítido recuo da influencia literária portuguesa no Brasil, exemplos como os que referimos de Mário Sá-Carneiro e de Antonio Ferro, para não falarmos noutros mais problemáticos como os de Fernando Pessoa e de Almada Negreiros,

²⁷³ SEVCENKO, Nicolau. *O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso*. En: (org.). *História da Vida Privada no Brasil* (vol. 3) – República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, pp.12-13.

²⁷⁴ MARCOS, Angel y SERRA pedro. *História de la Literatura Brasileña: principales hitos. les avempace*. 1999, p.29 y 30.

bastam para desmoralizar os que, como António Cândido e Tristão de Ataíde, supunham que ela terminara, provisória ou definitivamente”.²⁷⁵

Saraiva se remite al texto de Cândido donde este afirma que el ultimo portugués que influenció fuertemente la literatura brasileña, fue Antonio Nobre ²⁷⁶. Si bien se podría cuestionar la interpretación hecha por Saraiva de desmoralizar la aseveración realizada por Cândido, por otro lado probablemente tenga razón en su aseveración de que la lectura hecha por Cândido, de la obra oswaldiana, haya sido más sensible a los ecos franceses que a los portugueses,²⁷⁷ crítica que se expresa el esfuerzo brasileño en darle la espalda a la producción literaria e intelectual que le es estrechamente vinculada, esfuerzo no sólo de los modernistas, sino también de la crítica, cuyos límites son establecidos por Saraiva a través de la obra de António Cândido.

Saraiva²⁷⁸, busca semejanzas entre los dos Modernismos analizando obras o poemas (Ej: Almada Negreiros y Mário de Andrade), comprobar las relaciones personales que se podrían haber establecido entre brasileños y portugueses a través de cartas, libros y otros textos (Ej: Mário de Sá-Carneiro y Milton de Aguiar, Carlos Maul y Luis de Moltavor), colaboración en revistas de Brasil y Portugal, etc. (Ej: publicaciones de Mário de Sá-Carneiro en Brasil, indicando que ya era leído en Brasil en 1914). Además, analiza el papel de Ronald de Carvalho como intermediario entre ambos modernismos, ya que colaboró en las revistas *A Águia* e *Alma Nova*, llegando a ser codirector de la revista que es el gran marco del Modernismo portugués: *Orpheu*.

²⁷⁵ SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para seu estudo e para a história das suas relações*. op. cit. p.255.

²⁷⁶ CÂNDIDO, António. *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*, op. cit. p. 124.

²⁷⁷ SARAIVA, Arnaldo. op. cit. p.234.

²⁷⁸ Cfr. SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: Subsídios para seu estudo e para a história das suas relações*. op. cit.

Saraiva no es el único crítico portugués que busca determinar las relaciones entre los dos Modernismos y, aún más, exponer la clara intención de los brasileños en ocultar el vínculo de su cultura con la portuguesa en un pasado bastante remoto. En 1986 Saraiva publica su texto en Portugal y Eduardo Lourenço publica el texto “*Nós e o Brasil: Ressentimento e Delírio*”²⁷⁹. En este Lourenço esboza el problema de la incompreensión entre brasileños y portugueses en el plano de la cultura. La formulación del texto sería curiosa para un lector brasileño, ya que fue escrita para un lector portugués, ya que intenta mostrarle en el plano de la cultura, la poca importancia que los brasileños atribuyen a Portugal, lo que no parece ser evidente para los portugueses, aunque si para gran parte de los brasileños, incluso para los intelectuales.

El texto orbita en la intención de señalar para un público portugués la dimensión de eliminar por parte de los brasileños la participación portuguesa en las raíces de su cultura:

“Contam-se pelos dedos de uma só mãos portugueses que sabem até que ponto o Brasil é um país para quem Portugal é um ponto vago num mapa maior chamado Europa, ou vaga reminiscência escolar do sitio donde há séculos chegou um certo Álvaro Cabral. Claro que essa espessa-e, na aparência, escandalosa- rasura da nossa existência e da nossa “importancia” na consciência do brasileiro común se presta a uma óbvia leitura de psicanálise histórica, digamos, a um banal fenômeno de recalçamento do elo fundador da mesma realidade brasileira”. Bastará fazer notar a grande parte dos portugueses que o Brasil não celebra, nem nunca celebrou, a data da sua descoberta, como os americanos festejam Colomb, que nem os descobriu.”²⁸⁰

En el análisis presentado por Lourenço sobre las problemáticas relaciones entre Brasil y Portugal, propone por el lado brasileño, un “parricidio”, aunque

²⁷⁹ El texto salió en la publicación brasileña en el volumen *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, pp. 135-145.

²⁸⁰ LOURENÇO, Eduardo. *Nós e o Brasil: ressentimento e delírio*. En _____ *A Nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo, Companhia das letras, 2001, p.135.

inconsciente, percibiéndose como una “nação sem pai”. Con esta interpretación, pretende obliterar la explicación involucrada en el par colonia-metrópoli, planteando que de cierta manera Brasil realizó una autocolización:

“O que nos separa do Brasil não é a lingua que amamos nas suas diversas músicas (sobretudo nós, consumidores opiados de telenovelas), mas um contencioso de orden cultural extremadamente denso e durável, tanto mais grave que *nunca foi encarado de frente*, em particular por nós, portugueses, imaginariamente complexados pela nossa pequenez, pelo “nosso” /deles também) papel colonizador-colonianista.

É tempo re rever, reestructurar de outra maneira os dois discursos culturais, que por presença ou ausencia deformaram as autênticas e naturais imagens que Portugal e Brasil devem ter de si mesmos e dos laços que os interligam. ”²⁸¹

El autor no considera la posibilidad de analizar el problema en la llave colonia-metrópoli, y presenta otra manera de entender el problema, la psicoanalítica centrada en el par padre-hijo, y con eso pretende contraponerse a la interpretación brasileña, sobre todo en la de António Cândido en el libro *Literatura e Sociedade*, específicamente el capítulo *Literatura e cultura de 1900 a 1945*.

En este texto, apuntando para la rapidez con que los modernistas brasileños se informaron de las más avanzadas vanguardias europeas, António Cândido afirma que el modernismo brasileño fue capaz de reflejar al mismo tiempo una forma de expresión local y universal de expresión “*reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro, É impressionante a concordância com que um Apollinaire o um Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrad. Desrecalque localista; assimilação da vanguarda européia.*”²⁸²

²⁸¹ *Ibidem*, p.144.

²⁸² CÂNDIDO, António. *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*. En *Literatura e Sociedade*, op. cit. pp.128-129

Refiriéndose al mismo movimiento de inspiración en las formas vanguardistas europeas, de las cuales ya se encontraba excluida la portuguesa, combinada con un sumergimiento en el detalle de la cultura nacional de la cual fuera eliminada, la dimensión portuguesa, Eduardo Lourenço apunta precisamente la represión que esta cultura desarrolla con relación a una determinada parcela de los fundamentos de su nacionalidad, cuyo contenido portugués encuentra raíces históricas bastante estructuradas, pero no son explicitadas por el crítico. Con esto se da continuidad al entendimiento del problema tomando Brasil como una cultura más joven, hija de la portuguesa, pero cuyo origen necesita borrarse para que se pueda desarrollar.

La reflexión de Lourenço sobre el problema ofrece pistas interesantes para intentar fijar una mirada de la literatura brasileña del ángulo de la cultura portuguesa. Lourenço considera la hegemonía de la literatura brasileña en la literatura de habla portuguesa y pertenece al grupo de críticos portugueses que piensan el problema de las relaciones luso-brasileñas conceptualizándolo en una plataforma común: el idioma, el universo de la lusofonía. A pesar de las diferencias y conflictos que puedan existir, esta distinción tiene un “patamar” común: *“a literatura de língua portuguesa”*.

Esta tentativa de estandarización de niveles comunes en los cuales se mueven culturas diversas, aunque relacionadas, es síntoma de la perspectiva general de los portugueses de tratar la problemática de la literatura con base en el idioma, y, por tanto, considerar como usos rentables del problema el universo “lusófono”. Para este autor el problema de la cultura está imbricado con el ámbito de la lengua, y desde su perspectiva profundiza el problema en la búsqueda de elementos de convergencias suponiendo que no puede negarse la conexión

entre ellos, porque es natural, y de aquí surgen expresiones del tipo: “O Brasil (...) é apenas uma invenção portuguesa”.²⁸³

Sin embargo, la defensa de la especificidad brasileña, y su consecuente autonomía con relación a la portuguesa, se fundamenta precisamente en el ámbito del idioma. Pero realizando la distinción, la particularización, la diferenciación de la modulación nacional para un idioma compartido, al paso de que la mirada portuguesa, aunque reconozca la pertinencia de tales distinciones, no cree que sean tan profundas que inviabilicen el estudio de ambas culturas en el sentido de aproximarlas.

El problema de la lengua se utiliza en cada caso, para argumentar su posicionamiento ante la problemática, si bien desde una óptica diferente. Para los brasileños, servirá de argumento para la depuración de una noción de nacionalidad. Y para los portugueses buscará disminuir la pertinencia de las barreras nacionales para el entendimiento de problemas comunes construidos a lo largo de una historia, cultural y política, que vivenciaron juntos. Es claro que la diferencia de papeles que cada uno desempeña en esa historia ayuda a entender el ángulo de cada mirada. No es sorprendente que sea en la capital del extinto Imperio portugués que una perspectiva aglutinadora aparezca con mayor vehemencia, así como es de esperar que las excolonias tiendan a manifestar una forma de entendimiento del problema que las distingue del colonizador, una vez que quieran afirmarse como intelectualmente independientes.

Estas visiones plantean tendencias distintas en el abordaje del tema de la literatura brasileña, para que, considerando otros aspectos a descubrir y plantear durante la investigación, se pueda decantar de tal divergencia un sentido más profundo, y socialmente ponderado. Lourenço plantea la idea, de relevancia para

²⁸³ LOURENÇO, Eduardo. *Nós e o Brasil: ressentimento e delírio*. op. cit., p.136.

esta investigación que afirma que históricamente se puede justificar una línea de continuidad en el paso de una cultura portuguesa en el Brasil hacia una cultura propiamente brasileña. Considérese la siguiente nota:

“O Brasil, tal como três séculos de autocolonização o constituíram e desenharam, é apenas uma invenção portuguesa, prolongada e modificada em seguida por uma emigração europeia, asiática, de fecundo dinamismo”.²⁸⁴

De aquí se desprende que, para entender la mirada portuguesa sobre el modernismo y la cultura brasileña, será necesario explorar esta “autocolonización” a la que Lourenço se refiere. Pero lo que importa aquí es comprender esta gradación de la cultura en el paso del portugués al brasileño, cuya mediación es hecha por la figura que propone el crítico del portugués de Brasil. Al decir de Lourenço, se tiene el portugués, que desaparece del emprendimiento colonizador; el portugués de Brasil, el verdadero agente de este emprendimiento que se denominó de autocolonización; y el Brasil y los brasileños como resultado. En este sentido, el autor sugiere una tenue ligazón entre un contexto y el otro que se fue transformando con el transcurso de la historia, pero que mantiene algunos rasgos culturales heredados, puesto que tiene un origen claramente localizado, a diferencia de Candido que bordea el problema planteando el concepto alternativo de “formação”. Para el autor no se debe hablar de colonización portuguesa en el Brasil, sino de una autocolonización, que justifica social y sociológicamente la salida del pensamiento brasileño que intenta dar al origen del Brasil una explicación auto referenciada. O sea que busca escapar del problema del origen, o, en el concepto de “formação” de Candido, en la depuración procesual de sus propias características aquello sobre lo que se erige el concepto de “brasilidade”, dado que se trata de un país que se colonizó a sí mismo, que es producto de sí mismo, y por lo tanto se permite

²⁸⁴ Ibídem, p.136.

aprender en una línea teórica que decanta sus elementos formativos ya como brasileños y se ahorra la necesidad de comprender sus orígenes.

En cuanto al Modernismo, el crítico portugués Casais Monteiro²⁸⁵ hace un comentario de gran relevancia: si la literatura portuguesa es mucho más antigua que la brasileña, las literaturas modernistas de ambos escenarios culturales tienen prácticamente la misma edad²⁸⁶. Están ambas en un movimiento de buscar un nuevo lenguaje traído de afuera. Se intenta nivelar la cultura nacional, de aquí y allá, con las vanguardias europeas.

4.2 Modernismo: El Grupo *Orpheu* y la *Semana de Arte Moderno del 22*

El objetivo es mostrar algunos desdoblamientos de los términos futurismo y vanguardia en ambos países a través de los artistas involucrados en este movimiento, así como la receptividad crítica de los mismos. Se consideran como corpus de análisis el grupo *Orpheu*, que produjo las primeras manifestaciones modernistas en Portugal y los artistas involucrados en la *Semana de Arte Moderno* en Brasil, dado que corresponden a los autores de los manifiestos que se investigan en la presente tesis. La elección de estos manifiestos se debe a que representan aportes relevantes en el modernismo de cada país, así como sus autores son en general, los exponentes principales del modernismo.

A continuación, se analizarán los conceptos de: Modernidad y modernización portuguesa y brasileira, realizando algunas diferenciaciones entre el proceso de modernización y modernidad, que es necesario debido a que los países en consideración se encontraban en una situación periférica a los centros europeos por medio de los cuales fueron importados tales procesos. Dentro de este contexto se mencionan algunos hechos que antecedieron a los modernismos,

²⁸⁵ CASAIS MONTEIRO, Adolfo. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiro, 1972, p.15.

²⁸⁶ *Ibíd*em, p.197.

como la exposición de Lasar Segall y el Pensionado Artístico de São Paulo, y dos importantes exposiciones en Portugal que prepararon la entrada del término *moderno*. Se hará una reseña del surgimiento de algunos aspectos que estimularon y promovieron las acciones de estos primeros grupos modernistas.

4.2.1 Modernidad y modernización

4.2.1.1 Diferenciaciones conceptuales

Portugal y Brasil, en el inicio del siglo XX, se involucraron en el contexto futurista, a pesar de que sus cuadros económicos, sociales y culturales no correspondían con los avances en curso en el centro europeo. La intención no es abordar de forma detallada las especificidades nacionales de los dos países en el surgimiento de sus vanguardias, sino mostrar algunos aspectos involucrados en el nuevo direccionamiento de sus campos artísticos. En Brasil, por ejemplo, los medios encontrados para alcanzar la actualización cultural no pueden verse de separados del proceso de modernización - en este punto, se hace interesante mirar a los discursos empleados en la justificación de tales medios.

Cattani²⁸⁷ plantea que la modernización brasileña es producto de un cambio proveniente del exterior, dado su dependencia histórica como país, con una rápida implementación de los mecanismos de modernización, con una compleja industrialización y una nueva coyuntura de entramado social, sin que hubiera un proceso de evolución propio. Articulándose la modernidad más como un anhelo de cambio, y producto de un deseo, que de un compromiso con la realidad.²⁸⁸

Para ello, consideramos las distinciones entre los términos modernidad, modernización y modernismo de acuerdo con Néstor Canclini en *Culturas Híbridas*. De acuerdo con el autor, *modernidad* se refiere a la etapa histórica de

²⁸⁷ CATTANI, Icleia. *Lieux et milieux de la peinture "moderniste" au Brésil, 1917-1929, 1980*. 2v. p.16. Organizado por Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.p.25.

²⁸⁸ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.29.

este periodo, y “la *modernización* como proceso socioeconómico que trata de ir construyendo”²⁸⁹ tal momento. De aquí se posibilitó la emergencia de los llamados *modernismos*, cuyos proyectos culturales renovaron “las prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico”.²⁹⁰ Aunque según Sevcenko, esta etapa sea el desdoblamiento de un anhelo, no es posible afirmar que la modernidad en Brasil se construyó sólo como deseo de “estar al día con lo que sucedía en Europa”, sino como formas de contribución con la transformación social.²⁹¹

Esta transformación requirió de una afirmación de la identidad, en Brasil y en Portugal, uniendo el cosmopolitismo y la elaboración de una singularidad de estas culturas. Se deben considerar también las transformaciones políticas ocurridas en dichos países, que componían un difícil cuadro de modernización y construcción de modernidad: la proclamación de la República y el fin de la *belle époque*.

Se verifican bajo esta óptica las acciones dirigidas a las transformaciones sociales, a lo que García Canclini, en *Culturas Híbridas*, denominó de “cuatro movimientos básicos” de modernidad: “un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador”²⁹². Por proyecto emancipador se entiende “la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas, su

²⁸⁹ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo, México, 1989, p.19.

²⁹⁰ Ídem, *Ibidem*.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 79.

²⁹² *Ibidem*, p. 31

desenvolvimiento en mercados autónomos”²⁹³, así como la “racionalización de la vida social”²⁹⁴ y el aumento del individualismo en los centros urbanos.

Expansivo, según Canclini, en el sentido de ampliar el conocimiento, en conjunto con el aumento de la productividad que redundó en una mayor circulación e intercambio de bienes; “pero en un sentido más amplio se manifiesta en la promoción de los descubrimientos científicos y el desarrollo industrial.”²⁹⁵

Explica que la renovación está constituida por dos aspectos: la búsqueda de un perfeccionamiento e innovación constantes y la reformulación de los signos de distinción que el consumo masificado transporta. Y democratizador al entregar a la “educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral.”²⁹⁶

Podríamos relacionar estos cuatro movimientos básicos al proyecto de regeneración, ocurrido en la capital de Brasil, en el inicio de la “Primera República”. Con este proceso de regeneración, conocido como “bota-abaixo”, se buscaba realizar una remodelación urbana, que marcara el termino definitivo del estatus colonial del país.²⁹⁷ Al contrario de lo sucedido en el periodo de la Independencia, donde se buscó un sentido de nacionalidad,²⁹⁸ con la instauración de la Republica lo que se pretendía era incorporar todo un espectro

²⁹³ Ídem, Ibídem.

²⁹⁴ Ídem, Ibídem.

²⁹⁵ Ídem, Ibídem.

²⁹⁶ Ídem, Ibídem.

²⁹⁷ SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. op. Cit., 2003, p.44.

²⁹⁸ GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidade*, op.cit., p.65.

de medidas cosmopolitas con miras a estar lo más próximo posible a Europa, encarnando un deseo de ser extranjero.

Al aburguesamiento social y de las costumbres, se unía la intención de revestir a Brasil con una imagen de credibilidad frente a Europa y liberarse de ciertas características morales negativas relacionadas con el brasileño: “a preguiça”.²⁹⁹

En este contexto, marcado por la tensión entre la herencia colonial y el cosmopolitismo que se buscaba promover, entre una modernidad utópica y una realidad que se encontraba distante de estas ideas, surgieron implicaciones y desdoblamientos que la primera fase modernista se puso como misión resolver. Para Cattani³⁰⁰ *ser moderno* en este periodo, significaba concretizar, aquí en Brasil, una realidad existente en otro lugar (Europa). De manera que las rupturas buscadas por los modernistas los colocaban en posición de vanguardia solo en relación con el contexto local.³⁰¹ Este deseo de ser moderno y adecuado, de garantizar para el arte modernista brasileño el mismo estatus de los movimientos vanguardistas europeos³⁰², se desarrolló de manera contenida y moderada, en función del desajuste entre modernización y modernidad.

4.2.1.2 Contextualización artística

4.2.1.2.1 En Portugal

Siendo Portugal un país periférico con relación a Europa – su marginalidad se expresó a través de aspectos económicos, políticos y culturales. Se realizaron

²⁹⁹ Sevcenko, presenta una declaración del Conde de Gobineau, diplomata francés que fuera forzado a participar de una misión en Brasil, lo que le dio subsidios para trabajar su tesis racista sobre la desigualdad de las razas, diciendo que son los extranjeros quienes hacen todo y que los brasileños evitan hacer cualquier tarea. En: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. op. cit., p.45.

³⁰⁰ CATTANI, *Icleia*. op. cit, p. 12.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 22.

³⁰² *Ibidem*, p. 19.

dos importantes exposiciones al inicio del siglo XX, que pueden considerarse precursoras del movimiento modernista: la *Exposição Livre*, de 1911 y el *Salão dos Humoristas* en 1912. Estas dos exposiciones mostraron un anhelo de modificar el escenario artístico local, lo que pocos años después se vería articulado alrededor del concepto de arte moderno.

La *Exposição Livre* de Lisboa hace referencia en su nombre al arte actual en Portugal, bajo una línea naturalista, ya que hace referencia al Grupo *Ar Livre* coordinado por Carlos Reis (1863-1940). La elección del nombre pretendía denostar a este grupo, mostrando así el ánimo antiacadémico y rupturista de los artistas involucrados. A pesar de esta propuesta antiacadémica, las obras presentadas no se distanciaron mucho del naturalismo y de la pintura de retrato, dado que la temática del paisaje estuvo presente en todas las obras expuestas.

Entre los artistas que participaron de la exposición estaban: Manuel Bentes (1885-1961), Emmerico Nunes (1888-1968), Domingos Rebelo (1891-1975), Eduardo Viana (1881-1967), entre otros, los cuales estaban en París en 1910, participando en las academias libres (Julian, Grande Chaumière y otras), y es probable que la convivencia con este medio fuera una de las posibles causas que motivaron la *Exposição Livre*.

Son percibidas, entre obras de Carlos Reis y las de los artistas “livres” de 1911, algunas pequeñas variaciones formales en la manera que tratan el tema de la pintura de paisaje,³⁰³ pero causó un efecto de extrañamiento en la crítica, que las tomó negativamente por el sesgo de la “*impressão*”, José-Augusto França, en *A arte em Portugal no século XX*, expresa que el género de pintura presenta defectos de observación en muchos casos, por falta de una observación

³⁰³ FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974, p. 35

cuidadosa y donde una aglomeración de colores producen cambios más o menos comprensibles, que pueden pintarse de memoria, a partir de una fotografía, pero que no tiene valor de obra de arte.³⁰⁴ A pesar de la crítica negativa, las propuestas realizadas por el grupo de artistas “*livres*” fueron vistas como un potencial camino a seguir por las artes y al año siguiente se organizó el I *Salão dos Humoristas*, en el cual participaron algunos artistas “*livres*”, como por ejemplo Emmerico Nunes. Así como políticos ya consagrados, como Alfredo Candido, Cândido da Silva y Celso Hermínio. Y otros, con gustos “*mais originais*”,³⁰⁵ como Almada Negreiros.

Algunos periódicos aprovecharían el tono de la situación para exponer críticas sobre los nuevos rumbos que estaba siguiendo el arte portugués. Otras críticas atribuirían a las manifestaciones un carácter de extranjerismo, incapaz de captar el verdadero humor portugués,³⁰⁶ motivados por la formación en el extranjero de Sanches de Castro y Emmerico Nunes, que estudiaron en París y Múnich, respectivamente. La exposición dio pie a nuevas críticas surgiendo manifestaciones de descontento con el arte portugués del momento.³⁰⁷

En 1913 se organiza el II *Salão dos Humoristas*, con una menor repercusión y sin la visita oficial, que volvió a reunir a los nuevos artistas con algunos tradicionales y académicos. En 1914 fue programado el III *Salão*, que finalmente no se realizó, pero al año siguiente en Porto, se organizó la “*Exposição de Humoristas e Modernistas*”.³⁰⁸

França indica que el programa de la manifestación de los humoristas era similar a los anteriores, pero en el discurso de la comisión organizadora hay una

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 29.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 33.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 35.

³⁰⁷ *Idem*, *Ibidem*.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 40

separación entre obras de carácter humorista y modernista. En los cuadros modernistas había mucha alegría, color y gracia³⁰⁹.

A pesar de que los dos eventos realizados en 1911 y 1912 no son encuadrados como efectivamente modernistas, es interesante resaltar que con las obras expuestas el término “moderno” pasa a encontrar un espacio para la circulación.

4.2.2.1.2 En Brasil

Camargos³¹⁰ En *Villa Kyrial – Crônica da Belle Époque paulistana* trata aspectos importantes que permearon el imaginario de la época, enfocándose en la figura de Freitas Valle³¹¹ diputado y rico empresario, mecenas de muchos artistas e intelectuales en busca de subsidios. Con la llegada del “Estado Novo” se suspenden las actividades artísticas que organizaba en su casa, tales como salones literarios. El libro presenta el escenario mundano en el cual los primeros modernistas se vieron envueltos y la política de mecenazgo configurado por el referido senador. Esto refleja las condiciones a través de las cuales se fomentaba el arte, a través del patrocinio tanto en Brasil como en Portugal, financiando a los noveles artistas para viajar a París y colocarse a tono con los movimientos en el “centro de la cultura”.

El senador financiaba jóvenes promisorios, manteniendo, a través de la política del mecenazgo, cierto control sobre sus producciones. Es él quien en 1913 organiza la primera exposición de Lasar Segall. Esta exposición no alcanzó la repercusión “devastadora” que tuvo la de Anita Malfatti en 1917, debido a que las

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 41.

³¹⁰ CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial – Crônica da Belle Époque paulistana*, Ed. Senac, São Paulo, 2001.

³¹¹ Freitas Valle era uno de los principales miembros del Pensionato Artístico, participo de la fundación en 1915, de la Pinacoteca do Estado de São Paulo. Perteneciente al Partido Republicano Paulista, con la llegada al poder de Gétulio Vargas se le revocó el poder en la comisión fiscal en la que participaba.

obras expuestas por Segall fueron cuidadosamente seleccionadas para no escandalizar al público.³¹²

Claudia Valladão de Mattos³¹³, muestra la repercusión de aquella exposición en el medio paulistano, a través de las críticas presentadas en los periódicos: *O Estado de São Paulo*, el *Correio Paulistano* y el *Diário Popular*, explicando la aparente falta de interés en la exposición de Lasar Segall, comparando las críticas de los periódicos con las críticas en los periódicos de Campinas, donde ocurrió la misma exposición en 1913.³¹⁴

De manera general, los textos publicados en los periódicos al respecto de 1913 tomaron como base para el análisis formal los patrones académicos (siguiendo las condiciones neoclásicas) y, sobre todo, se apoyaron en valores extrínsecos a las obras analizadas, buscando expresar las cualidades morales o didácticas de las obras analizadas.³¹⁵ Tanto el *Correio Paulistano* como el *Estado de São Paulo*, órganos ligados al PRP y a Freitas Valle, publicaron textos en los cuales sobresalía un tono aprobador, aunque discreto, de las obras expuestas,³¹⁶ volviendo público los nombres de visitantes ilustres y resaltando el carácter de beneficencia de la exposición.³¹⁷

Las críticas que mencionaron directamente las obras lo hicieron de forma cautelosa, cruzando un breve lamento con relación a las técnicas “ousadas” del artista. Aún los textos que se proponían abordar de forma más profunda aquellos

³¹² RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. *O museu doméstico - São Paulo: 1890-1920*. São Paulo, ECA-USP, dissertação de mestrado, 1992, p. 188.

³¹³ MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo: Edusp, 1997, p.20.

³¹⁴ Las críticas que circulaban en los diarios de Campinas están mejor informadas de las nuevas manifestaciones artísticas que ocurrían en Europa. La autora respalda estos comentarios al observar las menciones que los periódicos expresan como los aspectos, mas importantes de las obras de Segall.

³¹⁵ MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo: Edusp, 1997, p.20.

³¹⁶ Mattos, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. op. cit., p.24.

³¹⁷ CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. op. cit., p. 85

trabajos, tales como los que aparecieron en Campinas, elogiaban especialmente las obras en que Lassar Segall controló su “*ímpeto impresionista*”- una vez que este es señalado como la causa de “*varios defeitos*” en la representación, si bien esperaban que fuera producto de la juventud y que, posteriormente, el pintor estableciese un lenguaje plástico más coherente, con una expresividad “*corrigida*”.³¹⁸

En relación con Anita Malfatti, quien es vista como responsable por aglomerar a los modernistas en torno de una causa común y aún confusa en 1917 vería la respuesta a su dedicación sólo más tarde, en función de los comentarios de la crítica a aquella exposición. La beca del senador le sería concedida sólo en 1923, cuando los ánimos en torno de sus obras expresionistas ya eran más suaves, una vez que la artista ya estaba frecuentando el taller de Pedro Alexandrino (cuyas obras pertenecían a la Pinacoteca del Estado).

4.2.2 Aparición del modernismo

4.2.2.1 El grupo Orpheu

El modernismo portugués, “Na acepção estrita do termo, o modernismo português terá, a partir de 1913, seu centro de irradiação em Lisboa, com a geração de *Orpheu*, revista da qual só foram divulgados dois números, em março e junho de 1915, enquanto um terceiro número, já quase completamente impresso em 1916, não chegará a ver a luz”.³¹⁹

El nombre del Grupo *Orpheu*, se deriva de dicha revista. El eje y autor más representativo fue Fernando Pessoa, quien “com sua gélida e consciente ironia não vacilou em definir a publicação como uma espécie de sùmula e síntese de

³¹⁸ MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo: Edusp, 1997, p.23.

³¹⁹ ROANI, Gerson Luiz. “O Modernismo: Portugal e Brasil”. Revista Língua & Literatura. V. 6 e 7. n° 10/11, p. 192.

todos os movimentos literários modernos”.³²⁰ Outros “orphistas” son: Almada Negreiros (1893-1970), Santa-Rita Pintor (1889-1918), Mário de Sá Carneiro (1890-1916), José Pacheco (1885-1934), Luís de Montalvor (1891-1947), Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) y Antônio Cortes Rodrigues.

Cinquenta años después Almada Negreiros, escribiría una enigmática memoria sobre los tiempos de *Orpheu*. Recuerda lo que unía, en la revista más escandalosa de toda la literatura portuguesa a tantos autores distintos. “A Saber uma espécie de ausencia.”³²¹

“Os inesquicíveis companheiros de “*Orpheu*” foram os meus precisamente por nos ser comum uma mesma não-identidade, um mesmo escorraçar comum que a vida nos fazia. Absolutamente mais nada de comum. Éramos reclusos da mesma célula de prisão.

[...]

Era arte que nos juntava? Era. Arte era a solução. A nossa solução comum. Era o neutro entre nós.”³²²

Arnaldo Saraiva indica que Fernando Pessoa en 1908 ya soñaba con una revista suya.³²³ En 1913, continuaba con el mismo anhelo, y al acentuarse sus divergencias con *A Agúia* “Renascença portuguesa”, considerándola “uma corrente funda, rápida más estreita”.

“Pessoa mais sentía, até por que travessava uma fase de grande criatividade, também marcada pelo desejo de afirmação e intervenção, a necessidade de uma revista sua e dos seus jovens companheiros mais comprometidos com a modernidade do sentimento e do pensamento, [...], de uma revista que servisse e impusesse o paulismo ou interseccionismo.”³²⁴

³²⁰ Ídem, *Ibidem*.

³²¹ EIRAS, Pedro. “Almada, Europa, 1915- 1917.” En: *Orpheu* 1915, Stefen Dix, ed. Tinta da China, Lisboa, 2015, p. 297-317.

³²² *Ibidem*, p. 297.

³²³ SARAIVA, Arnaldo. *O modernismo Brasileiro e o Modernismo Português; subsidios para seu estudo e para a história das suas relações*. Ed. Rochas, artes gráficas, Porto, 1986, p. 105.

³²⁴ Idem, *ibidem*.

Surgió en 1913 la idea de la revista *Lusitânia* y luego *Europa* y finalmente *Orpheu*.

José Augusto França, en *A arte em Portugal no século XX* al respecto de la revista escribe:

“onde o mito do poeta cantor é assumido expressamente, em termos de destino. Uma aventura ao mesmo tempo estética e pessoal começava para esses jovens poetas, que constituirão uma geração definida na vida cultural portuguesa. Exílios de temperamentos de arte, a revista e o seu grupo desejavam-se à margem da vida nacional mediocrementemente dominada por paixões políticas que escondiam ou deturpavam o grande esforço de reestruturação moral e material do novo regime republicano... Vontade de se “exilar” e vontade de espantar ou de assustar a sociedade burguesa confluíam na diligência de Orpheu, em textos que se seguiam, marcando um momento de evolução no sentido de modernidade”.³²⁵

Se deseaba crear una revista que acompañara los cambios en el escenario artístico, no restringiendo su circulación sólo al territorio portugués, por lo que el primer número contó con la colaboración en la dirección del brasileño, Ronald de Carvalho que, siete años después, participaría de la Semana de Arte Moderno de São Paulo.

La revista, en su segundo número, reproduce algunas obras de Santa-Rita Pintor que, ya en 1914, se propone editar los manifiestos de Marinetti. Como diría el artista más tarde, *Futurista em Portugal há um, que sou eu*.³²⁶ Tanto en Brasil como en Portugal, muchos de los artistas que participaron del modernismo estudiaron en Francia,³²⁷ donde tomaron contacto con las vanguardias en el centro europeo, y remodelaron tales tendencias del arte en su país.³²⁸ Es bajo el alero del futurismo italiano que el país conseguirá garantizar su modernidad, siendo la versión portuguesa de este movimiento considerada su único vehículo

³²⁵ FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX*. op. cit., p. 55.

³²⁶ FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX*. op. cit., p.55.

³²⁷ Santa Rita, por ejemplo, regresó a Lisboa en 1914.

³²⁸ JÚDICE, Nuno. *Portugal Futurista*, 2ª ed., 1982, editora contexto, Lisboa.

de aproximación del arte moderno.³²⁹ Este alcanza su apogeo en 1917 cuando Santa-Rita organiza Portugal Futurista.³³⁰ En este año se organiza en el Teatro República de Lisboa, la *Sessão Futurista*, donde Almada Negreiros declama su manifiesto “*Ultimatum Futurista as Gerações Portuguesas do Século XX*”.

4.2.2.2 La semana de Arte Moderna del 22

En lo que respecta al modernismo brasileño, este comienza oficialmente en São Paulo con la Semana de Arte Moderna. Roani cuenta: “que, em fevereiro de 1922, propõe a um divertido e espantado público burguês inovadoras experiências de poesia, pintura e música antitradicionais.”³³¹

Desde los inicios del siglo XX, Brasil trató de insertarse en los nuevos tiempos que se caracterizaban por la industrialización, teniendo como símbolo el automóvil y la electricidad. Río de Janeiro y São Paulo pasaron por una reforma, que deseaba crear una nueva imagen para las ciudades. En Río se construyó el Teatro Municipal, el Museo Nacional de Bellas Artes y la Biblioteca Nacional.

En São Paulo, la modernización llegaba a través de la economía basada en el café, en las olas de inmigración y en las industrias. Según Oswald³³², “São Paulo é já a cidade que pede romancistas e poetas, que impõe pasmosos problemas humanos e agita, no seu tumulto direito, egoísta e inteligente, as profundas revoluções criadoras de inmortalidades”.

³²⁹ FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX*. op.cit., p. 74.

³³⁰ Se puede considerar que esta publicación es la continuación de la Revista Orpheu. En ella se publican textos de Almada, “Ultimatum” de Álvaro de Campos y poemas de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa y Blaise Cendrars.

³³¹ ROANI, Gerson Luiz. op. cit. p. 195.

³³² ANDRADE, OSWALD, En: OLIVEIRA, Edson Luiz. *Orpheu e Klaxon: Contexto Modernista Portugal-Brasil*, USP, 1019, p.122.,

Eneida Maria de Souza³³³, plantea que el movimiento modernista brasileño tuvo desde la SAM, corrientes que daban al tratamiento de la tradición diferentes enfoques. Inicialmente, estaban en contra de ella, con el anhelo rupturista de los valores, teniendo como referencia las vanguardas europeas, pensaron un arte brasileño como parte de una revolución cultural que se daba en el mundo. Por otra parte, Mário e Oswald de Andrade, se volvieron hacia la construcción de una cultura nacional sin despreciar los ingredientes extranjeros.

De esta forma, se inicia con este primer momento el movimiento de ruptura, en el cual se hizo uso entre los artistas involucrados del término “futurista”, para la partida inicial. Oswald de Andrade trae en 1912 este término a Brasil³³⁴, al regresar de su primer viaje a Europa. Traía en su maleta “Futurismo en Marinetti”. Mario da Silva Brito dice que en los años preparatorios de la Semana de Arte Moderna la vanguardia vino acompañada por el futurismo; ambos conceptos, para los involucrados en aquel evento, se equiparán, volviéndose sinónimos.³³⁵

Annateresa Fabris, en *O futurismo paulista*, considera que los motivos que respaldan esta elección están el carácter integral del futurismo, que permitiría la unión de artistas distintas vertientes, y su característica de ser utilizado como sinónimo de extraño, inusitado en el campo artístico, en patrones de comportamiento personal, social y político. De esta forma, la adhesión al futurismo fue necesario para aquello que la autora llama de valor

³³³ SOUZA, Eneida Maria de. *Construções de um Brasil moderno*, revista Literatura e Sociedade, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. n.º. 7, 2003-2004. p.38.

³³⁴ Boaventura dice que la vanguardia italiana llegó a Brasil de la mano del concepto “moderno”, por lo que se usaron sus banderas, para remover las resistencias locales. Boaventura, Maria Eugenia (org.). 22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p.26).

³³⁵ El mismo autor aborda los diferentes momentos del futurismo en Brasil; el distanciamiento posterior de los modernistas brasileños a este movimiento, cuando se buscan nuevas afirmaciones ligadas al complejo social brasileño, la “não-conferência” de Marinetti en São Paulo, en 1926, así como su regreso a Brasil en 1935. *Literatura e Sociedade*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. n. 7, 2003-2004, p.332-336.

negativo/destructivo del movimiento modernista: la afirmación para anular lo existente³³⁶, en este caso, el arte académico tradicional.³³⁷

El deseo de cambio y actualización no se limitó sólo al campo estético. Mario de Andrade, por ejemplo, tomando el modernismo como una anticipación del futuro, asume una postura vanguardista al afirmar que la revolución de los modernistas no era establecida sólo en el plano estético, sino que también como una necesidad histórica.

Necesidad que, en un primer momento, toma una forma confusa, según la autora: hay un deseo de cambio, de destrucción (como el nombre por ellos adoptados, de “destruidores”); sin embargo, aún no estaba clara la dirección a ser tomada, debido a un desconocimiento de lo que se pretendía destruir.³³⁸

De esta forma, de acuerdo con Annateresa Fabris, el término “*moderno*” funcionaba como una especie de talismán para el grupo “*destruidor*” de la Semana de 22, sin embargo, su significación no estaba claramente determinada entre los involucrados.³³⁹ Como apunta Aracy Amaral³⁴⁰, la elección de las obras

³³⁶ FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1994, p. 66.

³³⁷ Oswald de Andrade, dice que es el academicismo, la copia sin valentía ni talento que talla sus destinos, sus reputaciones, y crea las glorias de la palza pública. Es contra esto que el llamado futurista paulista se rebeló. Boaventura, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p.74).

³³⁸ FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. op. cit. p. 58.

La adhesión de los brasileños al movimiento futurista, provocó discusiones hasta dentro del mismo grupo, mostrando um estado confuso de posiciones.

³³⁹ BASTAZIN, Vera (org.). *A Semana de Arte Moderna: desdobramentos, 1922-1992*. São Paulo: Editora da PUCSP, 1992, p.49.

³⁴⁰ AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.295.

expuestas en el Teatro Municipal no obedeció a un criterio claro, lo que unía a las obras entre sí era el distanciamiento de éstas al discurso académico.

En el período del mecenazgo artístico, por el Pensionato, estos artistas contaron con el patrocinio de la burguesía de São Paulo para la concretización del evento. La visión expuesta por Tadeu Chiarelli en “*Um jeca nos vernissages*”

precisa al “desmitificar” la pretendida revolución artística, enumerando tres factores que determinaron el patrocinio del evento:

- “1. *La práctica de la burguesía local de patrocinar eventos artísticos y culturales.*
2. *La SAM contaba con el apoyo financiero de la alta burguesía, y con la participación de personajes relevantes en la vida social y cultural, lo que hacía que fuera confiable.*
3. *Las obras visuales presentadas, ya habían sido exhibidas por lo que la élite paulista no se arriesgaba al patrocinarlas.”*³⁴¹

En forma adicional Boaventura agrega que toda presentación estafalaria se asociaba al futurismo: “As obras apresentadas durante a Semana apenas aparentemente defendiam idéias esdrúxulas e extravagantes para o pacato contexto cultural braileiro da época e foram imediatamente tachadas pelos críticos de mímese do futurismo que, a pretexto de revolucionar a literatura, lhe aplicaba uma camisa de força.”³⁴²

Se utilizó de manera estratégica, a Marinetti, para la divulgación de las ideas nuevas por un carácter agresivo, a través de la confrontación con el público durante el evento.³⁴³

³⁴¹ CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. op. cit., p.46.

³⁴² BOAVENTURA, Maria Eugenia, op. cit., p.24.

³⁴³ CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. op. cit., p.46.

Boaventura, agrega que para darle autoridad al evento se utilizó la figura de Marinetti: “A dinâmica e o poder de difusão do futurismo marinettiano atraíam pela capacidade de sistematizar com clareza os postulados da renovação do código literário e pela eficiencia em difundir sua doutrina”.³⁴⁴

4.2.2.3 Condiciones de ruptura

4.2.2.3.1 En Portugal

Según José Augusto França³⁴⁵.con respecto al Grupo Orpheu, dice que desean permanecer al margen de la vida nacional, que estaba convulsionada, cuenta incluso que fue necesario que algunos de ellos realizaran declaraciones públicas respecto de sus posiciones y que la posición del grupo abarcaba solo el campo artístico. Aun así, sus producciones sufrieron represiones por parte de la policía. La publicación de Portugal *Futurista*, por ejemplo, fue requisada por la policía en la gráfica, deteniendo su circulación.

Es importante situar, aunque brevemente, las implicaciones provocadas por la instauración de la República (en 1910), pues es también en este contexto que surgió el movimiento de la Renascença portuguesa contra el cual los orfistas se dirigieron de forma violenta en sus manifiestos.³⁴⁶

Sería, pois, um enorme equívoco separar a revolução estética da agitação social e política. Pelo contrario, essa relação não cessaria de se intensificar e, a medida que cresciam os conflitos entre as classes sociais, as ideologías políticas e os grupos partidarios, mais radicais se tornavam as propostas estéticas, como virá a suceder em 1917, o ano de todos os milagres: primeiro Fátima em maio; depois, em novembro, o ressurgimento do grupo, mais avançado do que nunca, com o *Portugal Futurista*, cuja anunciada tiragem de uns duvidosos 10000 exemplares

³⁴⁴ BOAVENTURA, Maria Eugenia. op. cit. p.24.

³⁴⁵ FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX*. op. cit., p. 55.

³⁴⁶ *Ibidem*, p.58.

desapareceu virtualmente a alegada “censura de guerra”, dias antes de surgir, em Dezembro, Sidónio Pais!³⁴⁷

La Renascença portuguesa era un movimiento nacionalista que, como el propio nombre indica, proponía un regreso al pasado de la nación, a la época de los grandes navegantes y a la creación de los Estados Nacionales, surge en el primer momento de oposición al régimen republicano, de la Resistencia católica que estaba vinculada a ciertos círculos de intelectuales.

La instauración de la República, para sus opositores, significó una ruptura con el pasado histórico de Portugal.³⁴⁸ De esta forma se busca mantener un proyecto nacional que basa en el pasado su proceso legitimador. Es en este contexto que, Pascoaes escribe *A arte de ser português*³⁴⁹. Para el autor, ser portugués es un arte que traerá de regreso al presente las cualidades del alma patria determinadas en la época de los grandes navegantes.³⁵⁰

Este libro se publica en el mismo año de la aparición de *Orpheu*, y con ella la frase Pessoa: *Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço*. *Orpheu* quería arrancar la cultura portuguesa de su provincianismo y de su estancamiento.

Una de las causas de este estancamiento era esta conceptualización de la cultura portuguesa que Pascoaes hacía, sumado a que en su nacionalismo tomaba la

³⁴⁷ CABRAL, Manuel Villaverde. “Os Anos Incendários. Uma narrativa cruzada”. P.38. En: O ano de orpheu 1915. DIX, Steffen. Ed. Tinta da China, Lisboa, 2015.

³⁴⁸ Martinho trata el movimiento de resistencia católica, el golpe de Sidónio Pais, en 1917, así como la instauración de la dictadura militar, en 1926. El artículo pretende mostrar que estos movimientos contrarios al régimen republicano buscaron una salida “típicamente portuguesa”, con un carácter nacionalista y autoritario, el autor muestra que estos movimientos están directamente ligados a la formación histórica de Portugal - las alternativas lanzadas contra el modelo democrático estarían basadas en la optimización del Estado, reestructurando la noción de Estado Nacional, a la época de la expansión ultramarina. MARTINHO, Francisco C. P *Um tempo histórico português sob enfoque brasileiro: bases para a compreensão dos antecedentes do Estado Novo*.

³⁴⁹ PASCOAES, Teixeira de. *A arte de ser português*. Lisboa: R. Delraux, 1978.

³⁵⁰ *Ibidem*, p.129.

“*saudade*” como característica inherente al hombre portugués y sello de su carácter.³⁵¹

Respondiendo a este nacionalismo, Almada Negreiros escribe que “*a descoberta do Caminho Marítimo pra Índia já não nos pertence porque não participamos d’este feito fisicamente e mais do que a Portugal este feito pertence ao século XV*”.³⁵²

Almada Negreiros en este mismo documento traza las condiciones de ruptura en el inicio del siglo XX, contra las cuales el grupo de los orphistas representó la contra corriente:

“Com uma herança literária e artística bastante desorientadora, sobretudo para os que se iniciavam nas letras e nas artes; uma herança literária e artística resumida aos talentos isolados de um período manifestamente decadente; num meio hostil, congestionado de realidades políticas que tiranizavam exclusivamente todo o país; num desinteresse máximo nacional pelas coisas chamadas do espírito; tais foram os primeiros dias que couberam por sorte aos desta geração. Na contra corrente era imperioso intensificar o caso particular. Literatos e pintores, entregues a si próprios, reuniam-se em grupo de camaradas, obstinados a não existir sem dignidade estética. Havia tanto que destruir como de construir, isto é, impunha-se viver. Discutia-se a acção: ¡se não nos entendessem, ao menos que nos ouvissem gritar!”.³⁵³

4.2.2.3.2. En Brasil

Annateresa Fabris dice que todo movimiento modernista es un “valor negativo, na medida em que se afirma para anular o já existente”³⁵⁴, sin embargo, junto a éste se encuentra también un valor positivo, ya que la negación permite la abertura a nuevos valores y a la creación de nuevos caminos. La noción que

³⁵¹ SOUZA, Josiane Maria de. *A Geração do Orpheu - O Fausto de Fernando Pessoa: a totalidade inatingível*. Remate de Males, Campinas, n.10, p.85-90, 1990.

³⁵² NEGREIROS, Almada. “Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso”.

³⁵³ NEGREIROS, José de Almada. *Ensaio I: Obras Completas*. op.cit., p.17-18.

³⁵⁴ *Ibidem*.

construiría este valor positivo aparecería ya en 1915, con el artículo de Oswald de Andrade *Em prol de uma pintura nacional*,³⁵⁵ propone una futura pintura nacional. Tadeu Chiarelli en *Um jeca nos vernissages dice que* “Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, varios artistas que estavam na Europa, subvencionados (ou não) pelo Estado, viram-se obrigados a retornar ao país. Sua presença na cidade levou a Oswald a considerar a pertinência de se discutir a questão da arte nacional- a “nossa pintura”-, e também o problema da subvenção dada aos artistas pelo Estado- o Pensionato Artístico.³⁵⁶ Y agrega que la propuesta de Andrade era averiguar si el viaje de los artistas paulistas a Europa ayudaría a la formación de un arte nacional. Y justifica esta postura de Oswald, ya que tal artista, “acabava desviando do caminho da arte brasileira, transformando-se num artista desenraizado. Tal artista acostumado com a paisagem européia “complacente”, ao voltar, não conseguia perceber a exuberância da natureza local, que poderia ser a base de criação de “*uma grande escola de pintura nacional*”.³⁵⁷

Esta preocupación por construir una pintura nacional se extendería también a la obra crítica de Mário de Andrade por la formulación de diferentes proposiciones, cuestionando posteriormente la exaltación del cosmopolitismo, la imitación desenfrenada de aspectos de la cultura parisiense. Sin embargo, estos cuestionamientos son articulados en la búsqueda de una especie de genealogía del carácter brasileño. Mezclándose en esta investigación, aspectos del afrancesamiento de la sociedad brasileña, el estudio del arte colonial, el expresionismo alemán, investigación folclórica y lingüística, ruptura de la distinción entre lenguaje escrito y hablado, la escritura en “manga de camisa”,

³⁵⁵ Publicado en *O Pirralho*, São Paulo, 2.01.1915, n.168.

³⁵⁶ CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*, op.cit. p.96.

³⁵⁷ Idem, *ibidem*.

entre muchos otros aspectos, ya trabajados en distintas obras críticas posteriores.

Mário de Andrade busca tornar al brasileño universal, lo que discute en torno a la construcción de una nacionalidad que idealmente aparecería en las manifestaciones culturales de forma inconsciente. Preguntándose ¿de qué manera pueden aportar a la grandeza de la humanidad? Y se responde que, siendo verdadera y completamente brasileños, entregándole a la humanidad una nueva raza, porque siendo franceses o alemanes no es posible, porque ya forman parte de la humanidad.³⁵⁸ Y con esta nueva combinación de cualidades: “As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual (...). quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização.”³⁵⁹

En la Semana los modernistas brasileños, buscaron establecer una raíz propia del brasileño y reivindicar una identidad cultural, que consideraban era necesario nacionalizar, dejando de lado manifestaciones netamente regionalistas.

Es importante destacar el carácter dialéctico de la relación entre literatura y realidad. Si bien el origen de su transformación es la misma transformación social. Una vez incorporadas como formas las nuevas exigencias de un tiempo, la literatura pasa a repercutir sobre la sociedad, contribuyendo para la transformación de la consciencia nacional y la solución de problemas. Álvaro Lins habla de un proyecto de Historia Literaria de Brasil, basado en el ímpetu de escritores de todos los tiempos en influenciar la realidad del país,

³⁵⁸ CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza – a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, p. 71.

³⁵⁹ ANDRADE, Mário de. Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira, organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes, SP, Edusp/IEB-USP, 2000, p. 218. En: PIRES Junior, Sydney O. *Nacionalismo e projeto nacional em Mário de Andrade*. Revista de teoria da História, Ano 5, Número 10, Universidade Federal de Goiás, dez/2013.

constituyéndose en hombres públicos a través de sus obras y asumiendo, de esta forma, “um papel de vanguarda na investigação e apresentação dos grandes problemas brasileiros”.³⁶⁰

Este espírito de vanguardia fue especialmente importante en el modernismo, pues, como el propio Mário de Andrade afirma, no fue un movimiento estético, sino un espíritu revolucionario encima de todo, una vez que su tiempo era un tiempo de politización del hombre y que exigía, de esta manera, el compromiso del arte en la vida: “A transformação do mundo (...) bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, (...) impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isso foi o movimento modernista (...)”.³⁶¹

Mário de Andrade, al decir de Telles³⁶², desde su primera obra en 1917, estuvo siempre en contacto con las vanguardias europeas y en el Prefácio Interessantíssimo de su *Paulicéia Desvairada*, (1922), deja en evidencia esta influencia. Este libro es considerado el primer libro de poemas del modernismo brasileño.

4.3 Análisis de Manifiestos Corpus

4.3.1 Introdução

En apartado, se realizará el análisis de los manifiestos seleccionados, considerando aspectos literarios y lingüísticos, desde la perspectiva de la

³⁶⁰ LINS, Álvaro. *A liderança literária, o ensaio e a crítica em Mário de Andrade*. En: *Filosofia, história e crítica na literatura brasileira: Afrânio Peixoto, João Ribeiro, José Veríssimo, Mário de Andrade, Lúcia Miguel Pereira*. Rio de Janeiro: TecnoPrint, 1967., p. 119.

³⁶¹ ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. En: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 231.

³⁶² TELLES, Gilberto. Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, 1978. P. 238.

pragmática. Específicamente el concepto de Actos del Habla de Austin, que se discute en el marco teórico de la presente tesis.

Se escogieron los manifiestos como objeto de análisis por ser textos que pueden desarrollar un fuerte efecto en sus lectores y la sociedad entera, para lo cual se tomará un enfoque lingüístico. Particularmente, el corpus objeto de estudio corresponden al modernismo portugués y brasileño, dado que sus autores son precursores y exponentes del movimiento modernista de estos países, fundadores e integrantes del Grupo *Orpheu* en Portugal y de la *Semana de Arte Moderno* en São Paulo. Los autores seleccionados son aquellos que contribuyeron en gran medida a este movimiento literario, tales como: Fernando Pessoa y Almada Negreiros en Portugal y Oswald de Andrade y Mário de Andrade en Brasil. En el caso de Plinio Salgado y António Ferro, por ser también figuras relevantes de ambos movimientos, pero que de alguna manera son contrapunto a los anteriores.

La hipótesis principal de esta tesis es: los manifiestos, y específicamente los manifiestos modernistas del corpus seleccionado de Brasil y de Portugal, corresponden a lo que el filósofo inglés John L. Austin denomina actos del habla, ya que ellos tienen carácter performático, es decir, no sólo hablan o dicen, si no que ellos ya son lo que proponen.

El corpus seleccionado corresponde a:

Portugal

- Manifiesto Anti-Dantas, Almada Negreiros
- Ultimatum Futuristas as Gerações Portuguesas do Século XX, Almada Negreiros
- Ultimatum de Álvaro, Campos (Fernando Pessoa)
- Nós, António Ferro

Brasil

- Prefácio Interessantíssimo a Paulicéia Desvairada, Mário de Andrade
- Manifesto de la Poesia Pau Brasil, Oswald de Andrade
- Manifesto Antropofágo, Oswald de Andrade
- Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo, Plinio Salgado y Menotti del Picchia

4.3.2 Actitud vanguardista y presencia de la subjetividad

Los manifiestos del corpus constituyen, en la producción modernista portuguesa y brasileña, textos de referencia, no sólo porque corporizan, **la actitud vanguardista**, sino también porque representan ejemplos paradigmáticos de la crítica a la ortodoxia estético-literaria; y contribuyeron a la “transformación de consciencia”, que según Adorno es efectuada por las obras de arte:

“Pela afronta às necessidades dominantes, pela mudança de iluminação do que é familiar, a que tendem, as obras de arte correspondem à necessidade objectiva de uma transformação da consciência que poderia mudar-se em modificação da realidade”.³⁶³

Estas consideraciones sirven como punto de partida para considerar la presencia sintomática de la **subjetividad** en el discurso modernista de los manifiestos- que puede, ser vista como una faceta de la *modernidad*; y si es posible descubrir en esta *subjetividad* la postulación de una modalidad discursiva que se une directamente a la manifestación controlada de un sujeto que, a un nivel estético-literario, se pregunta sobre su condición individual, sobre la condición del grupo en el que vive y sobre la condición humana, en general.

Teixeira Coelho, en su libro *Moderno, Pós Moderno*, indica siete rasgos caracterizadores de la modernidad en el arte: el aislamiento del artista; la

³⁶³ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008. p.272.

oposición a la sociedad, la simpatía por el abismo o el suicidio; el autocuestionamiento del lenguaje; la relación entre arte y vida; la recurrencia de ciertos temas (la cotidianidad, la ciudad, el absurdo de vivir, lo fantástico de la existencia) y técnicas (como el montaje); además, la preeminencia de la subjetividad sobre lo colectivo.³⁶⁴ Estas consideraciones nos conducen a la problemática de la vanguardia, en general, y de los manifiestos literarios, en particular. Así como a las potencialidades estético-literarias inherentes a la presencia permanente del pronombre personal “yo”³⁶⁵ en los textos manifiestarios, correspondiendo a las siguientes opciones: estrategias para la auto caracterización del propio sujeto estético; manifestación de un deseo alteronómico y sensacionista queriendo abarcar todo, sentir todo y de ser todo; esto es, la posición que el autor toma en relación al otro (la convención social, literaria, estética), dada su necesidad de transcendencia; medio de concretizar de modo expresivo la vivencia del Ahora, del presente.³⁶⁶

Por ejemplo, podemos ver en los manifiestos, la presencia de esta inversión subjetiva, en que el autor busca destacarse de la sociedad (de la banalidad y de la convención). Esto se encuentra de modo muy evidente en el manifiesto *Nós*

³⁶⁴ COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-moderno*. Porto Alegre/ São Paulo: Editores L&PM, 1986, pp.40-54.

³⁶⁵ De esta forma aparece con frecuencia en el manifiesto, con la presencia dominante del autor, la apología a todas las *formas y representantes de la vitalidad y de la modernidad*, lo que podemos observar por ejemplo, en el *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, de Almada Negreiros: el cuerpo (“a adoração dos músculos”); el sentimiento de aventura (“É preciso criar a espírito da aventura”); el tiempo presente (“É preciso criar as aptidões pró heroísmo moderno: o heroísmo quotidiano”; “É preciso ter a consciência exacta da Actualidade”); el cosmopolitismo (“É preciso criar e desenvolver a actividades cosmopolita”); cidade (“É absolutamente necessário resolver o maravilhosos cidadão”); los “creadores” del siglo XX (“Edison, Marinetti, Pasteur, Elchriet, Marconi, Picasso, y el padre português Gomes de Himalaia”) En: (Negreiros, J.A. *Obras Completas*, Vol. VI, Textos de Intervenção, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, pp. 37-43.

³⁶⁶ “*Anatomia do texto "Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX" de José de Almada Negreiros*”, *Ágora Lusitana*, 29 de agosto-2013. s/a.

de António Ferro, cuando presenta un abierto e inconfundible agonismo, resultante de una sobrevaloración del “yo” (que aparece pronominalmente expresado once veces). Notar, que, aunque este manifiesto se titula “Nós” (los que representan lo “moderno”, los “carregadores do Infinito”, o sea, Gabriele D'Annunzio, Nijinsky, Marinetti, Picasso, ..., el énfasis colocado sobre el “yo” es tan patente como lo es la agresividad con que António Ferro se presenta ante la “multidão”, contra los “embalsamados”, los “retardários” de la cultura (Bourget, Júlio de Matos, Júlio Dantas, ...) aproximándose del modelo futurista italiano – por el “ diálogo Eu-Multidão” (el “Nós- Multidão” italiano) presente en toda la extensión del manifiesto.³⁶⁷

No significa esto que António Ferro, ni tampoco Almada Negreiros, con la obsesiva presencia del “yo” en sus manifiestos, se encarcelen en los límites de sus universos; rechazando la colectividad y la Patria portuguesa. Por el contrario, ambos (principalmente Almada Negreiros) pretenden que la colectividad portuguesa se supere corrigiéndose su camino, y al mismo tiempo que los comprenda.

Nótese, por ejemplo, como, poco después del inicio del texto, Almada manifiesta una presencia fuertemente egotista:

“Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertenço a uma geração construtiva. Eu sou um poeta português que ama a sua pátria. Eu tenho a idolatria da minha profissão e peso-a. Eu resolvo com a minha existência o significado actual da palavra poeta com toda a intensidade do privilégio. Eu tenho 22 anos fortes de saúde e de inteligência. Eu sou o resultado consciente da minha própria experiência: a experiência [...]”.³⁶⁸

³⁶⁷ Todos estos nombres se indican en el “Manifiesto Nós”, de António Ferro.

³⁶⁸ “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”. En: TELES Mendonça, Gilberto. op.cit., p. 391.

Podemos observar que, más allá de que el autor exprese claramente sus orientaciones político-ideológicas, de incontestable “reacção contra o liberalismo, nomenadamente republicano”,³⁶⁹ lo que, importa destacar es el modo como Almada se caracteriza. Al hacerlo apela a declaraciones audaces, en las cuales podemos ver la manifestación de un fuerte egoísmo, evidenciado en la reiteración anafórica del “eu”, que se cree con el “derecho” reclama y exigir “una patria que lo merezca”, que esté a la altura de sus propuestas.

Oswald en el *Manifesto Antropófago*, habla en la primera persona del plural, presentando a su yo como parte de un colectivo, que comparte las ideas y propuestas que realiza:

“Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama...

ilhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Uma consciência participante, uma rítmica religiosa....

Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade do ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.”³⁷⁰

³⁶⁹ LOPES, Óscar. Entre Fialho e Nemésio II, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p.559.

³⁷⁰ “Manifesto Antropófago”. En: TELES Mendonça, Gilberto. op. cit., p. 497-501.

Aquí el yo/nosotros, busca la recuperación del elemento primitivo, con la revisión de conceptos europeos y transformándolos para darles una nueva significación a través de la deglución de los conceptos, y recuperando lo que ya existía en la cultura brasileña, que a su vez se modifica con la integración de estas nuevas formas. También está presente la subjetividad y el abandono de lo existente, rompiendo con el estatus quo y proponiendo una nueva literatura, usando un lenguaje metafórico, humorístico, buscando efectos de síntesis. Aquí al igual que el manifiesto de Campos/Pessoa, privilegia las dimensiones revolucionarias y utópicas. Si bien el sujeto estético está centrado en el colectivo (nos), éste transporta las propuestas del (yo). Lo que se traduce en la afirmación de los valores nacionales, con un lenguaje moderno.

Estas consideraciones podrían permitirnos inicialmente dilucidar algunas de las características del texto manifiestario. Sin embargo, nos interesa es la perspectiva desde la lingüística pragmática, que abre la posibilidad de sustituir un código por otro a través de los actos del habla. Si bien podrían existir otros ejes de análisis como el enfoque sociológico de la lucha por el poder simbólico o el psicoanalista con la pretensión del hijo de matar al padre, no son de interés en esta tesis.

Podemos pensar el manifiesto como la teorización de un programa o de una poética,³⁷¹ el manifiesto literario debe ser encarado como una opción textual que gira alrededor de un intento de sistematización y de divulgación de un conjunto de ideas afectas a un grupo, a una generación, o a una escuela.

³⁷¹ L.S. Picchio, refiriéndose al manifiesto futurista, una “peca de literatura”, caracterizada por su “norme anti-normative”. PICCHIO, Luciana Stegagno. *Marinetti et le Futurisme mental des Portugais*. En *La Méthode philologique - De L’infini turbulent de Fernando Pessoa a l’intersectionisme Portugais* Vol.I, 1982, Paris, Fundação Gulbenkian, Centro Cultural portugués, 1982. pp. 305-329.

4.3.3 Elementos técnicos-retóricos

Los manifiestos analizados disponen, en el contexto de un amplio y multifacético abanico de instrumentos discursivos, de una multiplicidad de los más variados recursos estilísticos: Claudio Abastado³⁷² menciona que estos instrumentos corresponden a: la alusión breve, la declaración asertiva e imperativa, la frase exclamativa y exhortativa, el verbo en el modo imperativo, la frase en primera persona (del plural y/o singular), la reiteración anafórica, la ironía, el sarcasmo, la diatriba, la injuria implícita, la metáfora. La hipérbole, el terrorismo intelectual, entre otros.

En el Manifiesto Anti-Dantas, con el recurso de la interjección “Pim”, el autor busca transmitir una fuerte carga emotiva; al modo conjuntivo con entonación imperativa “Morra o Dantas, morra; Pim;” con el fin de exhortar al lector a cumplir con intensidad la acción simbólica de “matar o Dantas”; la anáfora (“O Dantas [...] / O Dantas [...] / O Dantas [...] / O Dantas [...]”, “Morra o Dantas morra; Pim;” - Almada busca, por un lado, atraer el ridículo sobre las características relacionadas no tanto con la personalidad histórica, con la existencia efectivamente real (“Dantas”), sino esencialmente con los valores relacionados a ello y, por otro lado apelar a la “morte do Dantas”³⁷³ (uso de recurso paralingüístico de apuntar con la mano negra).

En el “Ultimatum” de Campos, se registran varios recursos: oxímoron con el objetivo de ofender al destinatario, donde se llama al aludido como Kipling, Shaw u otros llamándolos de hombre práctico del verso, vegetariano de paradoja; repetición (“Fora; Fora;”; “Todos ¡todos; todos;” “Nem [...] nem [...] nem” – con el fin de acentuar el acto de “desalojo” de los “Mandarines erupeos”. La anáfora (“Fora tu”; “Falência geral”; “Tu”; “Nenhuma ideia”; “Nem um(a)”) – asumiéndose,

³⁷² ABASTADO, C. op. cit., pp.3-11.

³⁷³ NEGREIROS, J. A Manifiesto Anti-Dantas. En: Manifiestos e Conferências, Assírio&Alvin, Lisboa, 2016. p.19-29.

aquí, un tipo de insulto más directo y personal; la hipérbole (“Passai, gigantes de formigueiro”)- buscándose, así, dilatar el poder significativo de la invectiva; la antítesis (“azeite de cristismo e vinagre de nietzschização”; “transbordamento imperialóide de servilismo”)- apuntando al efecto de choque en el lector; el insulto sin mascarar (“Anatole France [...] Rapagnetta-Annunzio, banalidade em caracteres gregos”; “Maeterlinck, fogão do Mistério apagado!”; “Loti, sopa salgada, fria!”, “Venizelos, fatia de Péricles com manteiga,”; “Yeats da céltica bruma à roda de poste sem indica”; repite y exagera los insultos, llamándolos basura, partículas ínfimas, escoria, descerebrados, lacayos³⁷⁴ – que conduce, al decir de Vila-Maior³⁷⁵, a un discurso propio de la parodia. Gleize, argumenta que todos estos insultos tienen un objetivo común: imponer una verdad, la verdad del autor del manifiesto.³⁷⁶

En este sentido Frederick R. Karl apunta a que, en el modernismo europeo, los artistas, poetas, novelistas y compositores, ofrecían no solo belleza, sino que verdad, el tipo de verdad que se asocia con la religión, que viene directo de Dios.³⁷⁷

Y considerar la *verdad* del autor del manifiesto es colocar el problema en la “laicización”³⁷⁸ configurada por este texto, tema también tratado por Claude Leroy, que considera el manifiesto como una “parole prophétique”, no sólo comparando el “registro manifestario” al “mesiánico”. Como también afirmando

³⁷⁴ PESSOA, Fernando, *Obras em prosa*. Volume único, Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 1986, pp.1102-1117.

³⁷⁵ VILA MAIOR, Dioniso. op. cit., p.172.

³⁷⁶ GLEIZE, J.M. “Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif”. En *Littérature*, 39, octubre, p. 13.

³⁷⁷ KARL, F.R. *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*. New York: Atheneum, 1988, p. 188.

³⁷⁸ VILA MAIOR, Dioniso. op. cit., p.128-129.

que aquel registro es “el mismo el mesías”;³⁷⁹ y va más lejos, cuando afirma que el modelo religioso que trabaja la palabra del manifiesto no es el discurso profético, ni exactamente el discurso mesiánico, si no el discurso eucarístico, que es el de la encarnación de la verdadera presencia.³⁸⁰

4.3.4 Imperatividad y la verdad del Manifiesto

Es con esta consciencia que Almada, por ejemplo, en el *Ultimátun Futurista* y en el *Manifiesto Anti-Dantas*, alcanzó un grado elevado de imperatividad pragmática (escandalizar directamente a aquel “rotundo e pançudo-sanguessugo”), sin apartarse de una presencia egoísta. Y esta imperatividad es más comprensible aún en los manifiestos de Almada (así como el *Ultimatum*, de Álvaro de Campos), si consideramos que estos textos se asientan sobre la idea de “*eficacia pragmática*”³⁸¹; y, más significativamente se presenta esta funcionalidad, si consideramos que, en el manifiesto literario, su autor se presenta, generalmente, de un modo individualista y egocéntrico, pretendiendo cultivar la excepción y la diferencia.³⁸² Mostrándose en ocasiones antisocial, entendido como un comportamiento o prácticas que tienen por objetivo la perturbación del orden social, en este caso, es la perturbación del orden literario establecido.

Los manifiestos trasgreden y atacan el canon establecido, cuestionando y no siguiendo sus reglas y atacando a sus exponentes, como por ejemplo en el Manifiesto Anti-Dantas de Almada Negreiros: “Morra o Dantas, ¡Morra! PIM!”,³⁸³ que constituye un asesinato simbólico.

Esta actitud de carácter antisocial se utiliza para atacar lo constituido, y generar una nueva colectividad (un nosotros) que detenta un poder para constituir una

³⁷⁹ LEROY, C. “La fabrique du lecteur dans les manifestes”. En: *Littérature*, 39, octubre, 1980, pp.120-128.

³⁸⁰ Ídem, p.125.

³⁸¹ VILA MAIOR, *Dionísio. Introdução ao Modernismo*. Ed. Almedina, Coimbra, 1996.

³⁸² Ibídem, p. 79.

³⁸³ Manifiesto Anti-Dantas, En: *Manifiestos e Conferências*, op. cit., p. 19.

nueva literatura pero que está radicado en el autor del manifiesto., formando una manifestación colectiva en los términos que él propone. La lógica subyacente del manifiesto literario reside precisamente en sus connotaciones polémicas y manifiestamente en contra de los valores estéticos-ideológicos y culturales consagrados. Bajo esta perspectiva, es un texto de subversión del discurso, ya que carnaliza el canon.

De acuerdo con esta noción, el manifiesto literario constituye, por lo tanto, un texto de ruptura estructural y funcional, y esto por varias razones: porque se basa ideológicamente en un principio de "provocación"; porque es un texto periférico, marginal, comparado con la tendencia de autoconservación y estabilidad del sistema literario, configurándose de acuerdo con un modo imperativo y coercitivo, buscando no solo imponer "otra" solución, sino también renovar la sensibilidad estética predominante. Desde aquí se lanzan las bases teóricas que nos permiten integrar el manifiesto en el (vasto) campo de la producción simbólica. Además, como "forma de carnalización literaria", el manifiesto se caracteriza, desde el principio, como un discurso que conlleva un cierto "poder simbólico" que "insulta" a un "agente" especial; l' auctoritas.³⁸⁴

Lo mismo hizo Oswald de Andrade, en 1924, en el *Manifiesto de la Poesía Pau Brasil*, en la crítica de la erudición y del peso del academismo desde 1500, en la ruptura declarada contra la tradición romántica, en la desautorización del aura tradicional asociada con la poesía; También lo hizo en 1928, en el *Manifiesto Antropófago*, a través de la lectura irónica y no oficial que hizo de los personajes y episodios históricos. Almada también lo había hecho en 1916, en el Manifiesto Anti-Dantas, por la negativa de toda una generación alineada con lo que Júlio Dantas representaba: academia formalista, falta de originalidad, historicismo artificial, sumisión a reglas y valores que, según Almada, fueron la causa de la

³⁸⁴ ABASTADO, CLAUDE. op. cit. p.5-6.

“decadência mental”;³⁸⁵ y en 1917, en el manifiesto “Ultimatum Futurista às gerações Portuguesas do século XX”, cuando le declara la guerra a la tradición “a las fórmulas de las viejas civilizaciones” y al academicismo que a su parecer destruye todo el valor de la academia, del arte y de la sociedad³⁸⁶. Álvaro de Campos lo hace, en 1917, en su *Ultimatum*, cuando establece una relación de conflicto con todos los “mandarins da Europa”.³⁸⁷ El manifiesto literario es un espacio textual de confrontación y de recomposición, como lo muestran Almada, Campos, Mário y Oswald.

Almada y Campos, por ejemplo, ilustran manifiestamente este egotismo exacerbado; Almada, en su texto declamado el 14 de abril de 1917, en Lisboa, en el Teatro República (y posteriormente publicado en la revista Portugal Futurista) – perceptible en el apelo con que pide a la “geração portuguesa do século XX”, para crear la nueva *pátria portuguesa*, manifestando explícitamente una superioridad individual en relación al resto de Portugal; por su lado Campos/Pessoa, en su *Ultimatum* (publicado también en la revista Portugal Futurista), se presenta como aquel que trae la respuesta a la decadencia sociocultural europea que denuncia en su general “mandado de despejo”. Reservándose el rol de “descubridor”, siendo parte de la raza de navegadores y descubridores³⁸⁸ de una de una futura situación europea, el sujeto no oculta la grandeza de la tarea que pretende llevar a cabo, en una postura casi profética. Y al final de este texto nos recuerda a Nietzsche, proclamando la venida del “Super-Homem”, y con una actitud profética, envuelve esta proclamación de

³⁸⁵ Manifesto Ant-Dantas, En: Manifestos e Conferências, op. cit. p.21.

³⁸⁶ Cfr. “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”. En: TELES Mendonça, Gilberto. op. cit., p. 393.

³⁸⁷ CAMPOS, ÁLVARO DE. *Ultimatum*. En: TELES Mendonça, Gilberto. op. cit., p. 372.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 381.

desdén por Europa, en la jactancia de su “yo”, expresando: “*Proclamo isto [...] de costas para a Europa [...] e saudando abstractamente o Infinito!*”.³⁸⁹

Este “Super-yo”, se presenta como el salvador de la colectividad a la cual pertenece, hablando en su nombre, transformando su yo a un yo lo colectivo, pero lo hace desde su subjetividad. Es un yo que pretende hablar en el nombre de la verdadera humanidad, en nombre de ese Portugal que en el futuro recuperará su sitio en el concierto de las naciones. Este “super yo” se identifica como proveniente de la raza de los descubridores que llevara nuevamente a Portugal a la grandeza.

El concepto de manifiesto implica tener en consideración una dinámica discursiva estrechamente relacionada con componentes de orden pragmático-ideológica que se pueden, además predecir cuando hablamos de recursos discursivos. Esto significa, sin renunciar a las implicancias técnicas que comprende su funcionalidad, se encuentra fuertemente vinculado al hecho de que el manifiesto pone en marcha “son efficacité au plan de l’ action”³⁹⁰ y, por esto, constituye un discurso “centré sur son destinataire”, dependiendo mucho de la “fonction conative”³⁹¹ bajo esta óptica Wladimir Kryszinski caracteriza al manifiesto como “un acte de langage, un acte perlocutionnaire”³⁹². Ahora, lo que se busca acentuar es la necesidad de entender el manifiesto como espacio sígnico donde la eficacia de contenido pragmático-ideológico se consuma a través de varias estrategias.

³⁸⁹ *Ibidem*, p.390.

³⁹⁰ DEMERS, J. “Entre l’art poétique et le poème: le manifeste poétique ou la mort du père”. En *Études Française*, 16, 3-4, Octobre, 1980, pp.11. En: VILA MAIOR, D. “|Le manifeste littéraire et la cohérence carnalisée du discours moderniste portugais et brésilien”. Coimbra, 2011 Ed. Convivium Lusophone, p.133-151.

³⁹¹ *Idem*, *ibidem*.

³⁹² KRYSINSKI, W. “Une automobile, une mitraillette, une gifle et un singe crevé: Marinetti et ses avatars alaves”. En: *Études Française*, 16, 3-4, Octobre, 1980, p.1.

Considérese, por ejemplo, la configuración imperativa y coercitiva del discurso, la búsqueda de cautivar al lector – por medio de un intento de adhesión pasional -, o, como se indica arriba, la imposición de una verdad. Se comprende, que la “verdad” proclamada por el autor del **manifiesto literario** sea entendida como su solución ideal para un determinado estado cultural que, en su perspectiva, debe ser superado, presentándolo como una respuesta utópica³⁹³. Respuesta aparentemente paradójica, que puede acarrear otras visiones del problema. Los siguientes manifiestos pueden considerarse ejemplos: *Ultimatum Futurista*, de Almada, el *Ultimatum*, de Álvaro de Campos, y el *Manifesto da Poesia Pau Brasil*. El primero por apuntar a la creación futura de una nueva patria, de un nuevo pueblo con una nueva mentalidad, del “Homem Definitivo”.³⁹⁴ El segundo, por proclamar la venida del “Super-Hombre”, e identificarse “da Raça dos Navegadores” e dos “Descobridores” , presentándose como la solución para la reconstrucción y la redención cultural europea³⁹⁵, el tercero por el hecho de valorar el "primitivismo" y con ello la pérdida de una inocencia primigenia, intenta recuperar un pasado lejano, y negando por otra parte un pasado reciente impuesto y construido al ritmo europeo.

4.3.5 Tablas de análisis pragmático

Para el análisis pragmático se consideran los siguientes conceptos de la lingüística, planteados por Austin:

³⁹³ Ver Pelletier, A.M., 1980:30; Demers, J.,1980:19; Gleize, J.M., 1980:18; Abastado, C.1980:6; Meyer, A. 1980:30; Krysinski, W. 1980:92. Está utopía puede también como un no-lugar en un pasado ideal- una vez que, según Jeanne Demers, el manifiesto “est tourné vers un avenir qui constitue une sorte de retour aux sources, un retour à quelque état paradisiaque” . DEMERS, J. *Ibídem*, p.20.

³⁹⁴ PESSOA, Fernando, *Obras em prosa*. Volume único, op.cit., 1986, pp.1102-1117.

³⁹⁵ “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”. En: TELES Mendonça, Gilberto. op. cit., p. 391-399.

- Tipos de actos del lenguaje: Ilocucionario, locucionario y perlocucionario, según la clasificación de Austin (capítulo 2).

- Enunciados performativos, que consideran los siguientes tipos de verbos:

✓ en primera persona del singular/plural del presente indicativo (generalmente, aunque no siempre).

✓ Verbos indicadores de cualidad o existencia

- Marcas pragmáticas: “Afirmación, negación, amenaza, petición, saludo, despedida, disgusto y enfado, insulto, peyorativo, ánimo, sorpresa, humorístico, intensificador, afectivo.”³⁹⁶

- En la tabla³⁹⁷ n°1 se han resumido los actos del habla ilocutivos, las expresiones asociadas a la fuerza ilocutiva y las marcas pragmáticas que podemos identificar en distintos tipos de textos:

Actos del habla ilocutivos	Expresiones Lingüísticas	Marcas pragmáticas
Asertivos/Constatativos	Afirmar Predecir Admitir Disentir Conjeturar, etc.	Afirmación Negación
Compromisivos/Coercitivos	Prometer Ofrecer	

³⁹⁶ ZHOU, JIANGRONG. Estudio cognitivo de la metáfora y metonimia del eufemismo lingüístico de "morir" en chino y: análisis contrastivo y su aplicación en ELE. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2018, p. 8.

³⁹⁷ Esta tabla presenta la taxonomía de los actos ilocutivos y marcas pragmáticas. EN: GUERRA S. LUIS y GÓMEZ S. M. ELENA. “Pragmática y lexicografía: análisis de las marcas pragmáticas en el Diccionario Salamanca de la lengua española, Universidad Europea de Madrid, ASELE. Actas XVI, 2005. Centro Virtual Cervantes.p.356.

	Amenazar Consentir, etc.	Amenaza
Directivos/Directivos	Pedir Ordenar Interrogar Recomendar, etc.	Petición
Declarativos/actos ilocutivos Convencionales	Aprobar Nombrar Dimitir Bautizar, etc.	Afirmativo
Cumplimentativos/Expresivos	Felicitar Saludar Quejarse Insultar	Saludo, despedida Disgusto y enfado Insulto, peyorativo Ánimo, sorpresa, humorístico, intensificador, afectivo

Tabla nº1

- A continuación, se han clasificado oraciones de los manifiestos del corpus escogido de acuerdo con categorías propuestas por Austin, evidenciando los actos del habla, la fuerza ilocutiva y perlocutiva que presentan, así como el tipo de verbos y las marcas pragmáticas que poseen. Ver tablas del nº2 al 9.

Tabla nº2: Analisis Manifiesto Anti-Dantas

Actos del habla				Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
	Categoría	Acto típico	características	Ilocución	Efecto ilocucionario	Perlocución	Efectos perlocutorios inherente	Consecuencias perlocutoria consecutivas
MANIFESTO ANTI-DANTAS E POR EXTENSO	Veredictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista , adherir a lo argumentado
MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!	Veredictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
O DANTAS SABERÁ GRAMMÁTICA, SABERÁ SYNTAXE, SABERÁ MEDICINA, SABERÁ FAZER CEIAS P'RA CARDEAES, SABERÁ TUDO MENOS ESCREVER QUE É A ÚNICA COISA QUE ELLE FAZ!	Veredictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista , adherir a lo argumentado
MAS JULGAIS QUE NISTO SE RESUME A LITERATURA PORTUGUESA? NÃO! MIL VEZES NÃO!	Veredictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista , adherir a lo argumentado

Actos del habla				Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
<p>PORTUGAL QUE COM TODOS ESTES SENHORES CONSEGUIU A CLASSIFICAÇÃO DO PAÍS MAIS ATRASADO DA EUROPA E DE TODO O MUNDO! O PAÍS MAIS SELVAGEM DE TODAS AS ÁFRICAS! O EXÍLIO DOS DEGREDADOS E DOS INDIFERENTES! A ÁFRICA RECLUSA DOS EUROPEUS! O ENTULHO DAS DESVANTAGENS E DOS SOBEJOS! PORTUGAL INTEIRO HÁ-DE ABRIR OS OLHOS UM DIA – SE É QUE A SUA CEGUEIRA NÃO É INCURÁVEL – E ENTÃO GRITARÁ COMIGO, A MEU LADO, A NECESSIDADE QUE PORTUGAL TEM DE SER QUALQUER COISA DE ASSEADO!</p>	Expositivos	Modo como expresiones, encajan en un argumento o conversación	Son recursos que utiliza un expositor para expresar opiniones, conducir debates y clarificar usos y referencia.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
<p>E FIQUE SABENDO O DANTAS QUE SE TODOS FOSSEM COMO EU, HAVERIA TAIS MUNIÇÕES DE MAGUITOS QUE LEVARIAM DOIS SÉCULOS A GASTAR</p>	Compromisorios	Prometer o comprometer a hacer algo.	El hablante se compromete a cierta línea de acción sobre acciones futuras o consecuencias supuestas.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso

Tabla nº3: Análisis Manifiesto Ultimatum futurista às gerações portuguesas do séc. xx

Actos del habla	Categoría	Acto tipico	características	Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
				Ilocución	Efecto ilocucionario	Perlocución	Efectos perlocutorios inherente	Consecuencias perlocutoria consecutivas
<p>MANIFIESTO ULTIMATUM FUTURISTA ÀS GERAÇÕES PORTUGUESAS DO SÉC. XX</p> <p>Porque a desnacionalização entre nós é uma verdade, e pior ainda, sem energias que a inutilizem nem tentativas que a detenham:</p> <p>a) O português com todas as suas qualidades de poliglota desnacionaliza-se imediatamente fora da pátria, e até na própria pátria, porque (com o nosso desastre do analfabetismo) a nossa literatura resume-se em meia dúzia de bem-intencionados académicos cuja obra, não satisfazendo ambições mais arrojadas, obriga a recorrer às literaturas estrangeiras.</p> <p>Resultado: ainda nenhum português realizou o verdadeiro valor da língua portuguesa</p>	Veredictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista , adherir a lo argumentado
<p>Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertenço a uma geração construtiva.</p>	Compromisorios	Prometer o comprometer a hacer algo.	El hablante se compromete a cierta línea de acción sobre acciones futuras o consecuencias supuestas.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso

Actos del habla				Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
Eu sou um poeta português que ama a sua pátria. Eu tenho a idolatria da minha profissão e peso-a. Eu resolvo com a minha existência o significado atual da palavra poeta com toda a intensidade do privilégio.	Compromisorios	Prometer o comprometer a hacer algo.	El hablante se compromete a cierta línea de acción sobre acciones futuras o consecuencias supuestas.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
Vós, oh portugueses da minha geração, nascidos como eu no ventre da sensibilidade europeia do século XX, criai a pátria portuguesa do século XX. Resolvi em pátria portuguesa o genial optimismo das vossas juventudes.	Expositivos	Modo como expresiones, encajan en un argumento o conversación	Son recursos que utiliza un expositor para expresar opiniones, conducir debates y clarificar usos y referencia.	Consejo	Comprensión del consejo	Animarse	Aceptar el consejo	Hacer lo que indica el consejo
A guerra serve para mostrar os fortes mas salva os fracos. A guerra não é apenas a data histórica de uma nacionalidade; a guerra resolve plenamente toda a expressão da vida. A guerra é a grande experiência. [...] É na guerra que se acordam as qualidades e que os privilegiados se ultrapassam	Veredictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista, adherir a lo argumentado
É preciso ter a consciência exata da Actualidade.	Comportamentales	Actitudes y comportamiento social	Son una reacción frente a la conducta o condición de otros, o bien pueden ser actitudes frente a la conducta pasada o inminente de otros.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide

Tabla nº4: Análisis Manifiesto Ultimatum

Actos del habla		Aspectos comunicativos				Aspectos interaccionales		
MANIFESTO ULTIMATUM	Categoría	Acto típico	características	Ilocución	Efecto ilocucionario	Perlocución	Efectos perlocutorios inherente	Consecuencias perlocutoria consecutivas
Mandado de despejo aos mandarins da Europa! Fora.	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Asertivos o representativos	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
Ai! Que fazes tu na celebridade, Guilherme Segundo da Alemanha, canhoto maneta do braço esquerdo, Bismarck sem tampa a estorvar o lume?!	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Asertivos o representativos	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
Passai, radicais do Pouco, incultos do Avanço, que tendes a ignorância por coluna da audácia, que tendes a impotência por esteio das neo-teorias!	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Asertivos o representativos	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
A Europa tem sede de que se crie, tem fome de Futuro!	Comportamentales	Actitudes y comportamiento social	Son una reacción frente a la conducta o condición de otros, o bien pueden ser actitudes frente a la conducta pasada o inminente de otros.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide

Actos del habla				Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
A Europa quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grandes Gerais!	Compromisorios	Prometer o comprometer a hacer algo.	El hablante se compromete a cierta línea de acción sobre acciones futuras o consecuencias supuestas.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
Eu, da Raça dos Navegadores, afirmo que não pode durar! Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo!	Compromisorios	Prometer o comprometer a hacer algo.	El hablante se compromete a cierta línea de acción sobre acciones futuras o consecuencias supuestas.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide
A sensibilidade chegou a um estado mórbido, porque se desadaptou. Não há que pensar em curá-la. Não há curas sociais. Há que pensar em operá-la para que ela possa continuar a viver. Isto é, temos que substituir a morbidez natural da desadaptação pela sanidade artificial feita pela intervenção cirúrgica, embora envolva uma mutilação	Comportamentais	Actitudes y comportamiento social	Son una reacción frente a la conducta o condición de otros, o bien pueden ser actitudes frente a la conducta pasada o inminente de otros.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide
No futuro cada indivíduo deve tender para realizar em si esta média. Tendência, portanto de cada indivíduo, ou, pelo menos, de cada indivíduo superior, a ser uma harmonia entre as subjectividades alheias (das quais a própria faz parte), para assim se aproximar o mais possível daquela Verdade-Infinito, para a qual idealmente tende a série numérica das verdades parciais	Comportamentais	Actitudes y comportamiento social	Son una reacción frente a la conducta o condición de otros, o bien pueden ser actitudes frente a la conducta pasada o inminente de otros.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso

Tabla nº5: Análisis Manifiesto Nós

Actos del habla	Categoría	Acto típico	características	Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
				Illocución	Efecto ilocucionario	Perlocución	Efectos perlocutorios inherente	Consecuencias perlocutoria consecutivas
Somos os religiosos da Hora. Cada verso -uma cruz, cada palabra- uma gota de sangue. Sud-express para o futuro- a nossa alma rapida.	Compromisorios	Prometer o comprometer a hacer algo.	El hablante se compromete a cierta línea de acción sobre acciones futuras o consecuencias supuestas.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
Cheira a defuntos, cheira a defuntos em Portugal... Não anda-mos, não andamos, trasladamo-nos... é preciso gerar, criar... [...]	Veredictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
Oxigenemos, com electricidade, os cabelos da Epoca... Que a vida seja um teatro a branco e oiro... Não olhemos para traz	Comportamentales	Actitudes y comportamiento social	Son una reacción frente a la conducta o condición de otros, o bien pueden ser actitudes frente a la conducta pasada o	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide
Que os nossos braços , como espanadores, sacudam a poeira desta sala de visitas que é a nossa Arte.	Compromisorios	Prometer o comprometer a hacer algo.	El hablante se compromete a cierta línea de acción sobre acciones futuras o consecuencias supuestas.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide
Sejamos rebeldes, revolucionarios ... proclamemos, a valer, os direitos do homem! Em cada um de nós existe o mundo todo!	Compromisorios	Prometer o comprometer a hacer algo.	El hablante se compromete a cierta línea de acción sobre acciones futuras o consecuencias supuestas.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide

Actos del habla				Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
Estás mesmo tu, leitor, orgulhoso da tua mediocridade, rindo, ás escancaradas, sobre esta folha de papel que irás ler á familia, á sobremesa, na atmosfera	Verdictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
Morrám, morram vocês, ó eteceteras da Vida!...Viva eu, viva EU, viva a HORA que passa... Nós somos a Hora oficial do Universo: meio-dia em ponto com o sol a prumo!	Verdictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso

Tabla nº6: Análisis Manifiesto Prefácio interessantíssimo

Actos del habla				Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
MANIFIESTO PREFÁCIO INTERESSANTÍSSIMO	Categoría	Acto típico	características	Ilocución	Efecto ilocucionario	Perlocución	Efectos perlocutorios inherente	Consecuencias perlocutoria consecutivas
Está fundado o Desvairismo.	Veredictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões. Para quem me aceita são inúteis ambos. Os curiosos terão o prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados. Para que me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou.	Expositivos	Modo como expresiones, encajan en un argumento o conversación	Son recursos que utiliza un expositor para expresar opiniones, conducir debates y clarificar usos y referencia.	Consejo	Comprensión del consejo	Animarse	Aceptar el consejo	Hacer lo que indica el consejo
Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a blague, onde principia a seriedade. Nem eu sei.	Expositivos	Modo como expresiones, encajan en un argumento o conversación	Son recursos que utiliza un expositor para expresar opiniones, conducir debates y clarificar usos y referencia.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
E desculpem-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem.	Comportamentales	Actitudes y comportamiento social	Son una reacción frente a la conducta o condición de otros, o bien pueden ser actitudes frente a la conducta pasada o inminente de otros.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide
Um pouco de teoria? Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada.	Expositivos	Modo como expresiones, encajan en un argumento o conversación	Son recursos que utiliza un expositor para expresar opiniones, conducir debates y clarificar usos y referencia.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista, adherir a lo argumentado

Actos del habla				Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
<p>O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada. Seria engraçadíssimo que esta dissesse: "Alto lá! Cada qual berre por sua vez; e quem tiver o argumento mais forte, guarde-o para o fim!" A turba é confusão aparente. Quem souber afastar-se idealmente dela, verá o impotente desenvolver-se dessa alma coletiva, falando a retórica exata das reivindicações. Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. Sei embriçá-las nas minhas verdades filosóficas e religiosas, não convencionais como a Arte, são verdades. Tanto não abuso! Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho</p>	Comportamentais	Actitudes y comportamiento social	Son una reacción frente a la conducta o condición de otros, o bien pueden ser actitudes frente a la conducta pasada o inminente de otros.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista , adherir a lo argumentado
<p>Sei construir teorias engenhosas. Quer ver? A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitava, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que a melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.</p>	ejercitativos	Ejercicios de poder, derechos o influencia	Se decide sobre la conducta pasada o futura de otros, en orden a realizar ciertos actos.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide
<p>Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais: "Mnezarete, a divina, a pálida Frinéia comparece ante a austera e rígida assembléia do Aerópago supremo..." fizemos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias. Explico melhor: Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo: "Arroubos.. Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!..." Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é fase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico.</p>	Expositivos	Modo como expresiones, encajan en un argumento o conversación	Son recursos que utiliza un expositor para expresar opiniones, conducir debates y clarificar usos y referencia.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista , adherir a lo argumentado

Tabla nº7: Análisis Manifiesto Pau-Brasil

Actos del habla	Categoría	Acto típico	características	Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
				Ilocución	Efecto ilocucionario	Perlocución	Efectos perlocutorios inherente	Consecuencias perlocutoria consecutivas
MANIFESTO PAU BRASIL								
A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.	Veredictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.	Expositivos	Modo como expresiones, encajan en un argumento o conversación	Son recursos que utiliza un expositor para expresar opiniones, conducir debates y clarificar usos y referencia.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista, adherir a lo argumentado
A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.	Veredictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista, adherir a lo argumentado
Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos. A síntese O equilíbrio O acabamento de carrosserie A invenção A surpresa Uma nova perspectiva Uma nova escala.	Ejercitativos	Ejercicios de poder, derechos o influencia	Se decide sobre la conducta pasada o futura de otros, en orden a realizar ciertos actos.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide

Actos del habla				Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil	Verdictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.	Compromisorios	Prometer o comprometer a hacer algo.	El hablante se compromete a cierta línea de acción sobre acciones futuras o consecuencias supuestas.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.	Verdictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista, adherir a lo argumentado
O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.	Expositivos	Modo como expresiones, encajan en un argumento o conversación	Son recursos que utiliza un expositor para expresar opiniones, conducir debates y clarificar usos y referencia.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista, adherir a lo argumentado

Tabla nº8: Análisis Manifiesto Antropófago

Actos del habla			Aspectos comunicativos			Aspectos interaccionales		
MANIFESTO ANTROPÓFAGO	Categoría	Acto típico	características	Ilocución	Efecto ilocucionario	Perlocución	Efectos perlocutorios inherente	Consecuencias perlocutoria consecutivas
Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.	Expositivos	Modo como expresiones, encajan en un argumento o conversación	Son recursos que utiliza un expositor para expresar opiniones, conducir debates y clarificar usos y referencia.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista , adherir a lo argumentado
Tupi, or not tupi that is the question.	Compromisorios	Prometer o comprometer a hacer algo.	El hablante se compromete a cierta línea de acción sobre acciones futuras o consecuencias supuestas.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista , adherir a lo argumentado
Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.	Comportamentales	Actitudes y comportamiento social	Son una reacción frente a la conducta o condición de otros, o bien pueden ser actitudes frente a la conducta pasada o inminente de otros.	Consejo	Comprensión del consejo	Animarse	Aceptar el consejo	Hacer lo que indica el consejo
Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem	Compromisorios	Prometer o comprometer a hacer algo.	El hablante se compromete a cierta línea de acción sobre acciones futuras o consecuencias supuestas.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide

Actos del habla				Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.	ejercitativos	Ejercicios de poder, derechos o influencia	Se decide sobre la conducta pasada o futura de otros, en orden a realizar ciertos actos.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista , adherir a lo argumentado
Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.	ejercitativos	Ejercicios de poder, derechos o influencia	Se decide sobre la conducta pasada o futura de otros, en orden a realizar ciertos actos.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide
Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada	Verdictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide
Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.	Verdictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso

Tabla nº9: Análisis Manifiesto Nhengaçu verde amarelo

Actos del habla	Categoría	Acto típico	características	Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
				Ilocución	Efecto ilocucionario	Perlocución	Efectos perlocutorios inherente	Consecuencias perlocutoria consecutivas
Os tupis desceram para serem absorvidos. Para se diluírem no sangue da gente nova. Para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro e o seu grande sentimento de humanidade.	Expositivos	Modo como expresiones, encajan en un argumento o conversación	Son recursos que utiliza un expositor para expresar opiniones, conducir debates y clarificar usos y referencia.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista , adherir a lo argumentado
Seu totem não é carnívoro: Anta. E' este um animal que abre caminhos, e aí parece estar indicada a predestinação da gente tupi.	Expositivos	Modo como expresiones, encajan en un argumento o conversación	Son recursos que utiliza un expositor para expresar opiniones, conducir debates y clarificar usos y referencia.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista , adherir a lo argumentado
O nacionalismo tupi não é intelectual. E sentimental. E de ação prática, sem desvios da corrente histórica. Pode aceitar as formas de civilização, mas impõe a essência do sentimento, a fisionomia irradiadora da sua alma. Sente Tupã, Taniandaré ou Aricuta através mesmo do catolicismo. Tem horror instintivo pelas lutas religiosas, diante das quais sorri sinceramente: pra quê?	Comportamentales	Actitudes y comportamiento social	Son una reacción frente a la conducta o condición de otros, o bien pueden ser actitudes frente a la conducta pasada o inminente de otros.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide
Não combate nem religiões, nem filosofias, porque toda a sua força reside na sua capacidade sentimental.	Comportamentales	Actitudes y comportamiento social	Son una reacción frente a la conducta o condición de otros, o bien pueden ser actitudes frente a la conducta pasada o inminente de otros.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso

Actos del habla				Aspectos comunicativos		Aspectos interaccionales		
Temos de aceitar todos esses fatores, ou destruir a Nacionalidade, pelo estabelecimento de distinções, pelo desmembramento nuclear da idéia que dela formamos.	Verdictivos o Judicativos	Emitir un veredicto o juicio sobre algo	El rol social del hablante debe facultarlo para dictaminar o arbitrar a través de un juicio.	Pedido	Comprensión del pedido	Persuadir	Aceptar el pedido	Hacer lo que se pide
Não há entre nós preconceitos de raças. Quando foi o 13 de Maio, havia negros ocupando já altas posições no país. E antes, como depois disso, os filhos de estrangeiros de todas as procedências nunca viram os seus passos tolhidos	Comportamentales	Actitudes y comportamiento social	Son una reacción frente a la conducta o condición de otros, o bien pueden ser actitudes frente a la conducta pasada o inminente de otros.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso
País sem preconceitos, podemos destruir as nossas bibliotecas, sem a menor consequência no metabolismo funcional dos órgãos vitais da Nação. Tudo isso, em razão do nacionalismo tupi, da não--filosofia, da ausência de sistematizações.	Expositivos	Modo como expresiones, encajan en un argumento o conversación	Son recursos que utiliza un expositor para expresar opiniones, conducir debates y clarificar usos y referencia.	Discusión	Comprensión de la argumentación	Convencerse	Aceptar la argumentación	Desistir de la oposición al punto de vista, adherir a lo argumentado
Há uma retórica feita de palavras, como há uma retórica feita de idéias. No fundo, são* ambas feitas de artifícios e esterilidades. Combatemos, desde 1921, a velha retórica verbal, não aceitamos uma nova retórica submetida a três ou quatro regras, de pensar e de sentir. Queremos ser o que somos: brasileiros. Barbaramente, com arestas, sem auto--experiências científicas, sem psicanálises e nem teoremas.	Compromisorios	Prometer o comprometer a hacer algo.	El hablante se compromete a cierta línea de acción sobre acciones futuras o consecuencias supuestas.	Aviso	Comprensión del aviso	Alarmar	Aceptar el aviso	Actuar de acuerdo al aviso

Al comparar los actos del habla analizados en las tablas del 2 al 9, podemos observar que son similares en cuanto a estructura y forma, es decir utilizan los mismos tipos de sentencias, aspectos gramaticales, lo que nos lleva a concluir que, aunque son diferentes en cuanto al programa político-cultural, mantienen la estructura del tipo de discurso, y por ende la utilización de los actos del habla, es independiente de lo que se quiere transmitir, o dicho de otra forma, es factible de utilizar los actos del habla para transmitir cualquier tipo de mensaje, o ellos subyacen en los discursos independiente de las ideologías. ¿Ahora podemos preguntarnos, entonces que es lo que hace que predomine una u otra? Una potencial respuesta sería, aquella que es capaz de manejar mejor los conceptos pragmatolingüísticos, para seducir, convencer o imponer una determinada idea, lo que puede ser reafirmado por las circunstancias externas y de la autoridad que detente el hablante.

En el análisis realizado en las tablas mencionadas, los actos del habla identificado en los manifiestos, categorizándolos, determinando los efectos ilocucionarios y perlocutorios, exponiendo su performatividad. Junto con el análisis presentado de cada manifiesto, se observa que realizan la nueva estética que proponen. Exhibiendo como indica Gomez³⁹⁸ “una prodigalidad privativa del género de expresiones judicativas, ejercitativas y compromisorias (Austin) fundamentadas en una estructura copulativa-modal que representa un acto perlocutivo”.

Y también podemos comprobar en los análisis realizados y en las tablas de Análisis pragmático, lo que indica Gomez³⁹⁹, que es esencial para el carácter

³⁹⁸ GOMEZ, Carmen García. ¿Qué es el género programático? Revista de Filología Alemana, 2008, 16, p.31-49.

³⁹⁹ Ídem, Ibídem.

pragmático de los manifiestos la estructuración de la enunciación la existencia de las siguientes categorías:

- verificativos o judicativos, con un carácter destructor o negativo, que consiste en rechazar e invalidar lo pasado, declarando lo nuevo como única posibilidad.

- ejercitativas o expositivas, a través de las cuales se exige, proclama, ordena o conmina al oyente a aceptar lo expuesto y actuar en consecuencia, en este caso a escribir de la forma propuesta por el autor del manifiesto, que se presenta como la voz autorizada de una colectividad.

- compromisoria, que implica el compromiso de la acción propuesta y exige también del oyente el mismo compromiso.

-comportamental, mediante la cual se reacciona frente a la conducta o actitudes de otros.

Los manifiestos son un tipo de discurso que pretende “convencer a los destinatarios para que actúen de una determinada forma”⁴⁰⁰, en este caso, para que abandonen patrones de escritura canónicos y utilicen nuevas reglas que rompan con la tradición. Los manifiestos incitan a actuar, y adoptar ciertas actitudes tales como romper con las reglas establecidas, escribir de una nueva manera, utilizar nuevos temas. Estos también sirven para dar a conocer nuevas ideas de diversa índole: ideas para un actuar político, asumir posiciones morales e ideológicas, religiosas o literarias. Poseen una dimensión política, además de estética, en la medida en que el arte y la vida están considerados como idénticos, siendo exhortaciones para la vida práctica y exigiendo una nueva manera de actuar.

⁴⁰⁰ MANSOR, N.&ALONSO, E. “Análisis Pragmático de los Actos del Habla Directivos en la Publicidad Malaya”, p.67. Lenguas Modernas, Universidad de Chile, p. 67-69.

En los actos directivos el hablante pretende que su oyente actúe⁴⁰¹. El discurso de este tipo de textos puede entenderse siendo “un gran macroacto de habla directivo, ya que su emisor pretende en última instancia que el destinatario realice el acto”⁴⁰² de escribir de una manera nueva, esto es de una manera moderna, desarrollando un arte con reglas nuevas, rompiendo con el pasado. Los manifiestos utilizan frases imperativas, dado que este tipo de frases poseen un alto grado de persuasión, y establece “una apelación directa al receptor y que le comunica inmediatamente las acciones que debe realizar”.⁴⁰³

En el caso de los actos directivos, “Bach y Harnish han caracterizado seis tipos de actos que pertenecen a este grupo que son ‘requestives’ (preguntar, pedir, rogar, asistir, suplicar, etc.), ‘questions’ (preguntar, interrogar, consultar, etc.), ‘requirements’ (mandar, pedir, imponer, ordenar, dirigir, etc.), ‘prohibitives’ (prohibir, restringir, etc.), ‘permissives’ (estar de acuerdo, permitir, autorizar, etc.) y ‘advisories’ (advertir, proponer, recomendar, sugerir, aconsejar, etc.)”.⁴⁰⁴

Haverkate⁴⁰⁵ y Leech⁴⁰⁶ distinguen entre los actos directivos impositivos y de los actos no impositivos. Esta distinción consiste en a quién se dirige el “beneficio de la acción”. En el caso de los actos directivos impositivos, la acción beneficia

⁴⁰¹ Cfr. SEARLE, J.R. *Expression and meaning. Studies in the Theory of speech Acts. op.cit.*, p.13.

⁴⁰² MANSOR, N.&ALONSO, op. cit., p. 67-69.

⁴⁰³ VÁZQUEZ ORTA, I.; S. ALDEA GIMENO. 1991. *Estrategia y manipulación del lenguaje: análisis pragmático del discurso publipropagandístico*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, p.104.En: MANSOR, N.&ALONSO, op. cit., p. 68.

⁴⁰⁴ BACH, K.; R. M. HARNISH. 1979. *Linguistic communication and speech acts*. Cambridge: MIT Press. En: MANSOR, N.&ALONSO, op. cit., p. 68.

⁴⁰⁵ HAVERKATE, H. *La cortesía verbal: estudio pragmlingüístico*. Madrid: Gredos, 1994. En: MANSOR, N.&ALONSO, op. cit., p. 68.

⁴⁰⁶ LEECH, G.N. *Principles of pragmatics*. Londres: Longman, 1983. En: MANSOR, N.&ALONSO, op. cit., p. 68.

al hablante (por ejemplo, ruegos, súplicas, mandatos, etc.) y en los actos no impositivos benefician al oyente (aconsejar, sugerir, dar órdenes, invitar, etc.).

Sin embargo, los manifiestos presentan un gran número de performativos híbridos, que se pueden clasificar en más de una categoría: como por ejemplo un ejecutivo podría ser también un directivo, puesto que en los manifiestos modernos quien detenta el poder para “dar o no la palabra” a alguien “real o imaginario”, es el autor del manifiesto, que así lo hace, caracterizándose, como la autoridad que permite al interlocutor “hablar”.

¿De dónde obtiene el autor del manifiesto su autoridad? Dado que detentar la autoridad es un requisito planteado por Austin, para que el hablante pueda ejecutar el acto. Según Puchner⁴⁰⁷ esta autoridad la obtiene del futuro.

Para Austin, decir es transmitir informaciones, pero también (y, sobre todo) una manera de actuar sobre el interlocutor y sobre el mundo circundante.

Los criterios que se requieren se cumplan para que el enunciado performativo tenga éxito, y a los que Austin, denominó condiciones de felicidad (éxito) son principalmente:

- El hablante debe tener autoridad para ejecutar el acto: como hemos dicho esta autoridad la obtiene del futuro, ya que es en el futuro cuando se concrete el acto de habla que propone el autor del manifiesto, estas profecías de las que habla el manifiesto le otorgarán la autoridad que requiere para materializar sus promesas.
- Las palabras deben ser pronunciadas en las circunstancias apropiadas:

En el caso de Brasil, las circunstancias en que se encontraba era el paso a los años 20 marcando el fin de la *Belle Époque brasileira*, período caracterizado por

⁴⁰⁷ PUCHNER, Martin. *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos and the Avant-Gardes*, pp.23-24. Nova Jersey. Princeton University Press.2006.

un fuerte progreso y modernización del país. Las grandes reformas urbanas realizadas al inicio del siglo XX, en las capitales federal y paulista, constituyen símbolos de este contexto. Las ciudades de Río de Janeiro y de São Paulo, sus centros urbanos de mayor relevancia pretendían ingresar a una etapa de prosperidad y desarrollo. Expectativa que se vio frustrada por la Primera Guerra Mundial, lo que desembocó en un pesimismo y desconfianza en el modelo de civilización occidental. Destacando el amplio alcance y la profundidad de los acontecimientos derivados de este conflicto, Eric Hobsbawm lo consideró el marco inaugural del siglo XX. En la visión de este autor, la guerra en Europa colocó en jaque “uma civilização capitalista na economia; liberal na estrutura legal e constitucional burguesa na imagem de sua classe hegemônica característica; exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação é também com o progresso material e moral; e profundamente convencida da centralidade da Europa”⁴⁰⁸, que era representada entonces como “berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria”⁴⁰⁹.

En Brasil esta crisis se agravó por el descontento con la política brasileira, del cual el principal termómetro fue el debate realizado en ocasión de la conmemoración del centenario de la independencia del Brasil, en 1922. De acuerdo con Marly Silva Motta, en este debate se expresó, en la definición de dos vertientes intelectuales, cuyas ideas oscilaron entre la vanguardia y la tradición. La primera destacó la necesidad de sintonizar el país con el “ritmo feroz e febril do novo mundo urbano e industrial”.⁴¹⁰ La segunda se preocupó en resaltar los valores nacionales y repudiar “o industrialismo e a modalidade da vida urbana,

⁴⁰⁸ HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.16.

⁴⁰⁹ Ídem, *ibídem*.

⁴¹⁰ MOTTA, Marly Silva da. *A Nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: FGV: CPDOC, 1992, p. 32.

litoralista, cosmopolita e liberal".⁴¹¹ A pesar que estas vertientes se distanciaban en relación al programa propuesto a la realidad nacional, tuvieron como punto común la constatación del atraso brasileño, del fracaso republicano en el proyecto de solidificación de la identidad nacional brasileña y la búsqueda de un Brasil moderno.⁴¹² El sentimiento compartido, pasados cien años de la independencia del país, era de que no había, en Brasil, conquistas a ser conmemoradas. A pesar de las esperanzas depositadas en la República, los esfuerzos emprendidos hasta entonces por las élites políticas brasileñas no habían sido suficientes para hacer a Brasil emerger como nación.

Los intelectuales señalaban que la costumbre de copiar en todo a Europa había provocado que los brasileños, estuvieran ajenos a la realidad nacional, implementando modelos políticos inadaptables al país, lo que explicaba el fracaso y la insatisfacción generados por el régimen republicano y liberal. La única salida para enfrentar esta situación era conocer de manera profunda a Brasil, en la búsqueda de un diagnóstico más preciso y eficaz acerca del modelo político adecuado. Y, por esto mismo, más eficiente también en la solución de los problemas brasileños. Daniel Pécaut,⁴¹³ al estudiar a la intelectualidad brasileña entre los años de 1920 y 1940, resaltó que los intelectuales hablaban el lenguaje de la élite dirigente, representándose como poseedores de un saber superior sobre el resto de la sociedad, transitando entre el ámbito cultural y político.

El debate entre el cosmopolitismo y el nacionalismo, colocado en cuestión por los modernistas, fue central en la producción artística y en la política en los años siguientes. Al resaltarlo, el modernismo mostró cuán entrelazados estaban la cultura y la política.

⁴¹¹ Ídem, *Ibidem*.

⁴¹² *Ibidem*, p. 31.

⁴¹³ PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

Con respecto a Portugal, en 1890 sufrió una afrenta nacional conocida como El Ultimatum inglés, que constituyó uno de los eventos más nefastos de la historia portuguesa, generando un sentimiento de profunda crisis, producto de la falta de aceptación de los portugueses de la nueva situación europea y del dinamismo de la época. Estos acontecimientos fueron la base de ciertos grupos que hicieron eco de la renovación que ya había impulsado la *Geração del 70*.

A partir de mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX, Europa desarrolló fuertemente la industria la economía, lo que fue posibilitado por la apertura de mercados nuevos y nuevas fuentes de obtención de materias primas, teniendo como consecuencia la ocupación de África por parte de las potencias europeas. Si bien Portugal defendía la tesis de su derecho histórico sobre las colonias africanas, necesita contar con la fuerza para mantenerlas. Fuerza militar de la que no disponía, ante las naciones fuertes europeas, como Inglaterra y Alemania, pero debido a que había perdido Brasil, pensaba que era menester mantener su dominio sobre estos territorios, construyendo "um outro Brasil".⁴¹⁴ Portugal en 1886 presenta el "Mapa Cor-de-Rosa", donde propone la conectividad marítima entre Angola y Mozambique, lo que chocaba con las pretensiones inglesas de unir el Cairo con Sudáfrica. Ante el afán portugués por estos territorios, Gran Bretaña envió un "Ultimato" al gobierno portugués. Inglaterra era la potencia más poderosa de la época, y en caso de que Portugal no desistiera de sus ambiciones, le declararían la guerra, por lo que debía abandonar de inmediato sus posesiones africanas. La noticia del ultimátum y la capitulación de las autoridades corrió como un reguero de pólvora por Portugal, provocando una decepción en el pueblo, que se levantó en protestas,⁴¹⁵ situación que fue aprovechada por los

⁴¹⁴ SARAIVA, José Hermano. História concisa de Portugal. 16 ed. Mira-Sintra: Europa-América, 1993, p.337.

⁴¹⁵ En términos estrictamente coloniales, el ultimato no tuvo consecuencias muy negativas, pues, si es un hecho que Portugal fue obligado a desistir del "Mapa cor-de-rosa", también es cierto que

republicanos; haciendo hincapié en la debilidad de la monarquía y queriendo instaurar un régimen republicano. Este ultimátum sucedió en un momento en que había fuertes tensiones provocada por los cambios que estaban ocurriendo, y si bien no originó una revolución si puso en marcha un proceso revolucionario.⁴¹⁶

Este binomio decadencia/progreso influyó fuertemente en la *Renascença Portuguesa* (1912), siendo además la fuerza motriz de la aparición de Pessoa en la vida pública cultural de Portugal, Bruno propone una teoría mesiánica nacional, convirtiéndose en una inspiración para Pessoa/Campos y su superhombre: “dissipe-se a nuvem que encobre o heroe. O heroe não é um príncipe predestinado. Não é mesmo um povo. É o Homem. A fé será theorema; e o império não virá da conquista. Não desanimemos, porque não nos illudamos.”⁴¹⁷

Aunque la proposición de este hombre sobrehumano también presenta influencias de Nietzsche. Esta corriente fluye de manera progresiva desde Fernando Pessoa con el poema inconcluso *O Desejado* hasta *Mensagem* (1934), y pasando por los poetas de la *Renascença Portuguesa*.⁴¹⁸

El contexto arriba descrito, propiciaba el cuestionamiento del estatus quo y del canon, específicamente del Arte y la literatura, ya que Brasil y Portugal, se encontraban en una condición histórica de cambio, convulsionados y efervescentes. Los manifiestos, como actos del habla, actúan sobre esta realidad para impulsar el potencial transformador, materializándolos. A pesar de las condiciones eran diferentes en ambos países, las formas de los manifiestos son

el tratado asignado en 1891 adjudica a Portugal la soberanía sobre extensos territorios, algunos de los cuales hasta entonces nunca habían sido reivindicados.

⁴¹⁶ Cfr. ROSAS, Fernando y ROLLO, Maria Fernanda coords. *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China, 2010, p. 45.

⁴¹⁷ BRUNO, Sampaio. *O Encoberto*. Porto: Livraria Moreira, 1904, p. 378.

⁴¹⁸ SERRÃO, JOEL. *Decadência*. En: *Dicionário de História de Portugal*, op.cit., p. 274.

similares. Esto tal vez pueda explicarse, porque como actos del habla, tienen un objetivo que pretenden instaurar y conseguir, utilizando, por ende, la forma manifiesto con sus características para lograrlo, aunque la fuerza motriz para Brasil sea el de ser una potencia emergente, y en el de Portugal salir de la decadencia o recuperar su posición entre las naciones europeas.

4.3.6 Los Manifiestos como Locus de Ruptura

Para el análisis de los manifiestos del corpus de estudio de Brasil y Portugal, hemos tomado en cuenta el manifiesto literario en el aspecto en que habla Chemello.⁴¹⁹

Nel Futurismo, i “manifesti” assumono non solo la caratteristica di supporto teórico alla produzione artistica del movimento, ma anche quella di forma immediata di azione. Il manifesto si fa “mezzo di comunicazione”, mettendoli in pratica l’evento artistico nella dimensione pragmatica della comunicazione. Sul piano formale il manifesto è un testo esposto in modo molto sintetico, con espressioni essenziali, con proiezioni d’ordine politico-morale, dove le diverse formattazioni grafiche assumono una forza imperativa, dove anche le forme infinitive del verbo sprigionano una valenza iussiva, dove tutto converge sulla funzione pragmatica dell’enunciato, fortemente orientato all’azione o perlomeno in una direzione ben determinata. Ogni “manifesto” nasce da un’idea di rivolta, da un bisogno di rompere, di sovvertire, che può aggregare in due diverse modalità: per adesione o per opposizione. [...] Anche nel secondo caso l’attrito è positivo perché crea movimento, conflitto, reazione. Si genera uno equilibrio e pertanto la ricerca attiva di un nuovo equilibrio più avanzato (anche se parziale e temporaneo). Tutto serve per dare uno scossone alla staticità e all’immobilismo.

⁴¹⁹ CHEMELLO, Adriana. “Il manifesto futurista come nuovo “genere”. En: *Cem anos de futurismo: do italiano ao português*, [org] BAGNO, Sandra, GUERINI, Andréia, PETERLE, Patrícia. Rio de Janeiro, 7Letras, 2010, pp.91.

Según el autor, en las últimas décadas, se ha dado una mayor relevancia⁴²⁰ e interés al “arte de manifestar”, el cual inicialmente correspondía a una declaración política.

Los manifiestos modernistas, y específicamente los del corpus seleccionado, a diferencia de sus antecesores, presentan tres características⁴²¹:

- El insulto bien definido
- La búsqueda por la aproximación con el público masivo
- La estructura retórica

Con estas consideraciones se puede situar mejor en los manifiestos tanto en Brasil como en Portugal, las contradicciones internas y estético-ideológicas en lo que respecta a una línea delimitando sus proyectos de modernidad.

El manifiesto, siendo una teorización programática de manifestación vanguardista habría de ser, por la propia etimología del término *vanguardia*, que lo caracteriza, una flecha en dirección al futuro, en sentido opuesto a los valores y tendencias vigentes. D'Alge,⁴²² a la innovación en oposición a la tradición, lo llama de *pressão*⁴²³. Esta presión inherente a la pragmática del manifiesto corresponde a una dimensión, espacio temporal, en la cual el pasado, pesando sobre la vida individual y sobre la realidad cultural, al ser negado, es dialécticamente utilizado para afirmar el presente, traducándose en que el manifiesto realiza la acción en el futuro. Los elementos de novedad, libertad y

⁴²⁰ COPETTI, Rafael Zamperetti. “L’arte di far manifesti de Marinetti”. En: *Cem anos de futurismo: do italiano ao português*, (org) BAGNO, Sandra, GUERINI, Andréia, PETERLE, Patrícia. Rio de Janeiro, 2010, 7Letras, pp.97-109.

⁴²¹ Ídem, Ibídem.

⁴²² D'ALGE, Carlos. *A Experiência futurista e a geração de” Orpheu”*, Lisboa, Ministério da Educação, 1989, p.8.

⁴²³

marginalidad del discurso abierto son las mismas formas de las vanguardias que las proyectan al futuro, actuando con un espíritu destructivo, que se opone a la tradición – “sensacionistamente” en el caso de Portugal y “primitivistamente” (y antropofágicamente) en el caso de Brasil.⁴²⁴

En el caso portugués, no es un futuro cualquiera al que apuntan los manifiestos, el futuro deseado no es un futuro cualquiera, sino que anhela reinstalar a Portugal en una posición privilegiada con relación a Europa, en nombre de la universalidad y del cosmopolitismo del arte portugués, alcanzando la utopía profetizada por sus autores y por toda la generación modernista portuguesa.

Era la modernidad la que querían implementar en el país. Ser moderno significaba ser civilizado, y estar a tono con la civilización europea. Se anhelaba crear una “consciência definidamente portuguesa do Universo”⁴²⁵ siendo este el proyecto programático presentado en los manifiestos y en la literatura modernista portuguesa. La *Geração de Orpheu* consideraba que el verdadero arte debería contener en sí todas las partes del mundo, siendo desnacionalizado al máximo, para alcanzar la modernidad. En este exarcebado nacionalismo utópico, Pessoa diría “...Tudo pela Humanidade; nada contra a nação.”⁴²⁶

4.4 Manifiestos

4.4.1 Manifiesto Anti-Dantas e por extenso (1916)

José Sobral de Almada Negreiros nació en 1893 en la isla de San Tome, luego se desplaza a Lisboa con la familia. Aún joven, demuestra interés por el mundo artístico y, en 1911, comienza como diseñador humorístico y expone públicamente por primera vez individualmente en 1913; año en que conoce a

⁴²⁴ VILA MAIOR, Dionísio. *Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Almedina, 1996, p.132.

⁴²⁵ PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, s/d, p-121-122; op. cit. por NASCIMENTO, Ana Piedade e VILA MAIOR, Dionísio (2001) in *A Geração de 70 e a Geração de Orpheu: Portugal em questão*, Lisboa, Universidade Aberta, p.40.

⁴²⁶ D'ALGE, Carlos. *A Experiência futurista e a geração de "Orpheu"*, op.cit. p.30.

Fernando Pessoa, quien había comentado sus caricaturas en la revista *A Águia*, Desde este encuentro se desarrollaron relaciones con otros artistas de la generación de *Orpheu*.⁴²⁷

Almada contribuyó con *Frisos*, para el primer número de la revista *Orpheu*, que estaba compuesto por once poemas en prosa que ya “continham, de facto, matéria susceptível de intrigar muita gente, de indignar alguma outra, de incomodar quase toda”.⁴²⁸ Se declara posteriormente como discípulo de Marinetti, adhiriendo al movimiento futurista y “escreve os manifestos mais importantes do Modernismo português, assumindo-se cómo autor de vanguarda”.⁴²⁹ Destacándose como el primero de sus manifiestos, en el *Manifesto Anti-Dantas*, es posible encontrar afinidades con los mandamientos de Marinetti, en particular en el vigor y en la violencia con que Almada ataca al escritor portugués “Júlio Dantas”.

Este discurso provocador y subversivo, de los jóvenes modernistas de *Orpheu*, que se atribuyen la misión profética de cambio de dirección de toda la patria lusitana, por vía estética (y también ideológica) de provocar, subvertir, chocar y escandalizar, que en la literatura yuxtapone tiempos y espacios, paradojas y contradicciones, incoherencia gramatical y discursiva, dispersión, es severamente discriminado y criticado: “os doidos varridos” y su “literatura de manicómio”, son propagandas en los diarios fruto de los insultos de Júlio Dantas, representante máximo de las letras portuguesas en la época.

⁴²⁷ Cfr. SARA AFONSO FERREIRA, José de Almada Negreiros poeta d’Orpheu futurista e tudo. En: José de Almada Negreiros, *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

⁴²⁸ DAVID MOURÃO-FERREIRA, *Orpheu 1*. En: *Hospital das Letras*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 123.

⁴²⁹ MADALENA JORGE DINE E MARINA SEQUEIRA FERNANDES, *Para uma leitura da poesia modernista – Mário de Sá Carneiro e José de Almada Negreiros*, Lisboa: Editorial Presença, 2000, p. 86.

Quien provoca la espantosa reacción de Almada es el propio Dantas que, publica en la revista *Ilustração Portuguesa* un artículo titulado *Poetas Paranóicos*, en el cual critica fuertemente la gran visibilidad adquirida por *Orpheu* y sus seguidores, Dantas tenía una gran influencia en Portugal habiendo sido diplomático, diputado, ministro de Instrucción Pública y Negocios Extranjeros y presidente del Partido Nacionalista.⁴³⁰

Nacido 1876, Dantas pertenece a aquella generación puesta en causa tanto en los manifiestos de Marinetti como en las obras de sus seguidores: dramaturgo, ensayista, poeta, traductor, periodista y médico, se distingue en el drama y en la novela histórica, exaltando el sentimiento, la muerte y lo efímero y encarnando por lo tanto el símbolo del estancamiento de la cultura portuguesa.⁴³¹

El papel del *Manifiesto Anti-Dantas*⁴³² en la producción almadina es sin duda dislocar, mejor dicho, destruir, el sistema literario en Portugal en el comienzo del siglo, hijo del estancamiento que continúa imperando desde el periodo anterior a la generación de 70; la figura de Júlio Dantas es por lo tanto perfecta para atacar indirectamente a todos los que, como él, representan el vetusto sistema literario del país.

El manifiesto se abre con el título y el nombre del autor en grandes letras que ocupan enteramente la primera página, con Almada que firma como “POETA D’ORPHEU/FUTURISTA/E/TUDO”. La presentación es esencial, exenta de elementos innecesarios que puedan desviar la atención; el mensaje vehiculado por los componentes de la portada es claro e inequívoco, gracias sobre todo a la escritura “ANTI-DANTAS”, en negrita para ser destacado y hasta icónico. Firmando “POETA D’ORPHEU/FUTURISTA/E/TUDO”, Almada quiere hacer un

⁴³⁰ Ídem, *Ibidem*.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 87-88.

⁴³² JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, “Manifiesto Anti-Dantas e por extenso”. En: *Manifestos e Conferências*, op.cit. p.19-29.

contrapunto con gritos, que termina con un “TUDO” en itálico que le dan un movimiento futurístico.

El impacto visual del texto escrito enteramente en letras mayúsculas evoca desde el principio la sonoridad de tipo declamatorio y, como afirma Gregory McNab, “a estratégia dos insultos é de qualidade teatral e perde muito do seu impacto numa leitura em silêncio. O carácter do *Manifesto Anti-Dantas* exige que seja declamado numa reunião pública, tal como se fez antes da publicação”⁴³³ ilustrando simbólicamente toda la ira, arrogancia y prepotencia de su yo nomológico, egocéntrico y provocador de subversión.

Es una obra que toma su fuerza de una performance y cuyo contenido se exalta por medio de la declamación con pausas, cambios de tono y ritmo y del lenguaje gestual paralingüístico; el modo irreverente, lleno de humor, violencia y sarcasmo – típico de la obra almadina – es extremadamente eficaz en la desestabilización de la bien-pensante realidad portuguesa.⁴³⁴

Al tiempo que Almada lanza un ataque directo contra la generación académica, en la figura emblemática de Júlio Dantas, también incita a la sociedad portuguesa a una liberación y una liberación de la falta de perspectiva estética y cultural. Almada con el “Morra Dantas”, usa un verbo veredictivo o judicativo, que pretende convencer al oyente/lector, de esta acción simbólica. Es un acto de habla que simbólicamente mata a Dantas. Esta muerte, es una muerte cultural, literaria y política. Efectivamente Almada consigue con este acto de habla, que se potencie con las onomatopeyas PIM o PUM, y en la representación con la pequeña mano negra que apunta a un débil PIM, indicando que para realizar la acción de la

⁴³³ GREGORY MCNAB. *Sobre duas “intervenções” de Almada Negreiros*. En: Colóquio/Letras, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, n° 35, p. 37.

⁴³⁴ Cfr. Una cultura altra per una “pátria inteiramente portuguesa” - *Manifesto Anti-Dantas e por extenso di Almada Negreiros*. En: *Scrittori “contro”: modelli in discussione nelle letterature iberiche* – atti del convegno di Roma 15-16 marzo 1995, Roma: Bulzoni Editore, 1996; pp. 444-445.

muerte sólo se requiere una pequeña energía, dado que Dantas no es digno de más.

BASTA PUM BASTA

“BASTA PUM BASTA!
UMA GERAÇÃO QUE CONSENTE
DEIXAR-SE REPRESENTAR POR UM DANTAS
É UMA GERAÇÃO QUE NUNCA O FOI
É UM COIO D'INDIGENTES, D'INDIGNOS E
DE CEGOS É UMA RESMA DE CHARLATÃES E DE VENDIDOS
E SÓ PODE PARIR
ABAIXO DE ZERO!
ABAIXO A GERAÇÃO!
¡MORRA O DANTAS, MORRA!  PIM!”⁴³⁵

Ya la parte inicial del texto, llena de un áspero resentimiento y rabia, podría ser suficiente para dejar claro el mensaje que Almada quiere enviar al país entero. “**BASTA PUM BASTA**”, es una explosión que, quiere llegar a detener a toda la generación de los seguidores de Dantas, marcada por la onomatopeya “**PUM**”: el uso de las onomatopeyas otorga al texto inmediatez.

“BASTA PUM BASTA;
O DANTAS EM GÉNIO NEM CHEGA A PÓLVORA SECA E EM TALENTO É
PIM-PAM-PUM”⁴³⁶

Aquí se enfatiza el tono jocosos del texto y la falta de genio de Dantas. Almada le da al *Anti-Dantas* una vanguardia provocativa, defendiendo así la innovación literaria de *Orpheu* contra el arte de “**TODOS OS DANTAS**”. Aquí el acto de habla, verificativo, convierte a Dantas en alguien sin talento, que no es capaz de producir una explosión, porque no tiene talento, no tiene las condiciones que se necesitan.

⁴³⁵ Manifesto Ant-Dantas, En: Manifestos e Conferências, op.cit., p. 19.

⁴³⁶ Ibídem, p.21.

Y este acto de habla convierte a Dantas en alguien incompleto e inconcluso, despojándolo de sus ropajes de intelectual.

Almada comienza por atacar directamente a Júlio Dantas, "O DANTAS É A VERGONHA DA INTELLECTUALIDADE PORTUGUESA!", porque Dantas sabe de muchas cosas: gramática, sintaxis, sobre obras de teatro, sabe de todo "¡MENOS ESCREVER QUE É A ÚNICA COISA QUE ELE FAZI!",⁴³⁷ aquí el acto del habla también es veridictivo o judicativo, se emite un juicio para lograr que el oyente/ lector acepte esta imagen creada en el manifiesto, dándole fuerza al acto que convierte a Dantas en un ignorante.

De las críticas a los "vendidos" de la generación de Dantas, Almada se dirige al autor de *A Ceia dos Cardeais* gritando con violencia y sin ninguna duda "MORRA O DANTAS, ¡MORRA!"; el sucesivo "PIM" simboliza la acción práctica, no es el "PUM" ensordecedor del comienzo que quiebra el silencio, porque Dantas es tan insignificante que no merece ni necesita de tanto poder para morir, un "PIM" es suficiente, y es también representado físicamente por una mano que indica, imitando un revolver – aunque una vez más, no necesita de un arma verdadera el gesto es suficiente -. "MORRA O DANTAS, MORRA  PIM! Será el coro repetido en todo el manifiesto.

El manifiesto se desenvuelve con un estilo irónico y paródico, la atención de la generación pasa a enfocarse en el propio Dantas, apedreado directamente con epítetos en una rápida sucesión, apuntados cada vez con su nombre. Así Dantas es "MEIO CIGANO" porque no merece ser un gitano entero y continua:

"O DANTAS VESTE-SE MAL!
¡O DANTAS USA CEROULAS DE MALHA!
¡O DANTAS ESPECÚLA E INÓCULA OS CONCUBINOS!...
O DANTAS É UM SONETO D'ELLE-PRÓPRIO!
O DANTAS EM GÉNIO NUNCA CHEGA A PÓLVORA SECCA E EM

⁴³⁷ Ídem, Ibídem.

¡TALENTO É PIM-PAM-PUM!”⁴³⁸

Los iterativos ataques de Almada terminan volviendo el propio nombre de Júlio Dantas en un insulto, y es suficiente afirmar que:

“O DANTAS É DANTAS! /O DANTAS É JÚLIO!”.
¡MORRA O DANTAS, MORRA!  PIM!”⁴³⁹

Se puede evidenciar una falta de originalidad:

“O DANTAS FEZ UMA SORÔR MARIANNA QUE TANTO O PODIA SER COMO A SORÔR IGNEZ OU A IGNEZ DE CASTRO, OU A LEONOR TELLES, ¡OU O MESTRE D’AVIZ!”⁴⁴⁰

Esta falta de originalidad se ve reforzada por el tipo de estructuración que presenta el texto, relacionada con la repetición y la previsibilidad, además muestra los valores mercantilistas del mercado asociados al consumo de la cultura:

“O DANTAS É UM AUTOMATO QUE DEITA PR’A FÓRA O QUE A GENTE JÁ SABE QUE VAE SAHIR... MAS É PRECISO DEITAR DINHEIRO!”⁴⁴¹

Mostrando poca variabilidad textual:

“¡BASTA ANDAR CO’AS MODAS, CO’AS POLÍTICAS E CO’AS OPINIÕES!”⁴⁴²

Y la utilización de lo aceptado y convencional para ser reconocido como un intelectual:

“¡BASTA USAR O TAL SORRISINHO, BASTA SER MUITO DELICADO E USAR CÔCO E OLHOS MEIGOS!”⁴⁴³

⁴³⁸ Ibidem, p. 19-20.

⁴³⁹ Ibidem, p.20.

⁴⁴⁰ Ídem, Ibidem.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 21.

⁴⁴² Ibidem, p.20.

⁴⁴³ Ídem, Ibidem.

Esta es la confirmación del pensamiento almadino: Dantas es un traidor, un vendido que con toda probabilidad está consciente de ser falso y “JUDAS”, es un inteligente que produce material literario trillado y repetitivo por amor al dinero, que sigue las opiniones, se adecua a las modas y hasta escribe sin saber escribir. Mientras continua en la misma línea de ironía, la crítica se vuelve más pesada de vez en cuando atacando, como en este caso, la moralidad, las cualidades humanas y la honra de Dantas.

Almada se rebela contra el estado de todas las artes y de toda la cultura portuguesa, contra los periodistas de “**TODOS OS JORNAIS E OS ACTORES DE TODOS OS TEATRO E TODOS OS PINTORES DAS BELAS-ARTES E TODOS OS ARTISTAS DE PORTUGAL**”⁴⁴⁴, nombrando a determinadas individualidades del panorama cultural portugués.

Almada utiliza una crítica irónica, que se traduce a lo largo del texto en el uso de determinados recursos estilísticos y técnico-discursivos⁴⁴⁵:

- La exclamación, a través de la cual el autor trasmite una amplia gama de sentimientos que van desde el espanto ante una generación que adhiere ciegamente a Dantas hasta la cólera por dicha actitud.
- La interjección, buscando transmitir una fuerte carga emotiva: ¡PIM!
- La onomatopeya y la aliteración, se quiere imitar el sonido natural que produce un disparo, el disparo con el que se matará a Dantas: PIM-PAM-PUM.
- El modo conjuntivo con entonación imperativa; con el propósito de exhortar al lector oyente a cumplir con la intensidad de la acción simbólica de “MATAR O DANTAS”.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p.27.

⁴⁴⁵ VILA MAIOR, D. *Introdução ao Modernismo*. op.cit., p.142-143.

-El uso anafórico de los conectivos acentúa especialmente la cantidad de defectos:

¡O DANTAS É UM HABILIDOSO!
¡O DANTAS VESTE-SE MAL!
¡O DANTAS USA CEROULAS DE MALHA!
¡O DANTAS ESPECULA E INOCULA OS CONCUBINOS!
¡O DANTAS É DANTAS!
¡¡O DANTAS É JÚLIO!”⁴⁴⁶

- La interrogación: Almada exige una respuesta del lector: Le pregunta si cree que en esta obra de Dantas se expresa la literatura portuguesa, y el mismo Almada responde: No y mil veces No!

Aquí el acto de Almada iguala a todos a Dantas, a través de: “TODOS OS DANTAS QUE HOVER POR AÍ!!!!!!!!!!!!”,⁴⁴⁷ el acto de habla se convierte en un macroacto que abarca a Portugal entero, su cultura, su política y su sociedad y lo hace con un verbo expositivo, que deja claro la situación de la cultura portuguesa.

En la parte final, el *Manifesto Anti-Dantas* no sólo condena a Dantas y a sus deseos de éxito, sino que se ocupa también de todos los autores, los artistas y los personajes públicos que, por causa de su mediocridad, ¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡ apartaron a Portugal de Europa criticándolos a través de un lenguaje ofensivo y osado en un crescendo que sólo termina con la condenación de Dantas.

Ser Dantas significa por lo tanto tener la culpa de todo el mal que destruyó a Portugal y que lo relega a una condición de inmovilidad y atraso que parece no tener solución más que la destrucción del pasado- perfectamente en línea con el pensamiento marinettiano; de esta manera, “Dantas de nome próprio passa a

⁴⁴⁶ Manifesto Ant-Dantas, En: Manifestos e Conferências, op.cit., p. 21.

⁴⁴⁷ Ibídem, p.28.

quase 'conceito', de indivíduo torna-se tipo".⁴⁴⁸ Almada concluye diciendo que Portugal es el país más atrasado de Europa y del mundo entero, y lo clasifica como el país más salvaje de todas las Áfricas, rebajándolo de su lugar de país europeo, siendo despreciado por Europa. Hay una confrontación final entre Almada y la generación de Dantas, confrontación que acentúa que Portugal es un país ciego a la realidad actual, pero que algún día podrá abrir los ojos y gritará a su lado: "A NECESSIDADE QUE PORTUGAL TEM DE SER QUALQUER COISA DE ASSEIADO!"⁴⁴⁹

Almada exige a su generación que abra los ojos. Esto constituye, uno de los principales objetivos de este manifiesto: mostrar el posicionamiento del autor que se dirige al colectivo que lo rodea, de modo de captar la atención de este colectivo y desencadenar la actividad de éste. Quiere llevar al público portugués a abandonar la situación de pasividad en la que se encuentra e impulsarla a actuar, cambiando la situación de decadencia en la que están sumidos y la única forma para hacerlo es que MORRA O DANTAS, ¡MORRA!  PIM!»⁴⁵⁰

4.4.2" Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX (1917)

Declamado el 14 de abril de 1917, en Lisboa, en el Teatro República, y publicado después en la revista *Portugal Futurista*, los objetivos provocadores de este *Ultimatum* comienzan ya con el título, con el cual Almada advierte al pueblo sobre su misión de destrucción del pasado – al cual reacciona contestando al hecho histórico del *Ultimato inglés* de 1890, que constituyó como ya se ha mencionado una gran humillación para la patria portuguesa, afectando fuertemente las consciencias nacionales – para la creación de una nueva patria, moderna, del

⁴⁴⁸ CELINA SILVA, Almada Negreiros. *A busca de uma poética da ingenuidade*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994, p. 182.

⁴⁴⁹ Manifesto Ant-Dantas, En: *Manifestos e Conferências*, op.cit., p. 28-29.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 29.

ahora, más insistiendo conforme indica Vila Maior,⁴⁵¹ la existencia de un factor básico que impide este renacimiento portugués, que es la necesidad de una actitud nacional que este en concordancia con la conciencia creadora futurista. Como vemos: “É preciso criar e desenvolver a actividade cosmopolita das nossas cidades e dos nossos portos”. (...)” É preciso ter a consciência exata da Actualidade. (...)” DIGO TERCEIRA VEZ: é preciso criar a pátria portuguesa do século XX”.⁴⁵²

Se debe tener en mente las condiciones bajo las cuales se escribió el manifiesto, situándonos brevemente en el contexto, las implicaciones provocadas por la instauración de la República (en 1910), el surgimiento de la Renascença Portuguesa, movimiento nacionalista que, como el nombre lo indica, proponía una vuelta al pasado de la nación, a la época de las grandes navegaciones⁴⁵³ y a la creación de los Estados Nacionales, surge en el primer momento de oposición al régimen republicano. Contra el cual los orfistas se dirigieron de forma violenta en sus manifiestos.

La substitución en el título del término “manifiesto” a “ultimatum” indica que, le cabe a Portugal en el futuro tomar las riendas de su nación. La palabra ultimátum proviene de la esfera del derecho internacional, y transporta la noción de una amenaza de fuerza y violencia para aquellos que no satisfagan las determinaciones establecidas.

La polémica contra el pasado apuntaba no sólo a la ruptura con las formas académicas y conservadoras, sino también a la afirmación de nuevas fuerzas

⁴⁵¹ Cfr. VILA MAIOR, D. *Introdução ao Modernismo*. op. cit., p.164.

⁴⁵² NEGREIROS, José de Almada. “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”. En: TELES Mendonça, Gilberto. op. cit, p.398.

⁴⁵³ PASCOAES, Teixeira de. *A Arte de Ser Português*. Lisboa, Edições Roger Delraux, 1978. p.129. Teixeira de Pascoaes, en 1915, escribió A arte de ser português, Ser português, según el autor, es también un arte – un arte que debe, obligatoriamente, traer aquellas cualidades del alma patria determinadas a la época de las grandes navegaciones.

creadoras, que incorporasen las transformaciones y la postura imperialista del presente.⁴⁵⁴

Alamada Negreiros comienza su manifiesto de la siguiente forma:

“Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertenço a uma geração construtiva.

Eu sou um poeta português que ama a sua pátria. Eu tenho a idolatria da minha profissão e peso-a. Eu resolvo com a minha existência o significado actual da palavra poeta com toda a intensidade do privilégio.

Eu tenho vinte e dois anos fortes de saúde e de inteligência.

Eu sou o resultado consciente da minha própria experiência: a experiência do que nasceu completo e aproveitou todas as vantagens dos atavismos. A experiência e a precocidade do meu organismo transbordante. A experiência daquele que tem vivido toda a intensidade de todos os instantes da sua própria vida. A experiência daquele que assistindo ao desenrolar sensacional da própria personalidade deduz a apoteose do homem completo.

Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade e creio-me portanto, como português, com o direito de exigir uma pátria que me mereça. Isto quer dizer: eu sou português e quero portanto que Portugal seja a minha pátria.

Eu não tenho culpa nenhuma de ser português, mas sinto a força para não ter, como vós outros, a cobardia de deixar apodrecer a pátria.”⁴⁵⁵

Podemos distinguir en esta parte, dos ideas centrales: la expresión contra el republicanismo, exclamando que no pertenece a ninguna de las generaciones revolucionarias y un conjunto de enunciados que comienzan con el “eu”, mostrando un egocentrismo exacerbado, un deseo ególatra de hacer que la nación portuguesa sea digna de su autor, exigir que lo merezca. Y la repetición del yo, refuerza esta superioridad individual.

Aquí el término “generación” se utiliza de manera inversa al Anti-Dantas “geração construtiva”, donde se refiere probablemente a la generación de *Orpheu*.

Y continua con:

⁴⁵⁴ FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1987, p.62

⁴⁵⁵ NEGREIROS, José de Almada. “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”. En: TELES Mendonça, Gilberto. op. cit, p.391.

“Hoje é a geração portuguesa do século XX quem dispõe de toda a força criadora e construtiva para o nascimento de uma nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente actual prescindindo em absoluto de todas as épocas precedentes.

Vós, oh portugueses da minha geração, nascidos como eu no ventre da sensibilidade europeia do século XX criai a pátria portuguesa do século XX.

Resolvi em pátria portuguesa o genial optimismo das vossas juventudes. Dispensai os velhos que vos aconselham para o vosso bem e atirai-vos independentes prà sublime brutalidade da vida. Criai a vossa experiência e sereis os maiores.

Ide buscar na guerra da Europa toda a força da nossa nova pátria. No front está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual.”⁴⁵⁶

Aquí el orador hace un llamado a la “geração portuguesa do século XX”, materializada en la utilización del vocativo “vós”, y en segundo lugar en el uso de los imperativos “criai, resolvi, dispensai, atirai-vos, criai, ide”, la utilización de estos verbos ejercitativos (que ejercen influencia o poder) y compromisorios (el oyente/lector debe asumir una responsabilidad, debe comprometerse a hacer algo), envuelve al oyente/lector en lo que él dice, habla que nacieron en un mismo tiempo y en las mismas circunstancias para incitarlo o seducirlo a actuar de la manera moderna que él propone, alabando como Marinetti la guerra y las virtudes que ella despierta, como son la fuerza, la violencia y la brutalidad, necesarias para crear una nueva patria.

“A guerra é o ultra-realismo positivo. É a guerra que destrói todas as fórmulas das velhas civilizações cantando a vitória do cérebro sobre todas as nuances sentimentais do coração. É a guerra que acorda todo o espírito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo. É a guerra que apaga todos os ideais românticos e outras fórmulas literárias ensinando que a única alegria é a vida. É a guerra que restitui às raças toda a virilidade apagada pelas masturbações raffinées das velhas civilizações. É a guerra que liquida a diplomacia e arruína todas as proporções do valor académico, todas as convenções de arte e de sociedade explicando toda a miséria que havia por debaixo. É a guerra que desclassifica os direitos e os códigos ensinado que a única justiça é a Força, é a Inteligência, e a Sorte dos arrojados. É a guerra que

⁴⁵⁶ Ibidem, p.392.

desloca o cérebro do limite doméstico para a concepção do Mundo, portanto da Humanidade. A guerra cobre de ridículo a palavra sacrifício transformando o dever em instinto. É a guerra que proclama a pátria como a maior ambição do homem. É a guerra que faz ouvir ao mundo inteiro o grito dos canhões o nosso orgulho de Europeus. Enfim: a guerra é a grande experiência. Contra o que toda a gente pensa a guerra é a melhor das selecções porque os mortos são suprimidos pelo destino, aqueles a quem a sorte não elegeu, enquanto que os que voltam têm a grandeza dos vencedores e a contemplação da sorte que é a maior das forças e o mais belo dos optimismos. Voltar da guerra, ainda que a própria pátria seja vencida, é a Grande Vitória que há-de salvar a Humanidade.”⁴⁵⁷

La guerra se presenta como elemento central en el proceso de renovación de la mentalidad portuguesa y fuerza revitalizadora, posibilidad que se garantiza por el fuerte contenido de afirmación agónica que esta palabra transporta. D'Alge dice que la guerra almadiana: “leia-se bem, a guerra nao é só o confronto bélico e armado. Certo, Marinetti enverederá pelo belicismo declarado e isso já mostrámos. Mas há urna outra guerra que se realiza não no espaço geográfico”⁴⁵⁸ sino en otro espacio, otro campo de batalla: el de las palabras y las acciones, es la guerra de la vanguardia, que transporta “el espíritu de la creación y de la construcción, matando el sentimentalismo saudosista y regresivo. “A guerra de que fala Almada propõe-se a apagar todos os ideais românticos e outras fórmulas literárias que ensinam que a única alegria é a vida; a liquidar com todas as convenções de arte e sociedade mostrando as suas contradições e a miséria que há por baixo.” A guerra é contra um Portugal decadente e fraco: contra os putrefactos e os de botas de elástico que, representados por Dantas, receberam forte estocada no primeiro manifesto de Almada.”⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Ibidem, p.393.

⁴⁵⁸ D'ALGE. Carlos. *A Experiência Futurista e a Geração de “Orpheu”*. Lisboa, Instituto de cultura y lingua portuguesa, 1989, p.136.

⁴⁵⁹ Ídem, Ibidem.

La “mística da guerra” desencadenó en otro factor determinante para la adhesión al movimiento modernista: Portugal, a pesar de haber participado de la 1era Guerra Mundial al lado de los países vencedores, se mostró receloso desde el inicio en adherir al conflicto, temiendo una posible crisis en la recién formada República. El país asumió una posición de neutralidad frente al combate.

La guerra, es el símbolo de renovación absoluta porque destruye “todo lo viejo”, y lo que impide la afirmación de las nuevas fuerzas y por esto el desprecio que enumera hacia: “as mulheres, aos sedentários, os inválidos, os doentes, os conselhos prudentes”.

La guerra almadiana es:

- antitradicionalista: porque destruye todas las formas “das velhas civilizações”
- antiacademista y anticonvencionalista: porque destruye el valor académico, y todas las convenciones del arte y de la sociedad.
- antisaudosista: porque destruye todo el sentimentalismo “saudosista e regressivo” y destruye todo el sentimiento de “saudade”.
- antiromántica: destruye todos los ideales románticos y “outras fórmulas literárias”.
- Viril: porque devuelve a las razas “toda a virilidade”.
- abre horizontes: porque disloca los límites del cerebro desde lo doméstico “prá concepção do Mundo”.
- Instintiva: porque transforma el deber en un instinto.
- confirma la patria como valor supremo: porque la “proclama” como la mayor ambición del hombre.
- Selectivo y purificador: porque realiza selecciones, mostrando “aos fortes”.
- elogiadora de los vivos: porque alaba a los vivos “e condecorando-lhes a Sorte”.

Almada alude a la guerra en los términos siguientes porque le parece estar delante de un proceso responsable de una regeneración con el correlato del renacimiento de un espacio cultural, que se construiría sobre la destrucción de

un espíritu tradicionalista que condujo a la decadencia de la patria portuguesa y enumera de 1 a 10 las razones de porque se ha consolidado esta situación:

“A guerra serve para mostrar os fortes e salvar os fracos. Na guerra os fortes progridem e os fracos alcançam os fortes. Portugal é um país de fracos. Portugal é um país decadente” ... 1 - porque a indiferença absorveu o patriotismo. [...] 10- porque o aspecto geral dos typos exala um estertor a podre. Portugal, uma resultante de todas raças do mundo, nunca conseguiu a vantagem de um cruzamento útil porque as raças belas isolaram-se por completo. Ex.: as varinas. O português, como os decadentes, só conhece os sentimentos passivos: a resignação, o fatalismo, a indolência, o medo do perigo, o servilismo, a timidez, e até a inversão. Quando é viril manifesta-se instintivamente animal a par do seu analfabetismo primitivamente anti-higiénico.⁴⁶⁰

El autor sublima las causas del declive portugués con el “É preciso...” hasta llegar efusivamente al final, donde pregona que: es necesario crear la patria, repitiéndolo tres veces para aumentar y reafirmar la enunciación, dándole la fuerza de un imperativo.⁴⁶¹

El autor plantea la destrucción de estas deficiencias y, hace la apología de algunas virtudes que constituirán la solución por la cual Portugal se convertirá en una verdadera nación del siglo XX. Estas deficiencias abarcan los siguientes dominios:

Político

-indiferencia del pueblo portugués (“1 – Porque a indiferença absorveu o patriotismo.”⁴⁶²).

- falta de sentimiento patriótico porque “2 – Porque aos não indiferentes interessa mais a política dos partidos do que a própria expressão da pátria, e

⁴⁶⁰ NEGREIROS, José de Almada. “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”. En: TELES Mendonça, Gilberto. op. cit, p.391-399.

⁴⁶¹ Ibídem, p.398.

⁴⁶² D'ALGE. Carlos. op.cit. p.136.

sucede sempre que a expressão da pátria é explorada em favor da opinião pública.”⁴⁶³

Estético-artístico

- tradicionalismo: porque los poetas portugueses solo cantan a la tradición histórica y no la distinguen de la tradición patria.

Sociológico

-emoción lánquida de la literatura portuguesa: que es la “saudade”.

-carencia de odio: “Portugal não tem odios, é urna raça sem odios é urna raça desvirilisada porque sendo o ódio o mais humano dos sentimentos é ao mesmo tempo urna consecuencia do domínio da vontade, urna virtude consciente. (...)”⁴⁶⁴

-desnacionalización por lo portugués: “7 – Porque a desnacionalização entre nós é uma verdade, e pior ainda, sem energias que a inutilizem nem tentativas que a detenham”.⁴⁶⁵

En función de esta situación de decadencia, se comprende la necesidad de Almada de definir soluciones que le permitirán llevar a buen puerto la práctica argumentativa que ha seguido. El autor quiere convencer y transformar el perfil ideológico-afectivo de sus destinatarios, condicionando, de esta manera, el discurso de forma judicativa o imperativa, encuadrándolo en un contexto de tipo argumentativo, con una elevada eficacia judicativa.⁴⁶⁶ Esta eficacia es, una necesidad que el poeta hace patente cuando apoya su discurso con enunciaciones del tipo “É preciso”, reiteradas anafóricamente, acentuando de

⁴⁶³ Ídem, Ibídem.

⁴⁶⁴ Ibidem, p. 137.

⁴⁶⁵ Ídem, Ibídem.

⁴⁶⁶ Abastado llama la atención a esta relación entre el emisor del manifiesto y sus destinatarios-afirmando que esta relación está marcada por una “une relation injonctive flagrante”. ABASTADO, Claude. “Introduction a l'analyse des manifestes”, op. cit. p.4.

esta manera la necesidad de reforma socio-cultural y la imperatividad de realizarla a través de la “destrucción”.

También presenta una apología a la vitalidad y a la modernidad:

- El cuerpo: presentando una adoración de los músculos.
- el sentimiento de aventura: se requiere un espíritu aventurero.
- el tiempo presente: se requiere tener aptitudes para un heroísmo moderno.
- el cosmopolitismo: es necesario desarrollar una actitud cosmopolita.
- una nueva educación a la mujer portuguesa: la necesidad de educar a la mujer.
- los creadores del siglo XX: Se realiza una apología a científicos, artistas, escritores.

Vós, oh portugueses da minha geração, que, como eu, não tendes culpa nenhuma de serdes portugueses.

Insultai o perigo.

Insultai -vós prá glória da aventura.

Desejai o record.

Dispensai as pacíficas e coxas recompensas da longevidade.

Divinizai o Orgulho.

Rezai a Luxúria.

Fazei predominar os sentimentos fortes sobre os agradáveis.

Tende a arrogância dos sãos e dos completos.

Fazei a apologia da Força e da Inteligência.

Fazei despertar o cérebro espontaneamente genial da Raça Latina.

Tentai vós mesmos o Homem Definitivo.

Abandonai os políticos de toda as opiniões: o patriotismo condicional degenera e suja: o patriotismo desinteressado glorifica e lava.

Fazei a apoteose dos Vencedores, seja qual for o sentido, basta que sejam Vencedores. Ajudai a morrer os vencidos.

Gritai nas razões das vossas existências que tendes direito a urna pátria civilizada.

Aproveitai sobretudo este momento único em que a guerra da Europa vos convida a entrardes prá Civilização.

O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo toda as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades.⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ NEGREIROS, José de Almada. “Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX”. En: TELES Mendonça, Gilberto. op. cit.

Nótese que Almada hace cada vez una mayor interferencia en la esfera de acción del destinatario – el pueblo portugués- y en esta parte se ve destacada, podríamos decir que es una estrategia discursiva del tipo argumentativa, tratando de controlar o influir en el otro. La acción sobre este destinatario es realizada a través de la incitación al “portugués” de su “generación”. Almada lo incita a adoptar una actitud activa delante de la vida, que pasa por enfrentar el peligro, la aventura, los sentimientos fuertes (la arrogancia, el orgullo y la victoria), por la exteriorización de los sentimientos gritando, por la apología de la fuerza y la inteligencia. Y por el uso de los imperativos que observamos en esta parte: Insultai, Desejai, Dispensai, Divinizai, Rezai, Fazei, cuya lógica estilística-pragmática exige una respuesta de parte del oyente.

En los enunciados analizados en el *Manifesto*, percibimos que, al enunciar, el hablante hace su elección, que demuestra su posicionamiento ideológico. Son enunciados, mayormente elaborados, con un lenguaje agresivo, provocante, instigador y eficaces en la divulgación de las reivindicaciones.

Algunos enunciados se configuran como parodias o referencias a términos utilizados en otras situaciones. El hablante quiere despertar a todos para construir algo nuevo, y el nombre ultimatum indica también que ellos no tienen elección, deben aceptar lo que se les propone u ordena, que no estén conformes con la situación actual del país.

4.4.3 “Ultimatum” de Álvaro de Campos⁴⁶⁸ (1917)

Desde la fundación Portugal en el siglo XII, distintos autores a través de sus obras exaltaron la patria, tanto para revelar sus grandezas como sus limitaciones. Estas producciones literarias, la línea vertebral de las visiones de Portugal era, retratar la patria de manera que fuera posible regenerarla, haciéndola consciente de sus

⁴⁶⁸ CAMPOS, Álvaro de. *Ultimatum*, En: TELES Mendonça, Gilberto. op. cit, p.372-390.

potencialidades y evolución, de forma tal que fuera a la par del avance y progreso civilizacional de europea, y no quedar relegada a la periferia. Este proceso de desmitificación o exaltación de la patria está asociado a la creación de un aparato estatal, y a una estabilidad inherente a la delimitación del país como unidad geográfico-política individualizada, consolidada definitivamente en 1249. Se quiere construir una imagen de la patria marcada por una autoconciencia de la necesidad de no ocultar y de no silenciar sus vicisitudes, de forma paralela al poder central que la exalta. Aparecen voces disonantes como Gil Vicente que realiza una crítica mordaz de los estratos sociales del Portugal del siglo XV. Esta misma visión negativa de la patria es la que presenta Camões en su epopeya: *Os Lusíadas*, que cantan la gesta gloriosa y heroica de los Descubrimientos Portugueses, sin olvidarse de criticar al estado de la nación.

El contexto histórico en el que se escribe esta epopeya era el de una progresiva degradación y pérdida de la importancia política de Portugal en Europa. Por lo que los actos gloriosos de los antepasados son ejemplares y dignos de imitación, para que Portugal recupere su lugar de potencia europea. Surge, entonces una percepción común de la decadencia en que se encuentra la patria y una conciencia imperativa de retomar “el camino”, la gesta, la misión histórica y divina interrumpida.⁴⁶⁹

El tema recurrente de la ruina de Portugal⁴⁷⁰ es una temática tratada a lo largo de todo el siglo XIX y el Ultimatum inglés de 1890 es su epílogo.

⁴⁶⁹ Es la reconstrucción y regeneración de la patria lo que Pessoa reclamará con su literatura, como el único camino posible para la salida del estancamiento portugués. Boaventura de Sousa Santos indica que, “Uma das constantes do pensamento mítico e do pensamento psicoanalítico social é que Portugal em um destino, uma razão teológica que ainda não cumpriu ou que só cumpriu no período áureo dos descobrimentos e que o défice de cumprimento só pode ser superado por um reencontro do país consigo mesmo”. En: BOAVENTURA, de Sousa Santos. *Pela Mão de Alice - O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Ed. Revista e Aumentada, 9 ed. , 2013, p,64.

⁴⁷⁰ Cfr. SERRÃO, Joel (s.d.): *Decadência*, coord. Joel Serrão. Porto: Figueirinhas, pp. 270-274.

La Generación de 70, que tuvo un gran impacto como grupo intelectual, estuvo formada por un grupo de jóvenes que en Coimbra y en Lisboa, pretendieron reivindicar su malestar con el estado de la cultura y organizaciones del país. Algunas de sus figuras fueron Antero de Quental, Oliveira Martins, Ortigão Ramalho, Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, y Eça de Queirós. En ellos se encontraba el germen de querer hacer de Portugal una nación que estuviera a la par con el resto de Europa y disminuir las brechas existentes en los diferentes campos del arte y las ciencias. Querían acercar Portugal al resto de Europa, haciéndolo formar parte del mundo civilizado,⁴⁷¹ cuyo símbolo era París. Eça de Queirós reafirma esta tesis de la decadencia del país, al afirmar que todo tiende a la ruina en un país en ruinas⁴⁷². Eça crítica a la clase política diciendo que viven en un tiempo ya inexistentes, aferrados a un tiempo pretérito, aislados de lo que sucede en Europa y que mantienen a Portugal en una situación de retraso, y afirma al igual que Pessoa⁴⁷³:

Mais viver para legislar e pensar, é mais complexo – é necessário que a inteligência, a imaginação, a consciência trabalhem, actuem, estejam em vigor. Ora grande parte dos senhores candidatos, têm aquela porção do seu ser tão morta como o dr. Regras, ou o condestável Pereira.

Com efeito, no sentido de legislar, organizar, dirigir um país – viver é ser do seu tempo, estar no seu momento histórico, estar na corrente de ideias da sua época, ajudar a criação social do seu século, estar na direcção do progresso, e na comunhão das ideias novas.

Ser legitimista de 1820, ou cartista de 36, ou cabralista de 45, ou regenerador de 51 – não é viver é recordar-se. ¿Ora por este lado quem sabe também se os mortos se recordarão?⁴⁷⁴

⁴⁷¹ El objetivo de estas conferencias es, para Carlos Reis «ligar Portugal com o movimento moderno». En: REIS, Carlos. *As Conferências do Casino*. Lisboa: Alfa, 1990, p.93.

⁴⁷² QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil. s.d, p. 122.

⁴⁷³ “Por decairmos, decaíram paralelamente o indivíduo português e o Estado Português, administrado por esses indivíduos. E, decaindo o indivíduo e o Estado, deixou de haver uma consciência superior da nacionalidade e dos fins nacionais, porque um povo decadente, servido por um estado indiferente, a não pode ter”. En: PESSOA, Fernando. *Sobre Portugal. Introdução ao problema nacional*. Lisboa: Ática, 1979, p. 124.

⁴⁷⁴ QUEIRÓS, Eça de ORTIGÃO, Ramalho [1871-1872]. *As Farpas*, op.cit., p. 55.

Aquí podemos observar, que hay una intención de modificar la imagen e historia del país, reconstruyendo el discurso tanto literario como historiográfico. La Generación de 70 fue la fuerza motriz más relevante para impulsar la creación de esta nueva consciencia y nación portuguesa preocupándose de los orígenes de su pueblo y de su historia. Por consiguiente, se puede aseverar que, a inicios del Siglo XX, se verifica una refundación de Portugal,⁴⁷⁵ lo que produce una nueva concepción de Portugal como nación y de lo que significaba ser “portugués”.

Ultimatum de Álvaro de Campos/Fernando Pessoa, fue publicado en la revista *Portugal Futurista en mayo de 1917 en el número XX*, divulgando en Portugal el lenguaje del manifiesto, extendiendo sus fronteras más allá de las ideas o movimientos políticos. El “Ultimatum”⁴⁷⁶ Campos/Pessoa, es mucho más que un simple manifiesto político, ya que al decir de Vila Maior⁴⁷⁷ está revestido de una dimensión vanguardista estrechamente unida a tres marcas ideológicas interrelacionadas: la vertiente nihilista, la postura futurista y un posicionamiento estético que se traduce en motivaciones de orden heteronímico.

Pessoa al igual que pensadores como Eça de Queirós o Antero de Quental, pretendían con su discurso sacar a sus compatriotas a salir del estancamiento, y que contribuyeran a crear un Portugal con nuevas ideas y sentimientos.⁴⁷⁸

Teolinda Gersão⁴⁷⁹ comenta la utilización del término “Ultimatum” para el manifiesto de Campos, argumentando que su utilización es curiosa, ya que este se utiliza en el Derecho Internacional y con una connotación mucho más violenta

⁴⁷⁵ Cfr RAMOS, Rui. *A Segunda Fundação. História de Portugal*, vol. VI, dir. José Mattoso. Lisboa, Editorial Estampa, 2001, p.85.

⁴⁷⁶ CAMPOS, Álvaro de. *Ultimatum*, op.cit.

⁴⁷⁷ VILA MAIOR, Dionísio. *Intruduccao ao Modernismo*, op.cit., p. 163.

⁴⁷⁸ . “novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação”. PESSOA, Fernando. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa, Ática. Armando Côrtes-Rodrigues 1980, p.108.

⁴⁷⁹ GERSÃO, Teolinda. *Para o Estudo do Futurismo Literário em Portugal*, Portugal Futurista [1917], 2ª ed. Facsimilada. Lisboa: Contexto, 1982, p. XXXV.

que el uso del término “manifiesto”, queriendo invocar el uso unilateral de la fuerza en caso de que las condiciones solicitadas no sean cumplidas. En 1917, aún estaba viva la herida provocada en Portugal por el ultimátum recibido de los ingleses, y Pessoa demuestra cuán viva se mantiene al llamar a su manifiesto con el termino de Ultimatum. Texto que va dirigido al mundo, y especialmente a Europa, como una represalia simbólica por la humillación que le infringieron y en vez de ser receptor de influencias extranjeras como de costumbre (en este caso del futurismo), es a través de la voz de Pessoa que indica al resto de Europa el camino a seguir. “A Europa, “fons et origo deste tipo civilizacional, que dá o tipo e a direcção a todo o mundo”, como Pessoa diz noutro lugar, é recusada em bloco, em todas as esferas possíveis da sua cultura; a parte “destrutiva” do manifesto condena-a com virulencia extrema, a que se procura dar ainda maior força através da repetição, como se a simples afirmação nao fosse suficiente para abarcar todo o desprezo do poeta. A palavra, demasiado enfática, transformou-se em grito e simultaneamente em gesto; o poeta de Ultimatum é urna personagem *gesticulante*, que dramatiza, teatraliza, urna atitude; esta representa, repare-se, urna situação-limite: literalmente, a personagem, “despeja”, “deita fora” “tudo”, a Europa, (o mundo), porque a Europa (o mundo) a “sufocam”, agiganta-se perante um adversário que a sua fúria e o seu “asco” reduzem a proporções cada vez mais diminutas, “Liliput-Europa”, “aldeia”, “lixo”, “esterco”, até ao ponto máximo de agressividade assinalado pelo palavrão: “Merda!” A partir deste ponto começa a parte. “construtiva” do manifesto: a personagem, que acabou de “destruir” a Europa num confronto imaginário, indica o caminho para a nova Europa, da inteligência, da Sensibilidade Novas; ... do alto da sua esta-tura gigantesca aponta o caminho do Futuro.⁴⁸⁰ Pessoa nos dice

⁴⁸⁰ Ídem, Ibídem.

que es un ansia tan grande, pero sabe que tiene la capacidad exacta de hacerlo posible, por eso es él quien indicará el camino.

Obviamente el título del manifiesto evoca este evento histórico de humillación de Portugal, al mismo tiempo que se aprecia la influencia de Marinetti en el Futurismo portugués a través de intelectuales como Santa-Rita Pintor o Almada Negreiros.

Pessoa/Campos enlaza sus ideales con los intelectuales de la Geração del 70, compartiendo sus anhelos y deseos de regeneración. Joel Serrão expresa que el “Ultimatum” es un proyecto de recuperación de la patria, desvanecida en la decadencia y el decadentismo⁴⁸¹ que sería el propulsor en gran medida del nacionalismo exacerbado de la Renascença Portuguesa y de Fernando Pessoa”.⁴⁸² Pudiendo interpretarse como una amalgama de contenidos, exigencias y contradicciones, en la que Pessoa/Campos sintetiza sus ideales, que según Vila Maior,⁴⁸³ definen el cariz vanguardista del manifiesto:

a) ataque a la civilización y cultura europeas; escritores, políticos, jefes de estado: ¡mandado de despejo aos mandarins!; mandado de despejo ¡a los escritores; ¡mandado de despejo ¡a los políticos y a los jefes de estado. Campos/Pessoa, repudia aquí la Europa de los “mandarins”, no la de la civilización griega que originó Portugal y a la que quería parecerse, trascendiendo por la estética al “infinito universalmente, combinando povos, línguas e pátrias, numa só – o destino de Portugal.”⁴⁸⁴ Enfatizando vehementemente la decadencia sociocultural europea.

⁴⁸¹ PESSOA, Fernando. *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. Lisboa: Ática, 1980, p.111.

⁴⁸² SERRÃO, Joel. *Fernando Pessoa. Cidadão do Imaginário*. Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p.160-208.

⁴⁸³ VILA MAIOR, D. *Introdução ao Modernismo*. op. cit. p.163.

⁴⁸⁴ VIAL MAIOR, Dionísio. *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*. Almedina, 1194. p.47.

b) Aproximaciones al superhombre nietzscheano culminando con la presentación del Supra-Camões, como actor principal para la recuperación del esplendor portugués y, como justificación de la heteronimia pessoana. Pessoa-Campos se dirige a los líderes de Europa, proclamando una Supra-Humanidad formada por poetas que se multiplican. “Álvaro de Campos pretende aquí "amputar" no "psiquismo contemporâneo", o subjectivismo, o "dogma da personalidade", o "preconceito da individualidade"⁴⁸⁵: es de la heteronimia de lo que nos está hablando Campos. Teolinda agrega: “Mas, como atrás referi, urna tal aproximação só é legítima - e fecunda -- se efectuada adentro da problemática especificamente pessoana. Assim, por exemplo, é necessário verificar, na perspectiva da obra de Pessoa o que significa "despersonalização " e em que medida esta se afasta da "desumanização " maquinal de Marinetti. Afirmações como: "O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais géneros com mais contradições e dissemelhanças", (em que "despersonalização" se torna portanto sinónimo de "multiplicação") "nenhum artista deverá ter urna só personalidade, deverá ter várias, organizando cada urna por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível", e outras semelhantes, levam ao problema dos heterónimos, que não caberia aqui abordar.”⁴⁸⁶

Pessoa exclama: “Proclamo isto bem alto e bem auge, na barra do Tejo, de costas para a Europa, de braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstractamente o Infinito”:⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ GERSÃO, Teolinda. *Para o Estudo do Futurismo Literário em Portugal*, Portugal Futurista, op.cit. p. XXXVI.

⁴⁸⁶ Ídem, *Ibidem*.

⁴⁸⁷ CAMPOS, Álvaro de. *Ultimatum*, op. cit., p. 390.

Es del Supra-Camões, de quien habla Campos, líder del futuro imperio portugués. En otras palabras:

“If the *Ultimatum* is interested in glorifying, it is precisely a past energy with which society could build upon and transform into something new for the future. The text tries to build a bridge between the past and the future that would bypass the present, evoking in this way the 1890 historical event, and forging continuity between the Generation of 70 and the Orpheu group. The *Ultimatum* clearly derives from this specific historical context, and hence also from the thoughts and actions of the generation of writers that turned the English Ultimatum into a symbolic event.”⁴⁸⁸

Veira, agrega que en “Para a Memória de António Nobre”, Fernando Pessoa escribe acerca del Ultimatum y que es consciente de las diferentes respuestas que este hecho provocó, una que mira hacia el futuro y se exalta como Junqueiro y otra que mira al pasado y se entristece como Nobre.⁴⁸⁹

- d) Fusión entre Futurismo- Sensacionismo con el tradicionalismo premonitorio de *A Águia*; y como respuesta de la indignación casi treinta años después de las consecuencias provocadas por el Ultimatum inglés en el inconsciente colectivo. Campos exclama la decadencia de Portugal, la pérdida de las colonias, la
- e) fuerza de los antiguos navegantes y descubridores, no quedando de ellos más que el rastro de las lápidas en los cementerios.⁴⁹⁰

Robert Bréchon, biógrafo de Pessoa, en su libro *Extraño Extranjero* presenta un resumen del “Ultimatum” y que es adecuado tenerla en mente como presentación de este manifiesto:

⁴⁸⁸ VIEIRA, Estela. *Álvaro de Campos's Ultimatum. An Old Recipe for a New Portuguese Poetics*, Luso-Brazilian Review. op. cit., p. 126.

⁴⁸⁹ Ídem, *Ibidem*

⁴⁹⁰ CAMPOS, Álvaro de. *Ultimatum*, op. cit., pp. 375.

“La pieza principal de ese único *Portugal Futurista*, al lado de la cual el resto se achica y empalidece, incluso los provocativos dichos de Almada, es *Ultimatum* de Álvaro de Campos. No es una obra maestra. Este texto combativo es una bestia parda, casi monstruosa, por su patente falta de unidad tonal. Empieza como un panfleto y termina en profesión de fe. Se abre con un estallido de cólera y se cierra con un arrebató de ferviente esperanza. Entre ambos extremos, una larga disertación de estilo enunciativo, didáctico, con sus “en primer lugar” y “en segundo lugar”. “apartado a” y “apartado b”, razonamientos lógicos y fórmulas algebraicas. Pero sin duda surgió espontáneamente así, y el autor tenía sus razones para no pulir su texto. Pessoa es capaz, bajo el nombre de Bernardo Soares, de escribir una prosa de maravillosa armonía, sin que nada choque ni chirrie. Aquí, hace que Campos escriba a base de hachazos y martillazos. Lo convierte en un pensador brutal, tuerto y sordo, y en algo que Pessoa nunca ha sido ni jamás será: un atleta del pensamiento y del estilo”.⁴⁹¹

A diferencia de lo que indica Bréchon, el texto analizado podemos separarlo en cuatro partes⁴⁹².

La primera parte consiste como ya hemos planteado, en una orden de desalojo para todo lo que representa la cultura europea: escritores, países, políticos movimientos estéticos, representantes de su decadencia, iniciándose de una forma polémica, destructiva y a la manera de los manifiestos de vanguardia, con un grito de guerra, que esquemáticamente se puede resumir de la siguiente manera⁴⁹³:

- orden de desalojo a los escritores, de todas las tendencias
- orden de desalojo a los políticos, a todos los jefes de estado

⁴⁹¹ BRÉCHON, Robert. *Extraño Extranjero. Una Biografía de Fernando Pessoa*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 354-355.

⁴⁹² Con fines de análisis se ha separado el *Ultimatum* en cuatro partes, cada una termina donde comienza la anterior. La primera se incia con “Mandado de despejo aos mandarins da Europa ¡Fora!”. La segunda parte inicia en “A Europa tem sede de que se crie, tem fome de Futuro!”, la tercera con: “Proclamo en primeiro lugar A Lei de Malthus da sensibilidade”, y la cuarta “Proclamo para un futuro próximo, ja criação científica dosSuper-homens!

⁴⁹³ Cfr. CAMPOS, Álvaro de. *Ultimatum*, op. cit., pp. 372-373.

- generalización de la actitud crítica, de todo y de todos
- desprecio por las naciones europeas, por los EE. UU. y Brasil
- utilización de una imagen que muestra la pequeñez europea, Hombre Altos de Lilliput-Europa.

Pessoa, a través de Campos, hace tabla de raza de la vida intelectual europea, la elimina del mapa intelectual de su época, para presentar y desarrollar sus propias teorías: el Supra-Camões y la heteronimia,⁴⁹⁴ busca la grandeza en alguna parte, pero dadas las condiciones del mundo en 1917, y sobre todo las de Europa, embarcada en una guerra, se convierte en un cometido poco probable. La sangre corre por las calles del viejo mundo. Campos clama por una idea, por un imperio dirigido por alguien que sea digno de serlo, pero no hay ni un Napoleón, ni Goethe. Para él no hay ni una corriente literaria que sea una sombra del romanticismo, ni hay un militar capaz de dirigir como los de antaño, ni corriente política que sea al menos una idea. En todos los campos de las artes, política, militar, cultural hay sólo decadencia, una época de lacayos desde el siervo hasta el rey sin aspiraciones, pobres representantes de Europa y pide:

“Tirem isso tudo da minha frente!
 Arranjem feixes de palha e ponham-nos a fingir gente que seja outra!
 Tudo daqui para fora! Tudo daqui para fora!
 Ultimatum a eles todos, e a todos os outros que sejam como eles todos!
 Se não querem sair, fiquem e lavem-se !!”⁴⁹⁵

Álvaro Campos, a diferencia de Marinetti y Negreiros rechaza la guerra y no hace una apología de ella, sino que esta invectiva contra la guerra es en realidad contra la decadencia de la civilización europea:

“Vem tu finalmente ao meu Asco, roça-se tu finalmente contra as solas do meu Desdém, grand finale dos parvos, conflagração-escárneo, fogo em

⁴⁹⁴ LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*, op. Cit. p, 213.

⁴⁹⁵ CAMPOS, Álvaro de. *Ultimatum*, op. cit., p. 376.

pequeno monte de estrume, síntese dinâmica do estatismo ingénito da
Época!
Roça-te tu e rojate, impotência a fazer barulho!
Roça-te, canhões declamando a incapacidade de mais ambição que balas,
de mais inteligência que bombas!
Que esta é a equação-lama da infâmia do cosmopolitismo de tiros:

JONNART
BÉLGICA

VON BISSING
GRÉCIA

Proclamem bem alto que ninguém combate pela liberdade ou pelo
Direito! Todos combatem por medo dos outros ! Não tem mais metros que estes
milímetros a estatura das suas direcções!

Lixo guerreiro-palavroso! Esterco Joffre-Hindenburgesco! Sentina
europeia de Os Mesmos em excisão balofa!

Quem acredita neles?

Quem acredita nos outros?

Façam a barba aos poilus!

Descasquetem o rebanho inteiro!

Mandem isso tudo pra casa descascar batatas simbólicas!

Lavem essa celha de mixórdia inconsciente!

Atrelem uma locomotiva a essa guerra!

Ponham uma coleira a isso e vão exhibi-lo para a Austrália!”⁴⁹⁶

Se utiliza un tono que mantiene en todo momento la agresividad e ironía: “Asco”,
“Desdém”, “parvos”, “escárneo”, “estrume”, “estatismo”. Estas palabras van
dirigidas a Europa y sus líderes caricaturescos, impotentes e incapaces de
encontrar una solución que no fuera la guerra y la muerte de los soldados en las
trincheras. El ingeniero de Tavira muestra su afición por las matemáticas
planteando la “equação-lama”, una ecuación para desestimar a los bandos en
guerra, que se inmiscuyen en la política y soberanía de los estados menos

⁴⁹⁶ CAMPOS, Álvaro de. *Ultimatum*, op. cit., p. 379.

poderosos, por ejemplo, la ocupación alemana en Bélgica y la injerencia de Charles Jonnart en Grecia.

La Gran Guerra representa, pues, la basura de Europa, y sus altos mandos, puro estiércol, al enviar soldados a la muerte, exigiendo que sean enviados de regreso al hogar. Campos propone una solución al conflicto: que laven la inconsciencia, que la guerra amarren firmemente a una locomotora y la envíen lejos.

Para Campos, la alternativa a esta decadencia occidental no venía del imperialismo alemán ni de ninguna potencia bélica. Así lo expresa en un texto que acompañaría la traducción al inglés de su manifiesto:

“My reason for translating the Ultimatum is that it is quite the cleverest piece of literature called into being by the Great War. We may stare at its theories as unspeakably excentric, we may disagree with the excessive violence of the introductory invective, but no one, I believe, can but confess that the satiric part is magnificent in its studied preciseness of application, and that the theoretic part, whatever we think of the value of the theories, has at least the rare merits of originality and freshness.

These are good reasons why the Ultimatum should be translated, and the fact that, though it has been in print since Sept. 1917, I only now translate it, is due to the fact, which the perusal of the work will render evident, that no such publication could be printed while the war lasted.

It remains to say something to the English reader both concerning the nature of the work and of the author. The tendency of the work is quite clear — the dissatisfaction at the constructive incapacity which characterizes our age, where no great poet, no great statesman, or even, all things well considered, no great general even, has made his appearance. Álvaro de Campos, speaking about the Ultimatum, said once to me: “This war is the war of the lesser pigmies against the greater pigmies. Time will show (this was said in January 1918) which are the greater, and which are the lesser, but they are pigmies one way and another”. “It matters little who wins the war, for a fool is sure to win it. It matters little what comes out of it all, for folly is sure to come. The age of physical engineering has already arrived (he characteristically added), but the age of mental engineering is yet far off. It shows how much we have receded from the Greek and Roman

civilization and what a crime Christism has been against the substance of culture and progress".⁴⁹⁷

Para Campos la guerra no es la "única higiene del mundo."⁴⁹⁸ Sino que son las miserias del presente, su intención con este Ultimatum es despertar las conciencias de la sociedad portuguesa, para que funden una nueva cultura que este acorde a los nuevos tiempos y desafíos que logren restituir la grandeza de antaño, y dar respuesta motivaciones de su tiempo. Campos, de espalda al Tejo, clama por grandes héroes y hombres para un futuro grandioso:

"¡A Europa tem sede de que se crie, tem fome de Futuro!"⁴⁹⁹

Como ya hemos dicho, rechaza a toda Europa en todas las áreas posibles de su cultura; en la parte "destruktiva" del manifiesto, lanzando con agresividad su petición, repitiendo una y otra vez con fuerza, ¡sus ideas y reforzándolo con "MERDA!"⁵⁰⁰. ¡Campos grita —"Deixem-me respirar!"⁵⁰¹ —.

Este ataque virulento a la cultura europea se convierte en un contrapunto a la aparición y presencia de la vanguardia europea, de manera de quebrar el estatus quo de la literatura portuguesa, a través de su nacionalismo cosmopolita, rompiendo con la idea de su generación de que Portugal se acerque a los valores europeos.

Consideremos la afirmación ideológica que se presenta en el texto, para lo cual el autor utiliza determinadas estrategias, recursos retóricos y técnico estilísticos, porque forman parte de la fundamentación de esta tesis, siendo responsables del alcance del mensaje ideológico del autor. Se debe considerar la entonación

⁴⁹⁷ PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Organização e prefácios de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho; tradução de Tomás Kim. Lisboa: Ática, 1966, p.406.

⁴⁹⁸ MARINETTI, Filippo Tomaso. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978, p.130.portuguesa

⁴⁹⁹ Ídem, ibidem.

⁵⁰⁰ Ídem, ibidem.

⁵⁰¹ Ídem, ibidem.

apasionada in “crescendo”⁵⁰² que termina marcando la crítica que Campos hace durante todo el manifiesto. La prueba de esto es que esta parte es atravesada por una agresividad estilística unida a fuertes imágenes iconoclastas.⁵⁰³ Para esto utiliza:

- Yuxtaposición de sustantivos: cuya función principal es reforzar de modo expresivo, la invectiva a lo que es criticado.

“Fora tu, H. G. Wells, ideativo de gesso, saca-rolhas de papelão para a garrafa da Complexidade !
Fora tu, G. K. Chesterton, cristianismo para uso de prestidigitadores, barril de cerveja ao pé do altar, adiposidade da dialéctica cockney com o horror ao sabão influenciando na limpeza dos raciocínios !
Fora tu, Yeats da céltica bruma à roda de poste sem indicações, saco de podres que veio à praia do naufrágio do simbolismo inglês!”⁵⁰⁴

- Oxímoron: cuya función es proporcionar un efecto de choque en el destinatario

Fora tu, George Bernard Shaw, vegetariano do paradoxo, charlatão da sinceridade, tumor frio do ibsenismo, arranjista da intelectualidade inesperada, Kilkenny-Cat de ti próprio, Irish Melody calvinista com letra da Origem das Espécies!”⁵⁰⁵

- Exploración tipográfica: con la finalidad de ruptura con estereotipos lingüísticos, buscando un nuevo lenguaje literario que se corresponda con la “palabra en libertad” y se experimenta con el efecto sonoro que pueden aportar a las palabras.

“Mistério”, “Complexidade”, “Desgraça”, notar usos de mayúsculas.
Rostand-tand-tand-tand-tand-tand-tand-tand!,

⁵⁰² SILVESTRE, Osvaldo Manuel. *A Vanguarda na Literatura Portuguesa. O Futurismo*. Coimbra, Fac. Letras, 1990, p. 144.

⁵⁰³ PICHIO, L.S. “Marinetti at le futurisme mental dos portugais”. *LA Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Porugaise*. I. poésic, Paris, Fundação Galoueste Gulbenkian. Centro Cultural Portugues, 1982, p.305-330, p.324.

⁵⁰⁴ CAMPOS, Álvaro de. *Ultimatum*, op. cit., p. 372.

⁵⁰⁵ Idem, *ibidem*.

- Repetición: para dar énfasis, por ejemplo, al “mandado de despejo”, ;repitiendo Fora! En cada nombre aludido”.⁵⁰⁶

- Anáfora: La entonación dada por la anáfora, se puede entender como una estrategia para concretizar un insulto más personal y directo:

Fora Tu /Fora Tu, Falência geral. Nenhuma ideia

- Y otras figuras como: hipérbole, antítesis, exclamación, convocación permanente al oyente, disminuir el valor literario de grandes figuras y el insulto directo.

Con todos elementos, conforman un universo dentro de un dominio de informaciones, donde Campos realiza una ruptura de “todo” con “todos”, ruptura de tipo cultural, ideológica, estético-literario, religioso y filosófico.

Una vez que Pessoa ha dirigido sus insultos a todo lo que cree que representa y son culpables de la decadencia europea, retoma sus orígenes, sintiendo orgulloso del papel que le corresponde como portugués, un digno representante de las glorias de antaño, de las grandes figuras portuguesas que dieron gloria a Portugal, y elevaron su nombre a lo más alto de la civilización.

La segunda parte puede presentarse como una fase intermedia y al mismo tiempo preparatoria para plantear soluciones, se va dando una construcción positiva de Pessoa, para lo cual hay tres momentos:

-El autor, cree que, Europa anhela una reconstrucción regeneradora, para salir de la decadencia en la que se encuentra sumida:

“A Europa tem sede de que se crie, tem fome de Futuro !
A Europa quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grandes Generais!
Quer o Político que construa conscientemente os destinos inconscientes do seu povo !

⁵⁰⁶ Ibidem, p.373.

Quer o Poeta que busque a Imortalidade ardentemente, e não se importe com a fama, que é para as actrizes e para os produtos farmacêuticos!
Quer o General que combata pelo Triunfo Construtivo, não pela vitória em que apenas se derrotam os outros!
A Europa quer muito destes Políticos, muitos destes Poetas, muitos destes Generais!
A Europa quer a Grande Ideia que esteja por dentro destes Homens Fortes — a ideia que seja o Nome da sua riqueza anónima!
A Europa quer a Inteligência Nova que seja a Forma da sua Mateira caótica!
Quer a Vontade Nova que faça um Edifício com as pedras-ao-acaso do que é hoje a Vida!
Quer a sensibilidade Nova que reúna de dentro os egoísmos dos lacaios da Hora!”⁵⁰⁷

- Campos apela a la generación moderna, apelo que hace de manera coercitiva o imperativa, utilizando imperativos:

“A Europa quer Donos! O Mundo quer a Europa!
A Europa está farta de não existir ainda ! Está farta de ser apenas o arrabalde de si-própria ! A Era das Máquinas procura, tacteando, a vinda da Grande Humanidade!
A Europa anseia, ao menos, por Teóricos de O-que-será, por Cantores-Videntes do seu Futuro!
Dai Homeros À Era das Máquinas, ó Destinos científicos! Dai Miltons à época das Coisas Eléctricas, ó Deuses interiores à Matéria!

Dai-nos Possuidores de si-próprios, Fortes Completos, Harmónicos Subtis!

A Europa quer passar de designação geográfica a pessoa civilizada !”⁵⁰⁸

- finalmente, se presenta como aquel que trae la solución, respondiendo a su propio apelo, de la redificación y recreación cultural. Lo que Campos afirma es imponerse como aquel que trae la solución, de imponerse como el “descubridor” de esta situación europea:

“Eu, da Raça dos Navegadores, afirmo que não pode durar!

⁵⁰⁷ Ibidem, pp.379-380.

⁵⁰⁸ Ibidem, p.380.

Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo!

Quem há na Europa que ao menos suspeite de qué lado fica o Novo Mundo agora a descobrir?"⁵⁰⁹

Repito anafóricamente el pronombre "eu", que dada la tarea que le cabe realizar, el sujeto se hiperboliza, engrandeciéndose, al punto de ser profético, diciendo que al menos él, es una gran ansia exactamente del tamaño que se requiere, que tiene una ambición de amo y no de esclavo y que por lo tanto indicará el camino⁵¹⁰ que debe llevar a Portugal a recuperar su estatus de "nación descubridora", retomando su lugar en el concierto europeo.

En la tercera parte Campos, propone la "reforma" o "reconstrucción" de Europa, y lo hace con estrategias discursivas-ideológicas de una representatividad imperativa, marcando un posicionamiento mucho más racional. Según el autor, esta restauración podrá instaurarse cumpliendo con tres actitudes:

- "Ley de Malthus de la Sensibilidad": habiendo una desadaptación de la sensibilidad con respecto a los estímulos reales. (progresión geométrica v/s progresión aritmética), indicando que la desadaptación creció rápidamente desde mediados del siglo XIX dado la velocidad de desarrollo científico, que deja de lado el avance de la sensibilidad.⁵¹¹ Produciéndose una separación entre la sensibilidad y el avance de la civilización, lo que impide la creación de grandes obras.

- "La necesidad de adaptación artificial": que plantea que la sensibilidad evoluciona generacionalmente, dado que no tiene una capacidad adaptativa

⁵⁰⁹ Ibidem, pp.380-381.

⁵¹⁰ Ibidem, p.381.

⁵¹¹ Ibidem, pp. 381-383.

propia si no como sociedad que le da al individuo una capacidad artificial de adaptarse.

- “La intervención quirúrgica anticristiana”: Esta última actitud es la que es capaz de presentar estrategias discursivas de tipo argumentativo, y que de alguna manera están relacionados con la heteronimia pessoana,⁵¹² mencionando tres factores que deben eliminarse: el dogma de la personalidad, el preconceito de la personalidad y el objetivismo personal. Podemos pensar que se plantea que, en esta regeneración, se impone que se deben eliminar estos dogmas, dado que la aceptación incondicional a ellos ha producido esta debacle, por ejemplo, el hecho de que cada sujeto sea una personalidad separada e independiente de los demás y no un cuerpo que forma parte de un todo, que se simboliza en el “yo soy yo” y no “yo soy un conjunto de yoes”. Como resultado de esto en el arte, en el caso específico de Campos/Pessoa apunta a una concepción estética formulando una dinámica anti-subjetivista, que bien podría verse plasmada en un sujeto estético que representa el “drama en gente”, un sujeto múltiple que es todo y todos, “eu sou todos os outros”.

Para Campos, la salida de esta situación, de acuerdo el neopaganismo de Ricardo Reis y la influencia del filósofo António Mora-, por esta adaptación artificial, eliminando al principal responsable: “el dogma cristiano, siempre en contradicción con los conocimientos científicos”.⁵¹³

Esta dicotomía entre cristianismo y Ciencia justifica para el ingeniero de Tavira, esta operación quirúrgica. Sumado a esto, cree que el cristianismo ha exacerbado el individualismo, proponiendo el fin del “dogma de la personalidad” y pide eliminar los preconceitos y dogmas que el cristianismo ha infiltrado en la

⁵¹² VILA MAIOR, Dionisio. *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*. op. cit.

⁵¹³ En este punto G. R. Lind acerca Pessoa-Campos al positivismo comteano, según el cual la religión representaba un estadio en la evolución humana, superado por los avances de la ciencia.

psiquis humana.⁵¹⁴ Y propone que debemos operar el alma, para abrirla a la conciencia e interacción de nuestra alma, con las demás almas, acercándonos de esta forma al Hombre-Completo, del Hombre-Síntesis de la a Humanidad.

Esta operación resultará en tres áreas de abolición:

- En política: abolición del concepto de democracia, y su reemplazo por la Dictadura del hombre completo, del Hombre que reúne en sí a la mayor cantidad de “otros”.

- En arte: abolición del concepto de que cada individuo tiene derecho a decir lo que siente, sólo aquél que siente por muchos conquista ese derecho. El poeta que reúne muchos poetas en sí.

- En filosofía: abolición del concepto de una verdad única. Y de manera análoga al poeta, el filósofo más grande será el que mayor cantidad de filosofías ajenas concentre en sí. La verdad será la síntesis de todas las opiniones verdaderas, incluyendo las que se contradicen.⁵¹⁵

Esta idea de Campos/Pessoa, está relacionada al sensacionismo, a un arte sintético y a la heteronimia.

Otro factor es el conflicto entre la modernidad artística y las referencias religiosas. Este heterónimo de Pessoa pretende abolir “É uma ficção teológica” que se asienta en la idea de que el “alma” (personalidad)⁵¹⁶ es indivisible. La volición de este dogma nos prepara para la abolición en el terreno artístico del dogma “de la personalidad artística”, trascendiendo la visión monofónica del discurso estético, y aboliendo la objetividad personal, para Pessoa el artista más grande es el que

⁵¹⁴ CAMPOS, Álvaro de. *Ultimatum*, op. cit., pp.384-385.

⁵¹⁵ Ídem, *Ibidem*.

⁵¹⁶ VILA MAIOR, D. *Introdução ao Modernismo*. op. cit.

puede escribir en más géneros con más contradicciones y amplitudes, en otras palabras, el que más se acerque a la heteronimia.

“No futuro cada indivíduo deve tender para realizar em si esta média. Tendência, portanto de cada indivíduo, ou, pelo menos, de cada indivíduo superior, a ser uma harmonia entre as subjectividades alheias (das quais a própria faz parte), para assim se aproximar o mais possível daquela Verdade-Infinito, para a qual idealmente tende a série numérica das verdades parciais.”⁵¹⁷

Eliminando en arte: “Abolição do conceito de Expressão, substituído pelo de Entre-Expressão. Só o que tiver a consciência plena de estar exprimindo as opiniões de pessoa nenhuma (o que for Média portanto) pode ter alcance.”⁵¹⁸

Campos indica que las consecuencias de este proceso regenerador, en el arte, se tendrá:

“Substituição da expressão de uma época por trinta ou quarenta poetas, pela sua expressão por (por ex.), dois poetas cada um com quinze ou vinte personalidades, cada uma das quais seja uma Média entre correntes sociais do momento.”⁵¹⁹

Podemos observar el aporte valioso que Campos hace en este documento al concepto pessoano de la heteronimia, no habla únicamente de la reconstrucción de Portugal y de Europa, de crear una nueva civilización sino del “Nuevo Mundo” del que hablaba en la revista *A Águia* de 1912. Según Bréchon habla del porvenir del hombre, de una sociedad capaz de integrar de manera armónica las conquistas científicas y técnicas. La muestra el camino a seguir, está comprometido en la solución que necesita la civilización. Pessoa tiene una clara conciencia de su propia grandeza. El camino que nos muestra es el advenimiento del superhombre. Pero ¿Quién es este Superhombre? que los conducirá a la grandeza, que destaca la pluralidad del ser. “El superhombre será

⁵¹⁷ CAMPOS, Álvaro de. *Ultimatum*, op. cit., p.387.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p.388.

⁵¹⁹ *Ídem*, *Ibidem*.

transpersonal, “síntesis y suma”, múltiple y universal: es el programa de vida y de trabajo del poeta,⁵²⁰ es él Supra-Camões, reencarnación de Don Sebastian, el rey encubierto, encarnando la venida del Quinto Imperio. El “drama en gente”, está utopía pessoana, lo convierte en una multiplicidad de poetas, que le permiten ir más allá de su visión y lograr una comprensión integral, objetiva, despersonalizada, o, en otras palabras:

“Pessoa, procurando, como señala Jorge Gimeno, ser su primer crítico, establece un sistema explicativo de su juego heteronímico a partir de la figura de Alberto Caeiro, maestro de todos los otros, incluido Pessoa ele mesmo: los que se pueden considerar integrantes de la “ortodoxia” del neopaganismo portugués, Ricardo Reis y António Mora, y los paganos heterodoxos, o los dolientes: Álvaro de Campos y Pessoa ortónimo.”⁵²¹

Campos, es el poeta del sensacionismo, Pessoa⁵²² dice en *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, que sólo siente, que no pregunta, que es hijo de la sensación, y representante del paganismo, propugnando el politeísmo como religión sensacionista,⁵²³ oponiéndose al cristianismo y a todas las iglesias organizadas, principalmente la de Roma.⁵²⁴ Al terminar el *Ultimatum* Pessoa, saluda al infinito, dejando tras de sí este Portugal retrogrado, mirando hacia el Atlántico parte a buscar la grandeza de los descubridores, de los antiguos navegadores para construir un nuevo imperio y “E a nossa grande Raça partirá em busca de uma

⁵²⁰ BRÉCHON, Robert. Op.cit., p. 354-361.

⁵²¹ LÓPEZ M. Alberto. “El neopaganismo de António Mora y su presencia en la heteronimia pessoana”, p.4. En: <https://www.academia.edu/18248220>.

⁵²² PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit., p. 346.

⁵²³ *Ibidem*, p. 351.

⁵²⁴ PESSOA, Fernando. *Páginas de Pensamento Político*. Intr., org. y notas de António Quadros. Mem Martins: Europa-América, 1986. p.253.

Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas daquilo de que os sonhos são feitos. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal antearremedo, realizar-se-á divinamente.”⁵²⁵

En la cuarta parte se habla de la llegada del Superhombre, lo que hace recordar a Nietzsche, aunque le reprocha a este filósofo ser un falso pagano. Bréchon dice que “ser a fin de cuentas un cristiano, aunque no sepa que lo es”⁵²⁶ pero le reconoce cierta grandeza la de haber afirmado que la alegría es más poderosa que el dolor, y que conduce a una profunda eternidad.

Pessoa al igual que Nietzsche cree en la decadencia de la civilización, expresan el mismo desdén por las multitudes incapaces de entender a Zaratustra, así como el nuevo lenguaje poético de Orpheu⁵²⁷, rechazan la autoridad (a los “mandarines”), y en el advenimiento del superhombre, que será dueño de sí, completo, armónico y sutil.

Campos presenta esta etapa del discurso, una dimensión definitiva de su generación, relacionando el “homen-futuro” con “Super-homem” en un amplio proceso de renacimiento, destacando una humanidad de ingenieros, una humanidad matemática y perfecta. “a Humanidade dos Engenheiros”, en política una “Monarchia Cientiphica”⁵²⁸, en el arte “dos poetas cada uno con quince o

⁵²⁵ PESSOA, Fernando. *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, op. cit. p.74.

⁵²⁶ BRÉCHON, Robert. op.cit., p. 361.

⁵²⁷ LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente*, Pretextos, Lisboa, 2006, p.102.

⁵²⁸ O soslaio do operário estúpido para o engenheiro doido —
O engenheiro doido fora da engenharia —
O sorriso trocado que sinto nas costas quando passo entre os normais.
(Quando me olham cara a cara não os sinto sorrir).

CAMPOS, Álvaro de. *Poesia*, op. cit. p, 357.

veinte personalidades”, y el sincretismo científico, literario y artístico, eliminando la verdad como un concepto filosófico, y proponiendo que la filosofía hasta el arte, deben plantear tesis interesantes sobre el mundo y se pregunta cuál es el método y operación que se requiere para forjar el hombre del futuro. Es esta generación modernista la que conoce el método para lograrlo, y que posiblemente si lo conoce podría ser toda la generación.⁵²⁹ Dejando entrever una posibilidad de ser el Super-poeta que a través del arte accede a ser el Hombre-completo.

Joel Serrão⁵³⁰ expresa que la idea principal de este manifiesto es la ruptura con la tradición cultural dominante en Europa, pero en el contexto de recuperación de la Patria que se encontraba inmersa en el decadentismo, planteando que todos los valores europeos: políticos, filosóficos, sociales y estéticos estaban podridos y muertos, por lo que se requería inventar nuevos. Esta tarea titánica de reinventar la cultura occidental europea podía ser llevada a cabo por un Supra-Camões, por el Super-Hombre de Zaratustra.

Serrão plantea aquí un nacionalismo que rechaza a Europa y se siente orgulloso de su pasado de navegantes y descubridores, que recuerda las glorias pasadas de Portugal, prefigurando el “sebastianismo de Mensagem”⁵³¹, proclamando el regreso, en el campo de la literatura, de los grandes hechos del pasado.

4.4.4 Manifiesto Nós (1921)

António Joaquim Tavares Ferro (1896-1956), conocido como António Ferro nació y vivió en pleno corazón lisboeta en 1876 y en el área circundante se encontraban lugares de la memoria nacional icónicos, que terminaron por permitirle la

⁵²⁹ Ídem, Ibidem.

⁵³⁰ SERRÃO, Joel. PESSOA, Fernando. *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, op. cit. pp. 61-62.

⁵³¹ CUADRADO. Perfecto. In: PESSOA, Fernando. *Máscaras y paradojas*, ed. Perfecto E. Cuadrado. Barcelona: Edhasa, 1996, p.21.

conexión de diferentes lecturas, como el Terreiro do Paço/ Praça do Comércio, símbolo oficial de la política del país, o el Café Martinho da Arcada, símbolo cultural del país, y que, en 1918 se clasificaría como la “capital de Lisboa”.

En el plano familiar, tiene contacto de temprano con figuras eminentes de la oratoria,⁵³² frecuentando manifestaciones republicanas de la mano del padre – gran entusiasta de estos ideales.⁵³³ Estas vivencias de la infancia lo aproximarían a la literatura, pero el período más importante en su vida cultural es la proximidad con Mário de Sá-Carneiro, en el liceo Camões.

Establecida su amistad con Sá-Carneiro y, en 1914, contactos con Fernando Pessoa, António Ferro convive al año siguiente, con todo el grupo que constituiría *Orpheu*, y siendo escogido por Sá-Carneiro, incluso sin ser consciente de ello, como editor literario de la revista, aunque aún era menor de edad.⁵³⁴ Fernando Pessoa, en texto sobre la constitución de la revista, escribió:

“(…) Quando Sá-Carneiro me apareceu com a indicação, em provas, de que a revista era propriedade do Orpheu, Ld.^a, e que era seu editor o António Ferro, observei-lhe que as sociedades por quotas têm que estar registadas no Tribunal do Comércio, e aquela não estava, pois que nem sequer existia, e que o António Ferro, sendo então menor, não podia ser editor de periódico algum.

Sá-Carneiro varreu logo as minhas objecções; quanto à sociedade por quotas, que achava a palavra “limitada” muito bonita, e quanto ao Ferro, que “assim tinha mais piada”. “Mas o Ferro não se importa com isso?”, perguntei. “O Ferro?” respondeu admirado Sá-Carneiro, “o Ferro nem sabe disso; eu não o consultei.”

⁵³² Exemplo de um dos ilustres oradores do tempo foi António José de Almeida.

⁵³³ LEAL, Ernesto Castro. *António Ferro. Espaço Público e Imaginário Social: 1918-32*. Lisboa: Edição Cosmos, 1994, p. 30.

⁵³⁴ Alfredo Guisado, reproduciendo las palabras de Sá-Carneiro: «convém que seja ele porque é menor e se surgir qualquer complicação a sua responsabilidade não tem consequências», Alfredo Guisado, *Autores*, Novembro, 1960. Guisado mantuvo correspondencia con Ferro desde, por lo menos, 1913 a 1929, pareciendo, de esta forma, haber sido de su confianza durante casi dos décadas. (información obtenida por entrevista con, Arnaldo Saraiva).

E foi nessas condições de legalidade que a revista saiu. O Ferro, aliás, quando soube do caso, e por pouco risco que haja de as coisas irem parar a esse campo, achou muita graça à sua editoria involuntaria.”⁵³⁵

Ferro fue un escritor, periodista y político portugués, actividades que le sirvieron para acceder a la comunicación con un vasto público. A partir de su vínculo con Sá-Carneiro forma parte del así llamado “Primer Modernismo” portugués, movimiento que, tal como el Futurismo, tiene como símbolos a *Orpheu* (1915), y a *Portugal Futurista* (1917).

Al pertenecer a la revista *Orpheu* como editor literario, pudo estar en contacto, desde el inicio, con las figuras centrales del dinamismo inicial del movimiento, el subgrupo restringido de las nuevas tendencias “efectivamente modernista ou vanguardista”, a saber, Almada Negreiros , Mário Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Santa-Rita Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco o Ronald de Carvalho (diplomático brasileiro, que irá participar activamente en la Semana paulista de 1922).

De *Orpheu* a *Nós*, Ferro se muestra adepto de las nuevas tendencias vanguardistas, por lo que en, *Nós* mostrará una rápida, pero intensa experiencia como autor de un manifiesto. Los colaboradores de *Orpheu* escribieron manifiestos, oponiendo al lenguaje estándar, un lenguaje fuerte y pretencioso, la síntesis irónica y reductora. António Ferro, no sería diferente: concibiendo el pensamiento a la par de la acción.⁵³⁶ Formaba parte del mundo cultural y su red de sociabilidad se extendía a Brasil.

⁵³⁵ QUADROS, António. In: PESSOA, Fernando. *Páginas de Pensamento Político*. Intr., org. y notas de António Quadros. Mem Martins: Europa-América, 1986, p.73.

⁵³⁶ “(...) a todos os seus colaboradores ficou um gosto pelos manifestos públicos (...). Contrariando a linguagem estandardizada, redescobre-se uma linguagem expressiva, intensa e arrogante, a síntese irónica e reductora. A crítica social é intrínseca (...). António Ferro, que não

El plantear que el país estaba en crisis surge, como motivo para luchar por un Portugal nuevo, moderno, a la semejanza de una nueva Europa donde se comenzaban a procesar grandes modificaciones en la forma de vida y en las mentalidades. Este sería, pues el momento, la hora, para que también en Portugal se alteraran las mentalidades e inherentemente surgiera una nueva cultura, capaz de cambiar el ambiente conservador que ataba a Portugal al pasado. “Focos de inovação” para proclamar la libertad con *Orpheu* a su servicio. Proclamaban el entusiasmo por la sociedad urbana e industrial, por las máquinas, por la velocidad, por los nuevos medios de comunicación y de transporte, así como el lenguaje de ruptura, lo que según Marjorie Perloff afirma en el *O momento futurista* que no encajaba, con el “discurso tradicional”, o sea, este no podía transportarse “para essa nova linguagem de telefones, fonógrafos, aeroplanos, cinema, o grande jornal”.⁵³⁷

Había una divergencia entre la sociedad moderna y las “formas canónicas do pasado”. La ruptura propuesta por los modernistas portugueses, sin embargo, no significó en general (en el *Anti-Dantas*, por ejemplo, hay un corte radical), un rechazo de toda la tradición literaria, a la manera de los futuristas italianos, que oponían el automóvil a la Victoria de Samotracia y defendían la destrucción de los museos y bibliotecas.

António Ferro, en esta etapa de su desarrollo literario, tiene puntos en común con Marinetti: su cosmopolitismo, el interés por el periodismo, la escritura con el ritmo enérgico de África, hombre que piensa en grande y que proyecta sus planes a gran escala, porque, tal como refiere en *Nós*, “em cada um de nós existe o mundo

concebe o pensamento sem acção, não só se interessa pelas mais novas manifestações de arte, como as dá a conhecer ao público, seu potencial consumidor.”, HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro. Estudo e Antologia*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990, pp. 16-17.

⁵³⁷ PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista*. São Paulo: Edusp, 1993, p.116.

todo”⁵³⁸. La ambición de volverse grande, es decir, comentado, proyectado, conocido a escala mundial, podría cambiar el rumbo del país y el rumbo de la de la literatura, en este caso, portuguesa.

Este es el momento que se pretende hacer resonar, a través del efecto sorpresa y para esto, nada mejor que hacerlo por medio de un manifiesto. La opción por esta forma refleja la intención de facilitar la recepción a un público masivo.

Nós, según la información de Petrus,⁵³⁹ fue distribuido en Lisboa en 1921, en una edición en papel café, en la puerta de la Brasileira del Chiado, por el propio del autor. Este manifiesto, es considerado por Petrus “uma das páginas raras do modernismo português, na sua fase inicial – sensacional e burlesca, amante das sínteses fulgurantes e crepitante de frases explosivas que são as lantejoulas da Literatura, quando as ideias representam ainda frágil e mal seguro papel. Pertence á fase em que a intuição precede a inteligência...”.⁵⁴⁰ Posteriormente, fue publicado en 1922 en el n°3 de la revista brasileña *Klaxon*, órgano literario de la Semana de Arte Moderna – Brasil.

La primera página del manifiesto exhibe el número “2” circunscrito por dos círculos, en una actitud irreverente, pero vistosa, característica del joven vanguardista, y una bi hoja, derogando de inmediato, las normas gráficas habituales al anunciar el geometrismo en los círculos, la forma defendida por los

⁵³⁸ FERRO, ANTÓNIO. Nós, op.cit.

⁵³⁹ Pedro Veiga, *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos* [Coordenação feita por Petrus, (pseud.)]. Porto, s.d., Textos Universais, vol. I, p.98.

⁵⁴⁰ A ella se refiere Pedro Veiga, que la edita: Pedro Veiga (s.d.), *Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos* [Coordenação feita por Petrus, (pseud.)]. Porto: Textos Universais, vol. I, p.98. A edição de Petrus é reproduzida em anexo. P, 98.

futuristas en “Parola in libertá”⁵⁴¹ a través del cual Marinetti defiende un grafismo completamente distinto, una completa revolución tipográfica.

*Nós*⁵⁴², es exaltado, espontáneo, irreverente. António Ferro no concibe el pensamiento sin acción y comunicación, por lo tanto, expresa la voluntad de “decir”, o sea, la palabra y la idea a través de medios gráficos, alcanzando, así, una comunicación rápida, eficaz y sintética. El receptor del mensaje, al contacto de la primera página, percibe rápidamente que es un texto revolucionario: su autor, intenta dialogar con una multitud, con el público, a la velocidad telegráfica.

Si bien este manifiesto es de publicación tardía con respecto a los anteriores analizados del modernismo portugués, no invalida su inclusión en este contexto literario ya que aún eran visibles los prolongamientos, de las opciones ideológicas que afectaron a generación de 1915.

Al analizar el manifiesto, podemos darnos cuenta de que las estrategias discursivas que utiliza son similares a la de los anteriores manifiestos, en lo relativo a la actitud inyectiva que proviene de las afirmaciones imperativas, de la sobrevalorización del yo, y según López⁵⁴³ este manifiesto se aproxima a los modelos italianos por el diálogo “Eu-multidão”.

Según Vila Maior⁵⁴⁴, este manifiesto está dentro del grupo de manifiestos que contribuyen a la consolidación “*do discurso programático*” do modernismo y se encuentra asentado en tres vectores ideológicos de corte vanguardista: el

⁵⁴¹ MARINETTI, Fillippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*. Pref. Aldo Palazzeschi. Intr. Luciano De Maria. Milano: Arnoldo Mondadori, 1968, p.57-70.

⁵⁴² “Nós” se distribuyó en 1921 en papel café, en la puerta de la Brasileira do Chiado, por la mano del propio autor, como indica Pedro Veiga en textos *Universais*, Vol. I, p.98 y en 1922 fue publicado Enel nº3 de la revista brasileña *Klaxon*.

⁵⁴³ LÓPES, TERESA RITA, op. cit. p.605.

⁵⁴⁴ *Introdução ao Modernismo*, op. cit.

conflicto entre el sujeto y la multitud, la negación de los “retardários” o “pasadistas” y la apología de los que representaran el presente y el futuro.

El primero de estos conflictos, el par “eu” y “los otros”, se da en una “dramatizaçãoda dialéctica comunicativa”⁵⁴⁵. Se puede percibir que esta relación se da en todo el texto, uniendo una parte con otras. Se puede esquematizar de la siguiente manera:

- La multitud no comprende lo que el “eu” y los que son como él, representan:

“Não se ouve nada, não se ouve nada... não percebemos’... Falem mais claro...”

- Cuando el “eu” identifica quienes son el “nós” “os carregadores de infinito”. La multitud cambia de actitud, intentando responder:

“Doidos varridos, doidos varridos”

- La multitud decide actuar en contra el “eu” arrogante y atrevido:

“Insolente ¡Insolente ¡Vamos bater-lhe... ¡

- El “eu” reaccionan de manera más agresiva:

“Morram, morran, vocês”

Donde más patente es la agresividad del autor, es cuando apunta a los “retárdatários” de la cultura. Es fácil identificar a los “embalsamados”, y la eficacia del texto alcanza el inmediateismo de los manifiestos. Así, se crea la confrontación entre el “eu” y el “ellos”.

Una vez que el autor afirma que él y los que lo acompañan en sus ideas son “a Hora”, exige que no miren hacia atrás, que el pasado es una mentira y que ya no

⁵⁴⁵ Ibídem, p. 184.

existe. Este pasado es colocado de una manera sugestiva, incluso con algunas imágenes fúnebres. Por ejemplo, cuando alude a que los son cementerios de palabras, que las telas de los pintores son pantanos, y que todo huele a muertos.⁵⁴⁶, expresión con la cual indica que todo está muerto en Portugal. El autor utiliza estrategias discursivas, que apoyan al “eu” en esta actitud crítica, y la refuerzan:

- la parodia del significante: “Richepin, pauvre pin, Gyp, Gypesinha, Delille, Greville, Ardel ...ll..elle...Capus, capindó, galão de Aveiro”⁵⁴⁷

- la crítica y la ironía: “Carlos Reis, rainha, foi ao mar buscar sardinha”⁵⁴⁸

- la invectiva directa al lector: “estas mesmo tu, leitor, orgulhoso da tua mediocridade, rindo, ás escancaradas, sobre esta folha de papel que iras ler á familia...”⁵⁴⁹

- los imperativos: “Não olhemos para traz”, “Que os dedos dos pintores sejam ventres dos seus versos”, “Sejam rebeldes, revolucionarios”, “Oxigenemos”, “Não percebemos”, “trasladamo-nos...”

-la duplicación del verbo “morir”: “Morrám, morram” ...indicando que la única solución para todos los retardatarios es morir.

El manifiesto propone, que para el “eu” y los que pertenecen a su grupo, portadores de lo moderno, se exalta junto con ellos (nós) y poseen los siguientes aspectos:

⁵⁴⁶ FERRO, António. Manifesto Nós. En: Revisat Klaxon, N°3. Julho 1922, p.1-2.

⁵⁴⁷ Ídem, Ibídem.

⁵⁴⁸ Ídem, Ibídem.

⁵⁴⁹ Ídem, Ibídem.

- Son los verdaderos artistas que son anunciados como “de hoje e de amanhã”. “Gabriel d' Anunzio, Marinetti, Cocteau, Nijisky, ...” y el propio Ferro (Eu). Esta valoración de los “nós”, donde Ferro es el representante de todos, se hace con imperativos: “Oxigenemos, agitemos, sejamos”.
- comportamiento iconoclasta: “Sejamos rebeldes”, “destronemos Deus”
- La revolución en el arte: “A grande Guerra, A grande Gierra na Arte ¡”.
- La “Hora”, el presente que crea el futuro. “Somos os religiosos da Hora”, “Ser “hoje”.
- La totalidad: “Dum lado estaremos nós [...], homes de ontem, de hoje e de amanhã, carregadore do Infinito...”, “Em cada um de nós existe o mundo todo”, reconociendo aquí el mismo deseo de Álvaro de Campos de alcanzar la totalidad.

4.4.5 Manifesto Prefácio Interessantíssimo - a Paulicéia Desvairada - (1921)

Este manifiesto, se puede considerar como la extensión de *A escrava que não é Isaura*⁵⁵⁰, donde Mário reconoce la influencia que tuvo Marinetti, distanciándose de la “vertiente futurista”⁵⁵¹ porque la considera insuficiente y limitada para el desarrollo de otros elementos importantes de la civilización brasileña, por lo que buscó tales contribuciones en su poética de forma libre, yendo más allá del *Desvairismo* (visible en *Paulicéia*): “Leitor, está fundado o Desvairismo. Este prefácio, além de Interessante, inútil. [...]”.⁵⁵²

En este distanciamiento del futurismo parece residir parte de la “vertiente futurista” del *Prefácio*, porque es viendo y planificando un *futuro* necesario a la nación brasileña como tal que su autor lo considera inapropiado a partir de allí:

⁵⁵⁰ Cfr. TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*, Petrópolis - RJ, 19ª ed. Editora Vozes, 2009.

⁵⁵¹ Cfr. Ellen W. Sapega, *Futurismo e identidade nacional nas obras de Almada Negreiros e Mário de Andrade*. En *Coloquio/Letras*: Cópia digital N° 149/150, jul.1998.

⁵⁵² TELES, Gilberto Mendonça, op. cit., p.430.

“Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade.” / “Sei construir teorias engenhosas. Quer ver? A poética está muito mais atrasada que a música”.⁵⁵³ Esta cita podemos interpretarla como un ejemplo de la confianza de los vanguardistas en la palabra, y por qué no en los actos del habla.

Vila Maior⁵⁵⁴ reconhece este manifesto como “emblemático”, en la producción modernista portuguesa y brasileña, porque ilustra de forma variable

le discours d'avant-garde mais également parce qu'ils représentent dans deux pays respectifs, des exemples paradigmatiques de critique à l'orthodoxie esthétique-littéraire; et c'est dans ce sens que nous pouvons dire qu'ils auront contribué à ce qu'Adorno [...] a dénommé de “transformation de la conscience” opérée par les oeuvres d'art [.]

Y “apesar da aparente desordem desvairista”, el Prefácio en la expresión de Teles⁵⁵⁵ se presenta estructurado, con introducción , desarrollo y conclusión, lo que no corresponde al manifesto futurista y por otra parte siendo provocadoramente marcado por la “broma” y por la “ironía futurista” al servicio de la antropofagia cultural, distanciado del *Manifesto Futurista* marinettiano y de su “violência agônica.”⁵⁵⁶ Mário no adhiere a esta violencia, y rechaza la

⁵⁵³ Ibidem, 433.

⁵⁵⁴ Los textos referidos por Dionísio V. Maior son: Ultimatum; Manifesto Anti-Dantas; “Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso”; Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX; Prefácio Interessantíssimo a Paulicéia Desvairada; Manifesto da Poesia Pau Brasil e Manifesto Antropófago. VILA MAIOR, Dionísio (2011). *Le manifeste littéraire et la cohérence carnavalesquée du discours moderniste portugais et brésilien*, En BESSE, Maria Graciete [org.], *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et Brésil*, Argenteuil, Éditions Convivium Lusophone, p.134.

⁵⁵⁵ TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*, op. cit., 2009, p.436.

⁵⁵⁶ VILA MAIOR, Dionísio. *Le manifeste littéraire et la cohérence carnavalesquée du discours moderniste portugais et brésilien*. En BESSE, Maria Graciete [org.], *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et Brésil*, Argenteuil, op.cit.

etiqueta de futurista, como él dice: “O passado é lição para meditar não para reproduzir”⁵⁵⁷, e indica que “Virgílio, Homero, não usaram rima. Virgílio, Homero, têm assonâncias admiráveis”⁵⁵⁸. Pero lo que él reclama del futurismo, como se ha mencionado más arriba el principio de “la palabra en libertad” propuesta por Marinetti, defiende la libertad artística, pero Mário agrega que se equivocó al convertirla en sistema:

“Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros.”⁵⁵⁹

Como principio creador esencial, convirtiéndose en una nueva fase de creación, sin olvidar las lesiones del pasado, que deben ser reelaboradas. Y de alguna forma podríamos ver una presentación embrionaria de la Antropofagia de Oswald.

“O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado”.⁵⁶⁰

Es cómplice de los signos brasileños sistematizados y asimilados a partir de las *lições do passado*:

“Canto da minha maneira. ¿Qué me importa se me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. [...] Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa d’óculos, farei que as próprias pedras se reúnam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribo. [...] E está acabada a escola poética ‘Desvairismo’. Próximo livro fundarei outra. E não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só”.⁵⁶¹

⁵⁵⁷ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latinoamericanas: polémicas, manifestos e textos críticos*. Edusp. Iluminuras, São Paulo, 1995, p. 126.

⁵⁵⁸ TELES, Gilberto Mendonça. op. cit. p.432.

⁵⁵⁹ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latinoamericanas: polémicas, manifestos e textos críticos*, op. cit. p. 123.

⁵⁶⁰ TELES, Gilberto Mendonça. op. cit. p.433.

⁵⁶¹ TELES, Gilberto Mendonça. op. cit. p.434.

Según Guedes, la obra de Mário aboga por una visión de continuidad dinámica que nos conduce a la integración del pasado al presente, “No Prefácio interessantíssimo” de seu livro de poemas *Paulicéia desvairada* (1922), define o passado como “lição para meditar não para reproduzir”. A tradição em si não tinha valor, a não ser que estabelecesse um elo vivo com a atualidade. No “Prefácio Interessantíssimo” o autor critica a arte transmitida em tom professoral para ele esse papel atribuído à arte era inaceitável “não faço arte, ensino”. “Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade de poucos.”⁵⁶²

Mário en su Prefácio, reconoce que tiene influencias, las cuales quiéralas o no, están presentes, que su escritura no ha partido de cero, y agrega: “Ninguém pode se libertar duma sô vez das teorias-avós que bebeu”⁵⁶³, y si bien es innovador y creador de esta nueva poesía, no puede liberarse del todo de lo que lo antecedió.

Y se presenta como loco, dado que sus poesías no siguen los cánones vigentes: “Maomé apresentava-se cómo profeta; julguei mais conveniente apresentar-me como louco”⁵⁶⁴ y agrega “Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman? Mallarmé? Verhaeren?”⁵⁶⁵ equiparándose a ellos de alguna manera, como si fueran ejemplos de locos.

Y por esta misma razón, sigue el impulso para escribir, pero es un impulso mediado por la consciencia:

⁵⁶² GUEDES, Maria de Fátima Dias, A relação entre o intelectual e o poder na obra “prefácio interessantíssimo” de Mário de Andrade, Faculdade de Ciências da Educação – FACE Curso de Letras, Brasília, 2006.

⁵⁶³ TELES, Gilberto Mendonça. op. cit. p.430.

⁵⁶⁴ ANDRADE, Mário. Prefácio-Interessantissimo. En Poesías completas, Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1987, p. 60.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p.61.

“Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha”⁵⁶⁶.

Usa versos libres, pero también la rima y el ritmo cuando le prestan alguna utilidad: “Virgílio, Homero, não usaram rima. Virgílio, Homero, têm assonâncias admiráveis”⁵⁶⁷ Para él la armonía es muy importante, y la usa para hacer asociaciones de palabras o frases que son dispares, pero que se sobreponen como en una secuencia musical: “A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência”⁵⁶⁸, con lo cual se refuerza la idea de que el impulso que sigue y que se menciona más arriba está mediado por la razón. Es una mezcla entre la razón y la emoción, entre la emoción que es flexible como podría serlo el lenguaje y la razón que podría interpretarse como algo más rígido, consideremos el siguiente fragmento: “A linguagem admite a forma dubitativa que o mármore não admite”⁵⁶⁹.

En el siguiente fragmento podemos ver esta relación que Mário hace entre el sentimiento y el entendimiento. Pero también que no todos acceden al entendimiento o la comprensión, sino que de alguna manera al igual que Campos, Almada o Ferro, es privilegio de algunos, los que forman parte del “nós”:

“Quando uma das poesias deste livro foi publicada, muita gente me disse: ‘Não entendi’. Pessoas houve, porém que confessaram: ‘Entendi, mas não senti’. Os meus amigos... percebi mais duma vez que sentiam, mas não entendiam”⁵⁷⁰

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p.67.

⁵⁶⁷ *Ídem*, *Ibidem*.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p.70.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p.72.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p.75.

Y agrega: “¿qué me importa si me não entendem?”⁵⁷¹ se siente con las fuerzas necesarias para universalizarse y por lo tanto no necesita ser entendido, al igual que lo hizo el hombre primitivo él cantará inicialmente solo. “Aliás, versos não se escrevem para leitura de olhos mudos”⁵⁷². Sus versos son para que aquellos que, como él, tienen los ojos abiertos a estas nuevas formas. Y confiesa que le repugna dar la clave de su poesía a quién no tiene la comprensión, que no forma parte de esta cofradía vanguardista “[...] Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem for como eu tem essa chave”⁵⁷³.

4.4.6 Manifesto da Poesia Pau- Brasil y Manifesto Antropófago

Ahora se realizará un breve panorama sobre los manifiestos escritos por Oswald Andrade. La presentación se hará de manera cronológica, primero con el *Manifesto Pau Brasil* (1924) y luego el *Manifesto Antropófago* (1928). Se busca presentar los manifiestos en su cualidad de actos del habla, así como las ideas que de allí surgieron entrelazadas, entre las artes y la representación temporal de la época.

El Manifesto *Pau Brasil* surge después de un viaje que Oswald hizo a Europa y representaba el movimiento nativista Pau Brasil. Es importante apuntar que, en el periodo de esta temporada en Europa, Oswald entró en contacto con las más diversas manifestaciones artísticas modernistas que están barriendo el viejo continente, siendo una de ellas, la del *Primitivismo*.

O primitivismo foi a porta pela qual os modernistas penetram no Brasil. A presença revelada das artes arcaicas históricas e proto-histórica pela qual os modernistas penetraram no Brasil. A presença revelada das artes arcaicas históricas e proto-históricas e a dos novos primitivos contemporâneos facilitaram a descoberta pelos modernistas. Foi sob essa

⁵⁷¹ *Ibidem*, p.76.

⁵⁷² *Ídem*, *Ibidem*.

⁵⁷³ *Ibidem*, p.77.

influência que nasceram, logo após a Semana, os movimentos do “Pau Brasil” e do “Antropofagismo”.⁵⁷⁴

Oswald es el gran teórico del primitivismo brasileño. En su movimiento él da a entender que los brasileños no necesitan salir de su país para encontrar lo primitivo – con esta idea él “*Constrói um nacionalismo primordial, irredutível e antierudito*”⁵⁷⁵ al igual que lo hace Mário.

Armados con estos entendimientos sobre lo que estaba pasando en Brasil y de cierta forma en el panorama mundial, podemos detenernos entonces en el primer manifiesto, el de Pau-Brasil. Es interesante mencionar que tal manifiesto fue publicado en conjunto con un libro de poemas del mismo nombre.

En palabras Cândido, *busca “uma interpretação lírica do seu país, através de uma poesia reduzida ao essencial, despojada de artifícios, cujo efeito repousa na força sugestiva das palavras.*⁵⁷⁶

Un aspecto bastante visible en la obra de Oswald es la presencia de lo moderno con lo primitivo, el autor entrelaza las diferentes realidades que coexistían (coexisten) en un país como Brasil, junto con la necesidad típicamente brasileña de superar el lado primitivo a través de una pretendida cultura erudita, con una visible referencia a Paulo Prado (con relación a los aspectos del romanticismo empleado por el autor, en *Retrato do Brasil*).

La trasposición de la poesía Pau-Brasil a la pintura ocurrió a través de Tarsila do Amaral, que rescató la ingenuidad del interior “caipira”, colocándolo en sus cuadros. La temática fue desarrollada en asociación a la técnica de líneas limpias

⁵⁷⁴ FONSECA, Monica Eustaquio. *Os loucos anos 20: o primitivismo ou a inscrição da terra brasílis no concerto internacional*. En: *Cadernos de arquitetura e urbanismo* Vol.11, n.12 (dez.2004), p.101.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p.102.

⁵⁷⁶ CÂNDIDO, Antônio. *Presença da literatura brasileira II: Modernismo, história e antologia*. 14 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p.77.

y claras - *Aproxima-se do gosto ingênuo, cabloco, realizando a pintura tecnicamente mais moderna do país.*⁵⁷⁷ Así surge así en la pintura, lo primitivo brasileño representando la ingenuidad presente en algunas regiones del país. Teniendo de esta manera un panorama ampliado de Brasil. Oswald desarrolla una poesía verdaderamente brasileña y la presenta como: “A Poesia Pau-Brasil, *Ágil e cândida. Como uma criança*”⁵⁷⁸... “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica”⁵⁷⁹. Y dice que esta tarea fue titánica, puesto que debió ponerse al día con la hora de la época, despertando la creatividad local para superar el estatus quo: “A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.”⁵⁸⁰

La dicotomía existente entre lo primitivo y lo moderno y como se concreta en la realidad, comienza a desarrollar la idea de que lo que Brasil asimila debe ser hecho de manera feroz. De acuerdo con de aquí surge la antropofagia: “*o selvagem pode elevar-se à cultura, desde que conserve as qualidades básicas das suas origens primordiais...*”⁵⁸¹

El movimiento antropofágico se desarrolla haciéndose valer de las características de un país colonizado, al mismo tiempo en que no se diferencia de las actitudes de la vanguardia del inicio del siglo. Con esto el cuadro Antropofágico reflexiona paralelamente en dos ámbitos, que son lo interno- brasileño – y alinearse con lo que sucedía en Europa.

⁵⁷⁷ FONSECA, Mônica Eustaquio. *Os loucos anos 20: o primitivismo ou a inscrição da terra brasilis no concerto internacional*, op. cit., p.105.

⁵⁷⁸ Manifesto Pau-Brasil. En: TELES, Gilberto Mendonça. op. cit. p.466.

⁵⁷⁹ Ídem, *Ibíd.*

⁵⁸⁰ *Ibíd.*, p.471.

⁵⁸¹ FONSECA, Mônica Eustaquio. *Os loucos anos 20: o primitivismo ou a inscrição da terra brasilis no concerto internacional*, op. cit., p.105., p. 103.

La reflexión relativo a lo interno era la búsqueda de lo que era propiamente brasileño. Dado que sufrieron distintas influencias, de diferentes pueblos que allí se establecieron. La visión respecto de lo externo era acompañar los cambios, el movimiento de actualización en el escenario artístico mundial.

Este nuevo pensamiento, se plasmó en el *Manifiesto Antropófago* (1928). “(...) *levando às últimas conseqüências as posições assumidas no Manifesto Pau-Brasil*”.⁵⁸² Tarsila do Amaral lo retratará en *Abaporu*.

“Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
(...)
Tupy, or not tupy that is the question.
(...)
Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império.”⁵⁸³

La idea central del *Manifiesto Antropófago* era la asimilación y deglución de lo que era moderno, para transmutarlo a la realidad brasileña. Eran los primitivos devorando lo moderno – exclusivamente en su beneficio.

En cuanto a la influencia de Paulo Prado en la obra de Oswald, lo que se puede notar es que en el *Manifiesto Antropófago* hay un nuevo enfoque sobre algunos tópicos levantados por Prado. Oswald no acepta la tesis de la tristeza, o de las tres razas tristes. “*A alegria é a prova dos nove*”⁵⁸⁴ – y el trazo que adopta es el del *primitivismo* – “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior.”⁵⁸⁵

⁵⁸² CÂNDIDO, Antônio. *Presença da literatura brasileira II: Modernismo, história e antologia*, op.cit., p.77.

⁵⁸³ *Manifiesto Antropófago*. En: TELES, Gilberto Mendonça. op. cit. p.497-501.

⁵⁸⁴ *Ibídem*, 504.

⁵⁸⁵ *Ibídem*, p.505, 498.

Es posible observar un movimiento continuo y creciente desde el Manifiesto *Pau-Brasil* al Antropófago, en dirección a la búsqueda de lo que era genuinamente brasileño. Si lo planteamos teniendo como foco la teoría de los actos del habla, se trataría de la construcción de un Brasil genuino a través de los manifiestos, que tienen sus efectos en las prácticas y las políticas culturales. En el caso de Plinio Salgado, el movimiento Anta y el verde-amarelismo, el acto de habla estimula la creación de un movimiento político.

4.4.7 Manifiesto da Poesia Pau-brasil (1924)

Sugiriendo imitativamente un cuadro cubista,⁵⁸⁶ el manifiesto *Pau-Brasil* “muestra”, escenifica o crea el paisaje brasileño como un “acto”, en este caso pictórico, un acto imaginario del paisaje brasileño que describe una mezcla urbana y rural, donde la “favela” es un elemento significativo tal como la selva y la escuela (barbarie y civilización): “A poesia existe nos fatos”⁵⁸⁷ y define los hechos de manera poética:

“Os casebres de açafrao e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”⁵⁸⁸.

Situando a la poesía en la realidad, esta sentencia instituye que la poesía está presente en las cosas cotidianas y en los acontecimientos históricos, es decir, se encuentra presente en todo y, por consiguiente, puede retratar todo, convirtiéndose en actos estéticos, creando un cuadro de referencia estratégico, que corresponde a la realidad que se quiere concretar.

En lo que respecta a la argumentación “segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca, a definição constitui uma figura de caracterização. Ao se definir, cria-se um quadro de referência para que se avalie o que está em discussão. Nesse sen-

⁵⁸⁶ Maria Aparecida Ribeiro. *Viagens ao primitivo no modernismo brasileiro: Villa-Lobos, Tarsiwald, Mário e Bopp in Serra, Pedro (coord.), Modernismo & Primitivismo*. Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp.125-141.

⁵⁸⁷ Manifiesto Pau-Brasil. En: TELES, Gilberto Mendonca. op. cit. p.465.

⁵⁸⁸ Ídem, Ibídem.

tido, é estratégico, pois corresponde à verdade que se quer da realidade”.⁵⁸⁹ Podemos verificar que Oswald, define lo constituye ser brasileño, en función de lo que tienen, la etnia, el carnaval, la comida, los minerales, la vegetación:

“O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança”⁵⁹⁰

Los verbos que utiliza indican cualidad o existencia, están en el presente indicativo y, por esto, sus sentencias poseen un trazo de afirmación categórica, siendo este tipo de premisas fundamentales para el desarrollo del texto y la creación de la realidad estética que quiere plasmar.

Estructurando el manifiesto por medio de frases nominales, propias de la poesía moderna, utilizando figuras del lenguaje poético, pero que se utilizan estratégicamente como elementos persuasivos del lenguaje, con frase breves, sin conectores o cuando los usa presentan parataxis.

“O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil”⁵⁹¹

Así como la presencia de la puntuación, que producen el efecto de separar los temas: “Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros”⁵⁹²

Se observa en el párrafo a continuación, que la estructuración de los párrafos está constituida frases independientes y períodos simples sobrepuestos, lo que produce un efecto de enumeración y realidad, eliminando la necesidad de

⁵⁸⁹ OLIVEIRA, Zilda G., CAVALARI, Ana Luisa. “Argumentação nos Manifestos: “Nhengaçu Verde-Amarelo” e “Poesia Pau-Brasil”, *Língua e Lingüística. TODAS AS LETRAS*, São Paulo, v.18, n.1, p. 128-140, jan. /abr. 2016 [http://dx.doi.org/10.15529/1980-6914/letras.v18n1p128-140], [08-noviembre-2016].

⁵⁹⁰ Manifesto Pau-Brasil. En: TELES, Gilberto Mendonca. Op.cit. p.465-476.

⁵⁹¹ *Ibíd*em, 470.

⁵⁹² *Ibíd*em, 467.

argumentar cada tema, y de esta forma quiebra el proceso común de textualización.

“O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. A nunca exportação de poesia. A poesia ainda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária”.⁵⁹³

En cuanto a la subjetividad, Mussalim⁵⁹⁴ plantea que en la enunciación, el hablante se presenta como una plenitud imaginaria que le habla a la colectividad. “Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese
O equilíbrio
O acabamento de carrosserie
A invenção
A surpresa
Uma nova perspectiva
Uma nova escala.”⁵⁹⁵

Se observa, también, la ausencia de juegos del lenguaje tales como respuesta, argumentación, narración., dado que los enunciados pretenden exponer los pensamientos del hablante. Tampoco hay secuencias argumentativas, narrativas, o de preguntas y respuestas. Esto les confiere a los enunciados el estatuto de tesis, proposición o verdad absoluta.

⁵⁹³ Manifesto Pau-Brasil. En: TELES, Gilberto Mendonca. op. cit. pp. 465-466.

⁵⁹⁴ MUSSALIM, Fernanda, “A *Enunciação Aforizante: o caso do gênero manifestó*”, DELTA, N°29, 2013, p. 467.484.

⁵⁹⁵ Manifesto Pau-Brasil. En: TELES, Gilberto Mendonca. op. cit. pp. 468.

⁵⁹⁵ Ídem, Ibídem

Si analizamos los planos de enunciación, vemos que son homogéneos, es decir no hay variaciones, dado que no presenta figuras distintas desde el punto de vista del hablante como autocorrección, concesión, etc., ni diferentes estatus polifónicos, como citas o paráfrasis, tampoco declaraciones ordenadas y desordenadas. En las dos citas precedentes y la que viene a continuación, es posible observar que el plano enunciativo no se modifica.

“O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.⁵⁹⁶

El poeta quiere presentar una nueva estética que sea verdaderamente brasileña, creando su arte alrededor de lo *primitivo*, construyendo así un discurso que valoriza lo propio. Esta fórmula revela una intención provocadora y *futurista*, subversiva, donde los valores importados se presentan en pro de una concentración focalizada en la realidad brasileña revalorizando sus elementos, promueve un futuro próspero para la nación, donde la actualidad está invitada:

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres” / [que]

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros. [...] Dividamos: Poesia de importação e a Poesia Pau-brasil, de exportação.⁵⁹⁷

Y explica cómo construir esta nueva poesía:

“O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa. Uma nova perspectiva.”⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p.468.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p.469.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p.468.

Presentando un juego temporal, entre lo nuevo y lo viejo, entre el pasado y el presente. Esta visión dicotomía, pretende instaurar una visión de cambio estético, que se aprecia a lo largo de todo el manifiesto.

Podríamos decir que el *Manifesto Pau-Brasil* es autoexplicativo: impone o define – en un acto artístico, un acto del habla - lo cotidiano brasileño; da a lo ordinario, amorfo, múltiple y diversificado determinadas formas estéticas; actualizado en el sentido de la Modernización por la “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica”.⁵⁹⁹

Comparando con los manifiestos portugueses, en un punto que creemos esencial en lo relativo a la dimensión rupturista de los manifiestos y al deseo de impulsar una transformación sin abolir completamente la tradición, Vila Maior⁶⁰⁰ indica:

“Une attitude identique de confrontation délibérée a été adoptée par Pessoa (par la voix d’Álvaro de Campos) et Almada, dans leurs manifestes, soit en critiquant les mythes culturels européens qui remplissaient alors les domaines artistico-littéraires, polticiphilosophique, moral, religieux (Ultimatum), soit en pointant les traits qu’ils considéraient négatifs de l’homme portugais, avec l’objectif de changer l’identité de cet homme – le considérant, à la fois apathique envers la réalité actuelle (Manifesto Anti-Dantas et Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso) et désintéressé à l’égard des “maravilhas regionalistas” (Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX)”.

Oswald de Andrade tiene una misma actitud incitante contra los “paradigmas europeos”⁶⁰¹ en lo que respecta al manifiesto Antropofágo.

Se debe considerar también el aspecto de *integração: Outro e Mesmo*⁶⁰², esto es, la selva y la escuela han abolido sus fronteras. Al contrario de un simple regreso al *estado* primitivo por la intuición y para la ruptura, la propuesta – tomada

⁵⁹⁹ Ídem, p. 466.

⁶⁰⁰ VILA MAIOR, Dionísio. *Le manifeste littéraire et la cohérence carnalisée du discours moderniste portugais et brésilien*. op.cit., 2011, p.149.

⁶⁰¹ Ídem, Ibidem.

⁶⁰² Ribeiro Maria Aparecida. En: *Un singulier manifeste*. op. cit., En” *Destins du cannibalisme” Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 6, Automne 1972, Paris, Gallimard, p.273-281.

metafóricamente- sería instaurar un nuevo orden⁶⁰³ a través de *hacer* de una práctica primitiva.

En el manifiesto se utilizan verbos en infinitivos, para indicar períodos. Este uso produce dos efectos de sentido totalmente distinto: *Falar difícil*⁶⁰⁴ , *Copiar*⁶⁰⁵. En uno, este uso del infinitivo, indica el choque con relación al *status quo*, es decir con estas afirmaciones, el manifiesto está haciendo lo que propone, no sólo diciéndolo, habla de ruptura, y rompe con la tradición. “Falar difícil” es colocado en medio al conjunto de metas que representan la búsqueda por el refinamiento y la aculturación. Elementos dispares son listados y, de repente, se tiene que “falar” también debe ser coherente con otros ideales, o sea, necesita seguir, cuando necesario, el modelo culto. “Copiar” está inserto en un conjunto de reglas sobre el desarrollo de las artes en las “cinco partes sábias do mundo”⁶⁰⁶

Se concluye en el manifiesto, que hacer arte, con los ideales estéticos vigentes en ese periodo, significaba solamente “copiar”, así, nuevamente se produce el choque y la revelación.

El segundo efecto está presente en puntos como: “Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra orden sentimental, intelectual, irónica, ingênua”.⁶⁰⁷

Aquí “Substituir” aparece en medio del conjunto de factores que demuestran la aversión a la apariencia y a la copia, indicando lo que se debe reemplazar en el modelo viejo, por la una nueva visión que es “sentimental, intelectual, irónica,

⁶⁰³ Cfr. RIBEIRO, Maria Aparecida. *Viagens ao primitivo no modernismo brasileiro*: Villa-Lobos, Tarsiwald, Mário e Bopp en Serra, Pedro (coord.), *Modernismo & Primitivismo*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2006, pp.125-141.

⁶⁰⁴ Manifiesto Pau-Brasil. En: TELES, Gilberto Mendonca. op. cit. p.465-476.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p.465

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p.467.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p.468-469.

ingênua”, constituyéndose en la propuesta para crear lo nuevo y abandonar el pasado.

“Ver com olhos livres”⁶⁰⁸ también señala, como en la frase anterior, el despertar del influjo del pasado, liberándose del sueño. Esta metáfora de “ojos libres”, permite una relación diferente con el mundo, “no hay fórmula para la expresión contemporánea del mundo”, accediendo a algo que antes no teníamos posibilidad de conocer, un nuevo estadio, porque estábamos atrapados en una realidad estandarizada y asfixiante. La adjetivación demuestra esta situación, al hablar de los ojos, generalmente hablamos de ellos en categorías de abiertos o cerrados, grandes o pequeños, nuestra concepción no los conceptualiza como presos o libres y, por lo tanto, “ver” de la forma en que propone el manifiesto es materializar la idea ruptura.

El verso “Acertar o relógio imperio da literatura nacional”, ⁶⁰⁹ muestra la preocupación con el arte y el papel de la generación modernista de renovación de los ideales culturales brasileños. “Acertar” quiere decir en este caso, actualizar o modernizar el “relógio imperio” (aquel que dictaba la hora de un tiempo pasado y que en el presente y en el futuro no tiene sentido, dejo de ser útil) y, de esta manera, posicionar a la literatura nacional en sincronía con las demandas de la modernidad.

4.4.8 Manifiesto Antropófago (1928)

Oswald de Andrade publicó en mayo de 1928 el “Manifiesto Antropófago, en el primer número de la *Revista Antropofagia*”. Este manifiesto radicalizaba y ampliaba de cierta forma al “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil”, estableciendo un vínculo entre ambos, con la pretensión de buscar las raíces de la nacionalidad, invirtiendo “o processo que via este país apenas como objeto passivo na

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p.469.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, p.470.

confluência de outros centros econômicos e culturais mais avançados”.⁶¹⁰ Lo radicalizaba porque adopta una reacción violenta y activa contra la cultura “importada” al devorar metafóricamente los elementos extranjeros y transformarlos en materia prima para la creación de una literatura brasileña. Según Schwartz, “ao contrário das preocupações estéticas presentes no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, Oswald privilegia agora as dimensões revolucionárias e utópicas (...). O objeto estético se desloca para o sujeito social e coletivo”,⁶¹¹ inaugurando, con este manifiesto, la Antropofagia.

La propuesta antropofágica preconizaba la devoración cultural de los ideales y de los modelos importados, especialmente de los países europeos, para reelaborarlos con autonomía, transformándolos en fuerza para la producción de algo original. El acto buscaba terminar con el binomio modelo/copia que predominaba en la cultura brasileña.

Se proponía una especie de canibalismo descolonizador, desarrollando el deseo por un modelo de pensamiento cultural que reforzaba los proyectos expuestos en el 22: la vernacularización de la “língua brasileira” basada en la síntesis de expresiones regionales de la práctica oral en todo Brasil. Podríamos pensar que esta propuesta del primitivismo para interpretar a Brasil posee el carácter de un “acto del habla”, es decir, no es una representación de algo que existe, si no al nominarlo como “primitivismo”, crea algo que en este sentido no ha existido antes. De manera similar podríamos pensar, que el concepto de antropofagia desarrollado por Oswald también crea una realidad que concreta en el acto de

⁶¹⁰ OLIVEIRA, Vera. *Lúcia de. Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP; Blumenau: FURB, 2008. p. 101.

⁶¹¹ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 172.

habla que le da el nombre de “antropofagía”, de manera semejante a lo que ocurre con el matrimonio.

En relación con aspectos de la utilización de recursos estilísticos, podemos observar que el uso de la división gráfica de los párrafos del manifiesto, separando enunciados relacionados entre sí, produce el efecto de que son temas independientes, produciendo un efecto de enumeración y realidad, eliminando, como se ha indicado en el análisis de otros manifiestos, la necesidad de desarrollar cada tópico, rompiendo de esta forma el proceso común de textualización.

“Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.”⁶¹²

Con respecto juegos del lenguaje, se observa una ausencia de ellos, ejemplo de esto es la falta de: preguntas y respuesta, secuencias de argumentación o narración., dado que los enunciados se utilizan sólo para exponer los pensamientos del hablante/autor. Esto se ejemplifica con los dos párrafos anteriores, así como el que se presenta a continuación. Esta forma de estructuración del discurso les confiere a los enunciados el estatuto de tesis, proposición o verdad absoluta:

“A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue”.⁶¹³

Podemos considerar el verbo como ejercitativo desde que ejerce una influencia, y, al mismo tiempo comportativo, una vez que se debe tomar una posición, u escoger una opción.

⁶¹² “Manifiesto Antropófago”. En: TELES, Gilberto Mendonça. op. cit. p. 497.

⁶¹³ *Ibidem*, p.502.

“Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz”.⁶¹⁴

Aquí el verbo está implícito (“é”) , y corresponde a un verbo judicativo, siendo un juicio, un veredicto.

*Tupy, or not tupy that is the question.*⁶¹⁵

Este es un verbo directivo, que hace referencia a la frase de Hamlet *“To be or not to be”*, “ser o no ser”, que pretende definir una forma de ser esencialmente brasileña, utilizando un verbo ejercitativo que busca influenciar al oyente, y llevarlo a una encrucijada donde debe decidir que posición tomar, cuestionarse acerca del concepto puesto en juego a través del acto del habla.

A continuación se presenta un enunciado expositivo, ya que Oswald describe la situación del país y la cultura. Al igual que en *“Queremos a Revolução Caríba”*⁶¹⁶ se puede decir que “querer” se clasifica como un verbo ejercitativo, ya que, en este momento, quien detenta el poder es el hablante, quien habla por todas las voces e insta a un determinado acto: la revolución.

En los párrafos destacados, se perciben actos expositivos, ya que se describe una situación, nombrando su acción. En el enunciado: “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.”⁶¹⁷, se percibe un acto comportamental, pues el hablante expone su opinión.

En *“Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”* Pedro Duarte en *A palavra modernista* , expone “o tom provocativo , aquí é essencial ao texto, pois

⁶¹⁴ *Ibíd*em, p.497.

⁶¹⁵ *Ídem*, *Ibíd*em.

⁶¹⁶ *Ibíd*em, p.499.

⁶¹⁷ *Ídem*, *Ibíd*em.

obriga o leitor, diante da exposição de uma convicção do autor e não apenas do tema, a tomar sua posição e se comprometer.” Y podemos entenderlo como un verbo compromisorio.

A continuación, se ilustra con algunos ejemplos del *Manifesto Antropófago* como el *fator crítico irônico* del cual está repleto, se utiliza para afirmación de la antropofagia cultural y como forma de absorber los valores positivos, sean extranjeros o brasileños, pero que permite reflejar la esencia cultural brasileña y no una cultura de “importación”. Esta carnavalización del discurso en el manifiesto alcanza hechos históricos, valores ideológicos y sociales en el desarrollo de la Historia y de las relaciones entre Portugal y Brasil, en la relación colonizador-colonizado, impulsando un comportamiento reaccionario contra la subordinación cultural brasileña, y específicamente literaria, fundando una nueva literatura.

Las descripciones utilizadas corresponden al paisaje y a los orígenes de Brasil, como, por ejemplo: el sol, la cobra y el matriarcado, para producir un efecto carnavalesco, como se mencionó en el párrafo anterior, que permite cuestionar los hechos históricos y las ideologías, y a partir de ahí, crear algo nuevo. El “tupy or not tupy”, devora a Shakespeare para transformar este monólogo en una pregunta acerca del ser cultural de Brasil. A través de esta serie de aforismo, cargado de alusiones a mitos y textos de Europa y América, llama a romper con las estructuras de pensamiento previas. Y lo hace devorando en su retórica, estas estructuras. Propone devorar lo extranjero para crear algo nuevo, digiriendo todo lo extranjero, transformándolo y por ende actuando antropofágicamente:

“Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias. Comi-

o"...De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia".⁶¹⁸

Podemos pensar el "Manifiesto" como un acto del habla porque deglute en el texto la hegemonía cultural, política y religiosa occidental, produciendo una nueva ley, una nueva literatura, que la convierte en la "Única lei do mundo."⁶¹⁹

También se deben tener en cuenta, según lo planteado por Nunes⁶²⁰, los siguientes aspectos:

1. En el manifiesto el uso de la palabra antropófago es, a veces emocional, exhortativo o referencial, se utilizan estos tres modos del lenguaje y en dos niveles semánticos: etnográfico e histórico.
2. Se desarrolla en tres niveles: simbólico de la represión o de la crítica cultural; histórico-político de la revolución caraíba; y el filosófico, de las ideas metafísicas.
 - a) La sociedad brasileña surge a través de las oposiciones que la dividieron, polarizando su religión, su moral y su derecho desde una primera censura de la Catequesis que trajo el cristianismo y la del Gobierno General que trajo las ordenanzas. Resultando el código de ética del señor del "Engenho", el patriarca, dueño de los esclavos y reinando sobre la Senzala y la Casa Grande. Según Oswald el Brasil nunca fue catequizado y el paganismo tupi y el africano persisten como religión natural en el alma de los convertidos, de cuyo sustrato inconsciente hace parte el antiguo derecho de venganza en la sociedad tribal tupi. Las oposiciones se muestran entre el antropófago desnudo y el indio de vestido de gala.

⁶¹⁸ *Ibidem*, 502-503.

⁶¹⁹ NITSCHACK, Horst. "Antropografía cultural y tecnología", *Universum*, vol 31, n°2, Universidad de Talca, pp. 157 a 171.

⁶²⁰ NUNES, Benedito. Síntese de "A antropofagia ao alcance de todos". Editora Globo S.A., Sao Paulo, 1990.

b) Fijaciones psicológicas e históricas de la cultura intelectual de los brasileños – emblemáticas son personalidades y situaciones consagradas, intocables como los tabúes: Padre Vieira (la retórica y la elocuencia), Anchieta (el fervor apostólico y la pureza), Goethe (el sentido de equilibrio, la plenitud de la inteligencia) la Madre de los Gracos (la moralidad severa, la adoración de la virtud), el tribunal de D. João VI (la dominación extranjera), João Ramalho (el primer Patriarca).

c) A estos emblemas se les oponen los mitos culturales – sol, gran serpiente, jabotí, Jacy, Guaracy, etc.- habitantes de las reservas imaginarias instintivas del inconsciente primitivo (colectivo), que catalizarían cuando se lanzara satíricamente contra el primero, la operación antropofágica, como devoración de los emblemas de una sociedad. Esta es la transformación de tabú en tótem. Se trata de descargar la represión histórica y la conciencia libre colectiva (el trance), nuevamente disponible para seguir después de esto los guiones del instinto caraíba grabados en estos arquetipos del pensamiento salvaje – el ocio pleno, la fiesta, la libre comunión amorosa, incorporados a la visión poética de pau-brasil y a las sugerencias de la vida paradisíaca – sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin cárceles del Matriarcado de Pindorama.

d) La rebelión individual al servicio de la revolución caraíba - más grande que todas las revoluciones porque le dio ímpetu a la rebelión romántica, a la revolución bolchevique, al surrealismo y a la acción transformadora de la técnica, que produjo en una nueva escala de la experiencia humana, el salvajismo de la sociedad industrial. En un acto de reintegración ya que la trayectoria ideológica del antropófago fue la misma que introdujo la atracción del nuevo mundo en la literatura europea, la revolución caraíba nos devolvería el ímpetu originario que unifica todas las revoluciones.

e) Con referencia al tótem y tabú de Freud, Oswald generaliza la antropofagia ritual como la purga de lo primitivo al origen de la salud moral del hombre como animal de presa que asimila y digiere, sin resquicios de resentimiento o de

consciencia culpable, los conflictos interiores y las resistencias del mundo exterior.

f) El alcance religioso de la antropofagia, gracias al ritual canibalístico, incorporaba, en un acto de extrema venganza, la alteridad inaccesible de sus dioses, dejándolos en la tierra y estableciendo con ellos una vida familiar. Y nos dice que hay que ser profundamente ateo, para alcanzar la idea de Dios.⁶²¹

g) Tupi o caraíba, lejos de representar el alma común sedimentada, connota las energías psíquicas que animan o impulsan el desarrollo humano. Un nuevo mito que, enfocado sobre la historia para criticarla, encuentra su materia en el arquetipo mismo del hombre natural, transformándose en un contra mito.

h) El matriarcado de Pindorama – Tesis: hombre natural- antítesis – hombre civilizado – síntesis – hombre natural tecnificado. En la calificación de la antropofagia se da el concepto de mundo basado en el conjunto de estructuras del matriarcado primitivo, y la concepción del mundo correspondiente al patriarcado.

i) La concepción matriarcal constituye una relación solidaria entre el hombre, la naturaleza y los individuos entre sí, gracias al sacrificio común del tótem. Reclamando el derecho materno y la propiedad común de la tierra. La cultura antropofágica, lúdica y festiva, combate el desequilibrio a través de banquetes dionisíacos. Liberado por la máquina, el hombre recuperaría su libertad real y el sentimiento lúdico, padre de la creación artística recuperaría también su miedo ancestral.

Benedito Nunes advierte:⁶²² no busques en el pensamiento de Oswald el discurso reflexivo-crítico, la delimitación cuidadosa de problemas supuestos, ni largas cadenas de raciocinio que caracterizan a la filosofía. Busca, la cadena de

⁶²¹ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. En: *Revista de antropofagia, 1ª edição*, 1928, São Paulo. Todos estos fragmentos son citas de la fuente Gilberto Mendonça Teles en *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*, 2009, Petrópolis - RJ, 19ª ed. Editora Vozes, pp. 504-511.

⁶²² NUNES, Benedito. op. cit.

imágenes que unen la intuición poética densa a la conceptualización filosófica esquematizada.

Según Maria Cândida Almeida.⁶²³ La dialéctica de Oswald deshace las oposiciones dicotómicas entre colonizador/colonizado; civilizado/bárbaro y naturaleza/tecnología. Al considerar el caníbal como el sujeto transformador, social y colectivo que hace la revisión de la tradición occidental, cambiando la dirección de la flecha en el sentido evolutivo primitivo-civilizado, proponiendo el bárbaro tecnificado, bastante más cerca de las manifestaciones de la cultura contemporánea, tribal y tecnológica. En el lugar del hibridismo, presentado en los procesos étnicos y culturales, propone el mestizaje, genuina creación brasileña.

El manifiesto anuncia aquello que ocurrirá posteriormente en el lenguaje: un modelo de pensamiento cultural y una lengua brasileña basada en la síntesis de expresiones de práctica oral en todo Brasil.

4.4.9 Manifiesto Nhengaçu verde-amarelo (1929)

Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Alfredo Ellis Jr. y Cândido Motta Filho, firmaron el manifiesto verdeamarelista *Nhengaçu Verde-Amarelo*, publicado no *Correio Paulistano* el 17 de mayo de 1929. Este manifiesto está en oposición al Manifiesto Pau-Brasil.

El texto buscaba definir el nacionalismo expresado por el grupo y promover el “tupi” como imagen simbólica de la nación. Buscaban asociar el origen de la nacionalidad a una supuesta predestinación histórica de la raza tupi que, según el grupo, correspondía a una conformación nacional basada en la negativa de cualquier tipo de preconceptos. Esta característica se manifestaría en la vida social y política brasileña. En el campo religioso, tendrían un catolicismo

⁶²³ ALMEIDA, Maria Cândida. *Tornar-se outro. O topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo, Annablume, 2002.

tolerante; en la política, el desprecio por las ideologías y la valorización de la administración; en la sociedad, la igualdad entre las razas.

El manifiesto *Nhengaçu Verde-Amarelo* señaló los eventos históricos protagonizados por los tupis como etapas necesarias al cumplimiento de este destino. Según el manifiesto, el desplazamiento de la raza tupi hacia el litoral, antes de la llegada de los portugueses, preparó la entrada en el sertão de los aventureros. Por otro lado, fue determinante para la formación de una nación nueva por medio del mestizaje entre ellos y los portugueses:

“Os tupis desceram para serem absorvidos. Para se diluírem no sangue da gente nova. Para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro e o seu grande sentimento de humanidade.

Seu totem não é carnívoro: Anta. É este animal que abre caminhos, e aí parece estar indicada a predestinação da gente tupi”.⁶²⁴

La elección de la raza tupi como símbolo de la nacionalidad era explicada en función de su capacidad de dejarse absorber y, al mismo tiempo, permanecer vivo en el “alma” de la nación. Por este motivo era el único capaz de sintetizar la nación sin ocupar en ella una posición sobresaliente. Poseía, así, una característica fundamental a la sobrevivencia de la nacionalidad, ya que no provocaba distinciones cuyos desdoblamientos resultarían, inevitablemente, en la fragmentación de la nación.⁶²⁵ De acuerdo con el manifiesto, sobre las demás razas ejercería una “ação destruidora de traços caracterizantes”, evitando así el florecimiento de “nacionalismos exóticos”.⁶²⁶

También en función de esta característica, diferente de otros nacionalismos basados en modelos políticos o filosóficos, de acuerdo con los verde-amarelistas,

⁶²⁴ “Manifiesto Nhengaçu Verde-Amarelo”. En: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 20. ed., Ed. José Olympo, Río de Janeiro, 2012, p.507-508.

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 508.

⁶²⁶ *Ibidem*, p.510.

el “nacionalismo tupi” propuesto por ellos, “sem desvios da corrente histórica”, no resultaba en divisiones. Se trataba de un nacionalismo sentimental y práctico, que “não combate nem religiões, nem filosofias, porque toda a sua força reside na sua capacidade sentimental”.⁶²⁷

Por este motivo era que las sistematizaciones o “fórmulas arbitrarias de inteligência” no ejerciendo influencias sobre el funcionamiento de los “órgãos vitais da nação”. Es importante recordar que, al destacar esta composición específica de la nacionalidad brasileña, el grupo buscaba legitimar una de las cuestiones centrales levantadas por el verde-amarelismo – el contrapunto a la influencia extranjera. Conforme señalaron:

“[...] foi o índio que nos ensinou a rir de todos os sistemas e de toda as teorias. [...] A continuação do caminho histórico tupi só se dará pela ausência de imposições temáticas, de imperativos ideológicos. O arbítrio mental não pode sobrepor-se às fatalidades cósmicas, étnicas, sociais ou religiosas.”⁶²⁸

La misión impuesta por los verdeamarelistas era la de reflejar la nación “sem espírito preconcebido” y presentar un nacionalismo “de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade do pensamento, de crença na predestinação do Brasil na humanidade”.⁶²⁹

Congruente a la idea de continuidad al tupi, o seguimiento del hilo histórico de la nación, los verdeamarelistas se declararon favorables a las instituciones conservadoras, entendidas como desdoblamientos de las peculiaridades del medio brasileño, y consideraron que solamente en el interior de ellas sería posible realizar la “renovación de Brasil”.

⁶²⁷ Ibidem, p. 509.

⁶²⁸ Ibidem, p. 512.

⁶²⁹ Ibidem, p. 513.

Al negar una teorización de la nación, el manifiesto *Nhengaçu Verde-Amarelo* desarrolló un claro diálogo con el pensamiento romántico. De acuerdo con el grupo, las instituciones sociales y políticas brasileñas poseían un vínculo natural con la nacionalidad, perspectiva que buscaba oponerse a la idea de nación como un constructo político emergido en la revolución francesa.⁶³⁰

Se partía del supuesto, de que, al revés de una realidad abstracta, universal, la nación sería vivenciada de forma diferente por distintos pueblos, estando unida a las peculiaridades locales y a su destino particular.

El nacionalismo se define como positivo, sano, con una gran finalidad histórica, de predestinación y como siendo tupi:

“O nacionalismo tupi não é intelectual. É sentimental. E de ação prática, sem desvios da corrente histórica. Pode aceitar as formas de civilização, mas impõe a essência do senti-mento, a fisionomia irradiadora da sua alma”⁶³¹

Se presenta la libertad, la fé, la colaboración colectiva y la igualdad, como valores pertenecientes al grupo Anta, caracterizándolo positivamente. Se pretende realizar un discurso donde se presentan los argumentos y relaciones lógicas de causa-efecto, o presentación de contrapunto, entre lo que es bueno y lo que es malo:

“O grupo “verdamarelo” cuja regra é a liberdade plena que cada um tem de ser brasileiro como quiser e puder; cuja condição é cada um interpretar o seu país e o seu povo através de si mesmo, da própria determinação instintiva; – o grupo “verdamarelo”, à tirania das sistematizações ideológicas, responde com a sua alforria e a amplitude sem obstáculo de sua ação brasileira. Nosso nacionalismo é de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade do

⁶³⁰ BEIRED, José Luís Bendicho. *Sob o signo da nova ordem. Intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Edições Loyola, 1999, p. 195-200.

⁶³¹ “Manifiesto Nhengaçu Verde-Amarelo”. En: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 20. ed., Ed. José Olympo, Rio de Janeiro, 2012, p.509.

pensamento, de crença na predestinação do Brasil na humanidade, de fé em nosso valor de construção nacional”.⁶³²

Según se presenta en el manifiesto, era el sentimiento y no la razón, el vehículo privilegiado de expresión de la nacionalidad. Igualmente ligada al romanticismo, está la representación de la nacionalidad como realidad armoniosa, en la cual la ausencia de prejuicio de la raza tupi y su capacidad de dilución compone su principal símbolo.

Al igual que en los otros manifiestos, se observa la ocurrencia de un proceso de fragmentación, que rompe el proceso de encadenamiento entre declaraciones, como se muestra en la cita 583.

La estructura de argumentación del manifiesto donde se utiliza la parataxis:

“O Tapuia isolou-se na selva, para viver; e foi morto pelos arcabuzes e pelas flechas inimigas. O tupi socializou-se sem temor da morte; e ficou eternizado no sangue da nossa raça. O tapuia é morto, o tupi é vivo”.⁶³³

Y hipotaxis, donde se argumenta exponiendo la finalidad y se deprenden relaciones causa-efecto, para lograr una adhesión o persuasión del oyente, utilizando la lógica:

“O mameluco voltou-se contra o índio, para destruir a expressão formal, a exterioridade aborígine; porque o que há de interior no bugre subsistirá sempre na alma do mameluco e se perpetuará nos novos tipos de cruzamento. E a fisionomia própria da gente brasileira, não fichada em definições filosóficas ou políticas, mas revelada nas tendências gerais comuns”.⁶³⁴

⁶³² Ibidem, p.513.

⁶³³ Ibidem, p.508.

⁶³⁴ Ídem, Ibidem.

Con respecto al sujeto de la enunciación⁶³⁵, el hablante es considerado como una plenitud imaginaria que habla, igual que en los otros manifiestos, a un colectivo universal.

“A Nação é uma resultante de agentes históricos. O índio, o negro, o espadachim, o jesuíta, o tropeiro, o poeta, o fazendeiro, o político, o holandês, o português, o índio, o francês, os rios, as montanhas, a mineração, a pecuária, a agricultura, o sol, as léguas imensas, o Cruzeiro do Sul, o café, a literatura francesa, ases políticas inglesa e americana, os oito milhões de quilômetros quadrados...”⁶³⁶

4.4.10 Verde amarelo y Antropofagia

Habiendo recibido el legado modernista, utilizar un lenguaje y una técnica actualizadas al momento histórico por el que pasaba el siglo XX, por medio del verso libre, del lenguaje sintético y de otros elementos literarios compatibles con el ritmo de vida moderna. Preconizaban que además de la actuación literaria, una actitud política,⁶³⁷ y proclamaron la función social del arte, que debería ser utilizada al servicio de la sociedad.⁶³⁸ La figura del indio, fue utilizada metafóricamente como base para la construcción de una nueva cultura en el país. Se preocuparon también con innumerables temas comunes, tales como el mestizaje racial del país, su tamaño continental, la cultura popular, entre otros. La crítica que inicialmente hicieron a los patrones estéticos canónicos, posteriormente se extendió al propio modernismo.

⁶³⁵ SAVIO. Karina. “El sujeto de la enunciación. Diálogos entre la lingüística y el psicoanálisis”. *Linguagem em Discurso*. Unisul, p.271-284. LemD, Tubarão, SC, v. 17, n. 2, p. 271-284, maio/ago. 2017.

⁶³⁶ “Manifesto Nhengaçu verde-amarelo”. En: TELES, Gilberto Mendonça, op.cit, p.509.

⁶³⁷ Tanto Oswald de Andrade, como Plínio Salgado, y mucho antes de sus filiaciones en el Partido Comunista y en la Ação Integralista Brasileira, respectivamente, tuvieron participación en la política.

⁶³⁸ Vista las investidas antropofágicas en el campo del derecho, por ejemplo, o la realización del Congresso de Antropofagia, en Rio de Janeiro, el cual más tarde enviaría “em mensagem ao Senado e à Câmara solicitando algumas reformas da nossa legislação civil e penal e na nossa organização político-social” según la noticia anunciada en el: PRIMEIR congresso de Antropofagia. *Revista de Antropofagia, Diário de São Paulo*, São Paulo, 2ª Dentição, p. 12, n. 15, 19 jul. 1929.

El *Verdeamarelista*⁶³⁹ asumió una actitud conservadora, que se evidencia en el Manifiesto *Nhengaçu Verde-Amarelo*, donde expresaban: “aceitamos todas as instituições conservadores, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos, a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas”.⁶⁴⁰ La *Antropofagia* se mostró, a su vez, mucho más Irónica, iconoclasta y satírica, burlándose de los convencionalismos de la estética y demoliendo los mitos, muchas veces de forma violenta. Las formas como utilizaron los mismos temas fueron muy distintas. La figura del indio, por ejemplo, base de las dos propuestas culturales, fue abordada de manera muy distinta. En el caso de los verdeamarelistas perpetuaban una imagen idealizada del indio típica del romanticismo, como modelo rousseaniano vivo y poseedora de elementos conciliatorios, volviéndose un héroe en la formación nacional brasileña, los antropófagos también elegían al indio como héroe, pero no por su sumisión sino por sus características violentas. La diferencia esencial, como sugiere Vera Lúcia de Oliveira, fue la subversión de la figura del buen salvaje: “Oswald de Andrade fez tabula rasa do bom selvagem romântico, catequizado e bem educado, símbolo de um intelectual alienado. À glorificação do índio de Rousseau ele contrapõe o elogio do ‘mau selvagem’, matador de brancos, antropófago, polígamo, comunista (...). Recupera, assim, em sentido positivo, a imagem do índio que se defendeu e lutou contra o

⁶³⁹ La Revista de Antropofagia, por ejemplo, contó con artículos de Plínio Salgado en sus primeros números, habiéndose refugiado en la simbología del Anta en la segunda “dentição”, oponiéndole la imagen del Tamandú. Oswald de Andrade, a su vez, también escribió en el Correio Paulistano.

⁶⁴⁰ O ATUAL momento literário. Correio Paulistano, São Paulo, p.4, 17 maio 1929. Publicado, aún como: Nhengaçu Verde-Amarelo (Manifiesto do Verde-amarelismo, o de la Escola da Anta). In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 181 -185.

colonizador, que não se submeteu à escravidão e nem sempre aceitou, de forma pacífica, a catequização. É esse índio que se elege como paradigma do Brasil.”⁶⁴¹

El Verdeamarelista⁶⁴² eligió, para su sustrato teórico, un indio pasivo, que se sometió y supo mezclarse a las distintas etnias, una absorción que se consideró necesaria para la formación nacional brasileña. La Antropofagia se focalizó en el indio antropófago, ya de entrada no tan pacífico, devorador del enemigo en nombre de la absorción de lo que él tenía de más fuerte.

La relación de los dos con la cultura extranjera, especialmente la europea, también fue diferente, el primero negándola muchas veces y presentando una actitud xenófoba y el segundo, tratando de extraer de ella los elementos más fuertes para el fortalecimiento de la propia cultura del Brasil, actitud, a su vez, que acababa, de cierto modo, reconociendo sus cualidades.

Los proyectos literarios implicaban un compromiso también político, al preocuparse con los diversos problemas de la nacionalidad y al lograr extender sus propuestas hacia otras áreas más allá de la literatura. La actuación literaria, inclusive, para los autores en cuestión, no debería ser ajena, teniendo en ambos casos, un posicionamiento social del escritor. Sobre esta cuestión, Eduardo Jardim de Moraes dice:

“Nas obras dos autores que elaboraram a questão da brasilidade o que se nota é que ela não se apresenta mais como questão de caráter puramente literário. Na década de 20, os escritores, num movimento que vai se radicalizando, terminam por não perceber mais a distinção entre vida

641 OLIVEIRA, V. L. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP; Blumenau: FURB, 2002.

642 El caso de *Anta*, por ejemplo, revela que, dentro del *Verdeamarelo*, los autores no compartían las mismas ideas en cuanto al significado de la elección del indio como el símbolo de la nacionalidad del anta como su tótem. Lo mismo sucedió en la *Revista de Antropofagia* donde, con la radicalización de las críticas, algunos se distanciaron de la revista.

literária e engajamento político. A obra literária deixa, assim, de significar literariamente a questão da brasilidade e se propõe ativamente a interferir na realidade da nação em que está inscrita. A obra de Plínio Salgado e a de Oswald de Andrade não cessam de ressaltar esta sua característica peculiar. Elas não são apenas obras literárias devendo ser apreciadas por critérios que dizem respeito ao seu valor literário. São manifestos, panfletos, depoimentos que visam à transformação prática e imediata da realidade nacional.”⁶⁴³

Podemos pensar, por lo tanto, está actuación literaria como un acto del habla específico, el de crear una “brasilidade” comenzando por los registros literarios y figuras retóricas de los manifiestos *Antropófago* y *Nhengaçu Verde-Amarelo*. Esto lleva consigo un desplazamiento de una literatura ensayística, sobre la “brasilidade”, nación y raza de por ejemplo Oliveira Vianna y Euclides da Cunha a los manifiestos, lo que podría ser interpretado como una intensificación del acto del habla.

Es posible resumir los propósitos del grupo verdeamarelista en algunas ideas básicas. La principal de ellas era la crítica a la literatura pasadista, copia de modelos europeos, enclaustrada “no soneto, na métrica de Castilho, na colocação de pronomes, no parnasianismo, na frase acadêmica, na retórica, na construção portuguesa”⁶⁴⁴ y en otros procesos formales dictados por la tradición, por el respeto a los autores antiguos y por instituciones como la Academia Brasileira de Letras.

Contra esto, se sugería la creación de una literatura nueva, libre de formalismos y de la influencia europea y adecuada al momento por el que pasaba la humanidad, en el cual se volvía necesario proclamar lo que el Brasil tenía de más

⁶⁴³ MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.p. 166.

⁶⁴⁴ SALGADO, P. *O significado da anta*. Correio Paulistano, São Paulo, p. 3, 26 nov. 1927. Republicado en BATISTA, Marta Rosseti; LOPEZ, Telê Porto A.; LIMA, Yvone Soares. *Brasil: primeiro tempo modernista (1917-1929)* Documentação. São Paulo: IEB, 1972. p. 284 – 288.

auténtico. El nacionalismo era la piedra angular del *Verdeamarelismo*, que proclamaba cantar al Brasil, con sus paisajes, su clima, su vegetación, sus razas y su pueblo.

El Manifiesto antropófago utilizaba, por medio de frases cortas y sintácticas, un lenguaje moderno, metafórico, y poético, proclamando su doctrina “única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todo as religiões. De todos os tratados de paz”⁶⁴⁵ Por lo tanto, se proclamó el carácter universal de la propuesta, aunque originalmente se aplicó a la realidad brasileña.

El buen salvaje rousseauiano, cuya imagen había sido desde el romanticismo aplicada a la realidad brasileña como significado de pasividad, era sustituido por el mal salvaje antropófago, fuerte y vengativo, que devoraría al europeo, su polo antagónico, con miras a crear una cultura más fuerte y libre de represiones.

Reescribiendo la historia de Brasil por la óptica de lo autóctono, el texto se revelaba contra una serie de actitudes, reales o metafóricas, presentes en Brasil. Se posicionaba contra: “todos os importadores de consciência enlatada”; “o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo para ganhar comissão”; “as elites vegetais”; “as religiões de meridiano”; “o mundo reversível e as ideias cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema”; “toda as catequeses”; “as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra”; “as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas. (...) a verdade dos povos missionários”; “as escleroses urbanas (...) os Conservatórios e o tédio especulativo.”; “o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz”; “a Memória fonte do costume”; “Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João

⁶⁴⁵ “Manifiesto Antropófago”. En: TELES, Gilberto Mendonça. op. cit. p. 497.

VI”; la “Peste dos chamados povos cultos e cristianizados”; “Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema” y “a realidade social, vestida e opressora”. Como antídoto contra el mal traído por la colonización europea, proponía: “Uma consciência participante, uma rítmica religiosa”; y como consecuencia la llegada de una Edad de oro ; “A experiência pessoal renovada” y, finalizando el texto; “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.”⁶⁴⁶

5.0 A modo de comentario

Los manifiestos enuncian y hacen lo que dicen, enuncian la violencia y ellos son violentos como el Anti-Dantas, tienen un carácter performático, no sólo dicen, sino que ellos son lo que dicen. No sólo hablan, sino que hacen aquello que hablan, ellos escriben con la escritura que proponen, y rompen las reglas que dicen que hay que romper. No solo hacen el elogio de una poesía nueva, ellos son esa poesía nueva, ligada a la velocidad y a la tecnología. Engendran en la prosa del manifiesto, esa poesía que proponen.

Por ejemplo, El “Manifiesto antropófago” es performático. La antropofagia era el ritual indígena, practicado por los habitantes primitivos – consistente en comer a otros hombres, no por hambre, sino para adquirir virtudes. Era una especie singular de canibalismo. Oswald, en 1928, transforma la práctica de los indios en una metáfora directriz para el Modernismo en la cultura brasileña. Propone que debieran devorar otras culturas, con el fin de transformarlas en alimento para su cultura, absorbiendo las características más valiosas. Solo que el manifiesto no sólo elige la antropofagia como signo de la cultura nacional, sino que ya la hace operar en el texto. Montaigne, Rousseau, Freud y Lévi-Bruhl son debidamente

⁶⁴⁶ ANDRADE, Oswald de. “Manifiesto antropófago”. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 1, p. 3 e 7, maio 1928. Publicado,entre otros, In: SCHWARTZ, J. op. Cit. p. 174-180.

masticados por Oswald, apareciendo en el “Manifiesto antropófago” digeridos por su sistema intelectual. Transformándose en el proceso. El ejemplo emblemático de esta antropofagia es la metamorfosis de la famosa frase del soliloquio de Hamlet, en la pieza homónima de William Shakespeare.

“To be or not to be, - that is the question⁶⁴⁷ se transforma en “tupi or not tupi that is the questions”.⁶⁴⁸ ¿Ser o no ser? Con esta simple diatriba, sirviéndose de la semejanza fonética en el “to be” inglés y el “tupi” brasileño, el Modernismo de Oswald instala a Brasil frente a su dilema de ser, que no es vago, sino envuelve la matriz indígena de su origen.

El gesto del manifiesto, por lo tanto, es autoconsciente, no describe, de una perspectiva externa, una situación. Él dice: aquí estoy yo, manifiesto, dentro de la situación, y esta es mi posición en ella. El tono dramático y urgente que destila es teatral, pero no es juego de escenas falsas. Es la coherencia máxima entre contenido y forma. El texto del manifiesto habla ya en la lengua del cambio que anhela, aunque se gane enemigos, como las instituciones tradicionales. Habla de manera moderna, no ya anticuada. Su radicalismo busca los enfrentamientos, cuando son necesarios. Esta es su lucha. Ella comienza, como declara el Futurismo de Marinetti, con la propia forma del manifiesto, con el “arte de hacer manifiestos”. Aquí lo que nos interesa es la forma. ¿Pero qué es la forma para el arte?

En un ensayo de 1910, el filósofo Georg Lukács decía que el arte se define por afectarnos por las formas, y no solo por los contenidos”,⁶⁴⁹ su argumento era que,

⁶⁴⁷ SHAKESPEARE, W. Hamlet, En: *The Complete Works of William Shakespeare*, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1998, vol. I, p. 688

⁶⁴⁸ ANDRADE, Oswald de. *Manifiesto Antropofago, Manifiesto da poesia pau-brasil*. En: *A utopia antropofágica*. São Paulo. Globo, 1995, p.47.

⁶⁴⁹ LUKÁCS, Georg. *El Alma y Las Formas*. Ensayos. Grijalbo, 1975.

al contrario de las obras científicas, las obras de arte solo son lo que son porque permanecen en su forma específica.

En cambio, las leyes de la física, por ejemplo, pueden ser fácilmente aprendidas en una forma diferente de aquella en la que fueron originalmente expresadas, como hacemos habitualmente en la escuela. El contenido científico permanece igual, a pesar de ser la presentación distinta.

En el arte sucede de otra manera, El contenido depende de la forma. Un poema no es solamente lo que describe, y si no también cómo lo hace. Inténtese explicar, usando otra forma, cual es el contenido de estos polémicos versos modernistas, de Carlos Drumond de Andrade, publicados en 1928 en la *Revista de antropofagia*.

“No meio do caminho
No meio do caminho tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
Tinha uma pedra
No meio do caminho tinha uma pedra
Nunca me esquecerei desse acontecimento
Na vida de minhas retinas tão fatigadas
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
Tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
No meio do caminho tinha uma pedra”.⁶⁵⁰

Sin rima y sin métrica, libre de las normas tradicionales, el poema posee, sin embargo, un rigor formal preciso. Cada verso está en su lugar, así como cada corte para el siguiente, a fin de instaurar el ritmo cíclico por el cual no sabríamos como sería su fraseología natural, si tratáramos de traspasarlo a una prosa lineal. Este ciclo es interrumpido una sola vez, en el cambio de estrofa, cambio que

⁶⁵⁰ DRUMOND DE ANDRADE, Carlos. *No meio do caminho*, En *Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1992, p.15.

confirma que el evento – a pedra no meio do caminho – nunca será olvidado. Su repetición en el poema ya es, el signo de este no olvido. Es la propia piedra que vuelve a estar en el medio del camino del poema en cada verso, siendo recordada. Su fuerza no está en que visualicemos una piedra en un camino tangible y ni solo en el contenido metafórico, por lo cual todo hombre puede depositar, en el lugar de la piedra, una dificultad de su vida.

En el poema, se ignoran las referencias externas, no da detalles sobre la imagen de la piedra y sobre el camino, ni alude a situaciones de la vida aparte de lo narrado – y realice internamente lo que él cuenta.

Repitiendo la “pedra no meio do caminho”, el poema la coloca, concretamente, en el medio del camino de la lectura. Ella golpea, vuelve a golpear, insiste y regresa. Y así el contenido no sólo se comunica, sino que se realiza – en la forma.

El contenido del manifiesto es lo que es, mientras mantenga su forma. “Penetra surdamente no reino das palavras”⁶⁵¹, aconsejaba un verso de Drummond a los poetas- que además suena como un manifiesto. Lo mismo podría recomendarse a aquellos que escriben manifiestos, pues la fuerza del género está en sus palabras, en el estilo, en su lenguaje, que, en vez de solamente estar alineado con el tema, le imprime toda su verdad. Ningún resumen de los temas de un manifiesto alcanza lo que él es, a menos que se libere de la dogmática “alergia contra las formas” – criticada por el filósofo Theodor Adorno- y se sumerja en su letra, en su palabra.

En esta medida, los manifiestos pueden ser comentados, pero nada sustituye el encuentro directo con ellos, así como ocurre con las obras de arte. El manifiesto presenta junto a su método, su objeto. Filosóficamente, su inteligibilidad general

⁶⁵¹ DRUMOND DE ANDRADE, Carlos. *Procura da poesia*, En *Poesia e prosa*, op. cit., p.95-97.

depende de su singularidad sensible. Podemos acceder al contenido cuando lo aprehendemos su forma, en su realidad material efectiva que es el lenguaje.

Es decir, en la dimensión de aquello Benjamín, llamaría de “presentación”.⁶⁵² Esta presentación literaria del manifiesto es lo que sustenta su validez como texto, como un género enérgico adoptado por el pensamiento de vanguardia.

Esto es especialmente importante porque los manifiestos no fueron solo el acompañamiento exterior del arte moderno, sino, que su discurso y su palabra fueron parte del proceso de desarrollo. En la misma medida que este arte abandonó la ingenuidad y dejó de ofrecerse a la fruición de la pura estética, su discursividad crecía.

En el prefacio para *Paulicéia desvairada*, primer libro de poesía moderna del país,⁶⁵³ Mário de Andrade, una vez más, señala la situación reflexiva del arte, a partir de su producción. O “Prefácio interessantíssimo” es un manifiesto más que un prefacio,⁶⁵⁴ tanto en el estilo formal como en su contenido. Podría ser llamado de “Manifiesto do desvairismo”, puesto que es que se quiere fundar. En este texto, llama la atención que Mário sienta necesidad de explicar la razón de ser del prefacio en sus poesías, en una actitud típica del Modernismo.

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio interessantíssimo.⁶⁵⁵

⁶⁵² Gagnebin, Jeanne Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin, ou verdade e beleza”. En *Kriterion*-vol.48, n°112, Belo Horizonte, dezembro 2015.

⁶⁵³ DUARTE, Pedro. *A Palavra Modernista*, op. cit., p. 64

⁶⁵⁴ SANTIAGO, Silvano. En notas escritas para la correspondencia entre Mário de Andrade y Carlos Drummond de Andrade, afirma que la colección de poemas *Paulicéia desvairada* está precedida por un “manifiesto”, Silvano Santiago, En Carlos e Mário, Rio de Janeiro, Bem-te-vi, 2002, p.64.

⁶⁵⁵ ANDRADE, Mário de *Prefácio interessantíssimo*, En *Poesias Completas*, Belo Horizonte, Vila Rica, 1993, p. 59.

En este sentido, los manifiestos son siempre metalingüísticos. Ellos crean, ellos explican y ellos se explican. Son un “discurso mixto de lenguaje (de creación) y metalenguaje (de crítica).⁶⁵⁶ Su lenguaje creador debe estar en concordancia con su metalenguaje explicativa, habiendo coherencia entre forma y contenido. En el caso de Mário de Andrade, su prefacio no solo es interesante, sino interesantísimo. El sufijo de intensidad es barroco y exagerado, exponiendo la estética desvairada que quiere fundar. Manuel Bandeira lo consideró “verdadero poema”.⁶⁵⁷ El prefacio quiere ser interesante, no bello, ni útil, marcando su modernidad, contra el esteticismo vacío del arte por el arte y contra la estructuración reglada de las obras.

En resumen, los manifiestos no son una manifestación de otra cosa, son la manifestación de sí mismos. Luchan por la libertad de las formas artísticas, ya teniendo en sí mismos una forma libre. Y pensante. El Modernismo piensa, todo lo que hace. De ahí la razón de sus manifiestos, de ahí la razón de ser la época de los manifiestos. Lo que se escribe, pinta, esculpe y compone, o sea, todo lo que se crea, es tragado por la reflexión sobre su propia condición artística y su lugar en el nuevo mundo moderno y burgués.

El crítico de arte norteamericano Clement Greenberg observaba que esta reflexividad era fruto de la “especialización de la vanguardia en ella misma”, es decir, del “fato de que sus mejores artistas sean artistas de artistas, sus mejores poetas, poetas de poetas”.⁶⁵⁸

⁶⁵⁶ TELES. Gilberto Mendonça, *Retórica do silêncio*, Rio de Janeiro, José Olympo, 1989, p.46.

⁶⁵⁷ ANDRADE, Mario de, *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp, 2000, p.70

⁶⁵⁸ GREENBERG, Clément. *Vanguardia y Kitsch*. En: *Arte y cultura Ensayos críticos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979, p.16.

El artista moderno plegó al arte sobre sí misma, hizo una poesía crítica que se ocupa no sólo de los objetos, sino también de la forma de poetizarlos. Perdió la ingenuidad. Este era el destino de las vanguardias desde su origen con el Romanticismo alemán.⁶⁵⁹

Por esto, Friedrich Schlegel, exigía del arte moderna que fuera, “ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia”.⁶⁶⁰

Los manifiestos son la expresión más fuerte de esta doblez que el arte hace sobre sí mismo. Son formas discursivas del arte moderno, con cualidad estética. Esto no quiere decir que sean idénticos a otras obras de arte, sino sólo que, como ellas, dependen de su forma de expresión para que su contenido se exprese debidamente. Un manifiesto debería leerse como idea y como poesía. Esto es aplicable desde el más conocido de los manifiestos, aunque su nacimiento tuviera un fin político, y no estético – *El Manifiesto comunista*.

El manifiesto se escribe para cambiar o romper con lo presente, con lo instituido, para que todo cambie, a través de cambiar los discursos, las representaciones, las poéticas. Lo que persigue, con los actos del habla, es que el cambio se plasme y la realidad se modifique. El manifiesto transporta una protesta. Y un sueño. Una negación y una afirmación. Esto corresponde a su naturaleza política. Pero la diferencia del panfleto partidista es que él no vale solo por lo que divulga, y si por ser el ejemplo mismo de lo que quiere divulgar, de lo que defiende. En este sentido el manifiesto es estético. En los manifiestos lo estético pretende abrazar toda la vida, disolviendo la distinción entre arte y vida. Su posición es simultáneamente, la de narrador y la de actor. Él es visión y actuación, entendimiento y movimiento. Es parte de la historia que narra. Ningún manifiesto

⁶⁵⁹ DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*, Rio de Janeiro, Zahar, 2011, p. 42-49.

⁶⁶⁰ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos* São Paulo, Iluminuras, 1997, p.88-89.

es neutro. Contribuye a la transformación que cree necesaria. Los manifiestos son combativos, son activos. Quieren contar y hacer historia. ¿Pero cómo pueden participar activamente en la historia? Porque ellos son lo que Austin llama de Actos del Habla. Palabras como las que el sacerdote declara al casar a las personas, puesto que son acción y discurso al mismo tiempo. Lo que ellas dicen tienen efecto inmediato fuera del lenguaje. Por ejemplo, solteros se vuelven casados. O sea, el efecto del lenguaje se sobrepasa a sí mismo y afecta al ser o a la realidad directamente. En el caso de los manifiestos, esto sucede porque ellos declaran la ruptura con cánones vigentes, y rompen ellos mismos esos patrones. Ellos escriben de la forma moderna. Sin embargo, para Austin este esquema sólo funciona cuando el hablante detiene la autoridad, gracias a la cual lo que el habla se realiza. El manifiesto moderno, sin embargo, es una contestación del poder, lo que significa que no lo tiene, ¿entonces de donde la obtiene? Su autoridad no viene del presente, sino del futuro, un futuro a ser cumplido gracias a lo que el propio manifiesto dice. El desea usurpar la autoridad existente, en nombre de una que aún no existe, y que le daría la legitimidad no sólo para decir, si no que para hacer lo que dice.

El manifiesto grita. De ahí sus puntos de exclamación. No es el susurro suave y sereno de los viejos, y si el llanto casi adolescente, de los más jóvenes. Este grito, quiere quemar la tradición y abrir el paso al futuro. El manifiesto es la autopresentación del agente transformador que es él mismo. Los propios autores de los manifiestos son los responsables por el movimiento que anuncian. Es el futurismo aquí. El manifiesto se autonombra. La voz más común de los manifiestos corresponde a la primera persona del plural: nosotros. En ella se reconocen los que quieren lo nuevo, el futuro.

Resumiendo, se observa en los textos de los manifiestos modernistas analizados los siguientes aspectos⁶⁶¹:

a) Una fragmentación que rompe con el proceso de encadenamiento entre declaraciones. Esta fragmentación evita el desarrollo de los tópicos discursivos, rompiendo con el proceso básico de textualización.

b) Se utiliza una división gráfica de los párrafos que separa enunciados relacionados entre sí, convirtiéndolos en temas independientes.

c) La estructura sintáctica de los enunciados, está constituida por frases independientes y períodos simples yuxtapuesto, produciendo un efecto de enumeración.

d) En cuanto sujeto de la enunciación, el hablante se puede considerar como una plenitud imaginaria que habla a un colectivo universal.

e) Con relación a los juegos del lenguaje: se percibe la ausencia de estos juegos, ya sea respuesta, argumentación, narración, dado que los enunciados representan el pensamiento del hablante, confiriéndoles el estatus de tesis, proposición o verdad absoluta.

f) En cuanto a los planos de la enunciación son homogéneos, no presentando presentan figuras del enunciador: autocorrección, concesión, etc., ni tampoco estatus polifónicos; citas, paráfrasis.

h) La forma de expresión de los manifiestos, alimenta la utopía de ser un habla viva disponible a actualizaciones.

⁶⁶¹ MUSSALIM, Fernanda. *A transposição erudita da barbárie: aspectos da semântica discursiva do modernismo brasileiro*, 2003. Campinas: IEL/UNICAMP. Tese de Doutorado.

i) Presentan un carácter utópico, que es propio de una “concepción ética de la literatura que aboga por su imbricación en la vida del ser humano, ya sea llevándolo a empuñar la palabra como arma... La relación con el lenguaje admite dos posibles vías de superación: la introversión pasiva, que conduce a la proclamación de un voto de silencio o a una concepción mística del arte, o bien el enfrentamiento dinámico, la conversión de la palabra en actividad”.⁶⁶²

j) El “eu” instaurado en los manifiestos, que se posiciona por sobre su auditorio u oyente, prescindiendo de la negociación, característica de las interacciones.

Según las investigaciones realizadas por Mussalim⁶⁶³ la práctica discursiva de los modernistas brasileños y portugueses, tanto en sus manifiestos como en sus movimientos sociales: la Semana de Arte Moderna o la publicación de la revista *Orpheu*, provocaron y escandalizaron a la ortodoxia del momento, siendo rechazados y catalogados de “revoltados”, “doidos” o paranoicos”, dado su rebeldía contra el pasadismo, el marasmo intelectual del país, la sumisión a los estándares estéticos europeos; se quiere romper las reglas y destruir los viejos valores.

j) Los medios de difusión, permiten el acceso a una gran cantidad de público o audiencia. Estos medios abarcan: declamación en teatros (como el Manifiesto Anti-Dantas), publicados en cuartillas (como el Manifiesto Nós), periódicos y revistas (como el Manifiesto Antropófago, Ultimatum, Pau-Brasil).

k) Los manifiestos comparten la dimensión temporal, partiendo de un pasado que se rechaza o crítica (Ultimatum) o un pasado primitivo que en cierta forma se

⁶⁶² GOMEZ, CARMEN, op. cit., p.41.

⁶⁶³ *A transposição erudita da barbárie: aspectos da semântica discursiva do modernismo brasileiro*, op.cit.

recupera (Antropófago), para hacer un planteamiento en el presente, orientado a la realización de la acción en el futuro.

l) Los manifiestos literarios, abordan también otra problemática, que es la relación entre el individuo y la colectividad, buscando modificar la consciencia colectiva, construyendo una nueva fase, por ejemplo, remodelando la identidad nacional.

6.0 Conclusiones

En esta tesis se analizaron los manifiestos literarios del modernismo portugués y brasileño, considerando las condiciones de producción, bajo una óptica pragmática, con la intención de demostrar que dichos manifiestos constituyen actos de habla, instaurando una nueva práctica y escritura. Podemos decir que su forma de escribir es la forma modernista, siendo esta interpretación una de las posibles lecturas de los fundamentos estético-literarios de estos textos modernistas.

Teniendo en consideración este propósito, así como las opciones metodológicas se decidió por la interpretación de determinados ribetes de orden histórico, manifestaciones estéticas e ideológicas subyacentes, que de manera general caracterizaron a estos movimientos a finales del siglo XIX e inicios del Siglo XX, para contextualizarlos y sistematizar los valores y actitudes esenciales que formaron parte de este movimiento. Dado que percibimos que no es posible separar la investigación de un análisis previo del ambiente que lo rodeo. Ambiente que era propicio a este tipo de manifestaciones artísticas, que, consideradas en su conjunto, reflejan una "amalgama" de discursos estéticos.

Se intentó demostrar que el tipo de discurso que utilizaron, fue un discurso de subversión, considerando su funcionamiento con los recursos retóricos que le permiten acceder a esta condición, traducido como un desafío contra el cual enfrentaron al discurso nomológico tradicional, reflexionando acerca del orden

artístico-cultural que conformaron esta fase de la literatura de estos países, dando una posible conclusión del valor de modernidad, diversidad estética y vanguardia que transportaron, siendo el trazo de ruptura con el código precedente un de los más relevantes de este movimiento estético-literario.

De esta forma los manifiestos se transformaron en el espacio donde se expresaron los deseos de la modernidad, un proyecto de identidad nacional y literario. ¿cómo lograron estos textos superar al academicismo que dominaba la escena literaria de la época? Creemos que fue a través de un discurso de ruptura, constituido de “actos del habla”, para lo cual nos basamos en la Teoría de los Actos del Habla de Austin. A través de estas figuras retóricas como son: el tipo de verbos, el tiempo en que se construye el discurso, la voz de la enunciación, el plano en que se enuncia, la entonación febril y agresiva, la forma de presentación de los párrafos, los recursos tipográficos, etc., que se mencionan en el capítulo de análisis de los manifiestos, es lo que permitió que este discurso de ruptura lograra su objetivo. De esta forma, la reacción contra el estilo académico de la anterior literatura oficial, el repudio de las normas, la ruptura con las formas lexicalizadas, el comportamiento subversivo y hostil para deslegitimar a aquellos que sólo aceptaban lo institucionalizado, etc.

Los manifiestos analizados apuntan a la ruptura con el canon, anunciando una nueva forma de arte y literatura, así como una ruptura social, que es causada por el estatus quo e inmovilismo presente, que a través de la literatura se vuelve un acto transformador y visible, ya que a través de sus formas literarias e ideas propuestas ellos están haciendo ya lo que proponen para la nueva literatura.

Tal vez por lo anterior, la forma de los manifiestos se mantiene en vigor, así como su forma de escribir y hablar, para mostrarnos o indicarnos una potencial realidad a ser creada o que está siendo creada. Ya que la palabra modernista o la palabra

de los manifiestos, es un tipo especial de lenguaje que involucra lo que Austin llama “actos del habla”.

Para Puchner,⁶⁶⁴ a pesar de que los manifiestos políticos son instancias ideales de discursos performativos, mientras que los manifiestos artísticos estarían revestidos de un aspecto teatral, estos últimos también serían performativos. “Teatralidad y performatividad describen, así, dos tendencias conflictivas que constituyen todos los manifiestos. De hecho, el manifiesto artístico, considerado como una etapa de la realización de una acción artística, puede ser comprendido a partir del análisis de los actos del habla elaborados por John Austin,⁶⁶⁵ sin embargo, la tensión sugerida por Puchner entre teatralidad y performatividad toma en consideración dos puntos. Por un lado, lo que respecta a la historia del manifiesto, las primeras apariciones de la palabra manifiesto como título de un determinado texto que en nada se asemejaba al contexto revolucionario, colectivo y subversivo que tenemos en mente normalmente al hablar del *Manifiesto* de Marx y Engels.

Por otro lado, tal tensión habla también respecto al hecho de que la teoría de los actos del habla de Austin está basada en algún tipo de autoridad, puesto que la figura que proporciona la mayoría de los actos con carácter performativo debe disponer de autoridad, al igual que un juez, un escribano o un padre. Así, el elemento de la teatralidad presente en los manifiestos forja una virtual o futura autoridad que efectivamente no existe aún, pero que vendrá a existir.

Los manifiestos artísticos al ser tomados como herramientas de las vanguardias abren el camino que sería recorrido por las manifestaciones contemporáneas en el mundo del arte. Los artistas parecen hacer uso del manifiesto para una dimensión más allá, de la poética, elaborando autónomamente su propia teoría

⁶⁶⁴ PUCHNER, Martin. op. cit. p. 05.

⁶⁶⁵ Austin, *Quando Dizer é Fazer*. op. cit.

del arte. Bogéa⁶⁶⁶ indica que el papel del manifiesto consiste en cristalizar las energías artísticas alrededor de un tema y en determinar el interés filosófico y estético de la acción colectiva.

Si entendemos que lo narrado por los manifiestos es parte de una acción, un acto del habla, lo que implementa es una nueva estética literaria, por lo que también es importante su contexto dada la dimensión pragmática del mismo.

Los manifiestos analizados, exhiben un poder, demostrando que el emisor/autor tiene la autoridad para proponer e implementar una estética nueva que debe ser seguida por parte del oyente/lector y por toda la colectividad involucrada en el campo donde se realizan dichas aseveraciones. El tono es agresivo y provocador y exige una acción por parte del auditorio, por ejemplo, en el caso de Portugal de todos los habitantes para salir del estancamiento cultural. En el caso de Brasil, de crear una “brasilidade”, aquello que define lo que es ser verdaderamente brasileños. Según Gómez⁶⁶⁷ “su más clara forma de expresión requiere un cambio de sujeto, en este caso sobre quien recae la orden de ejecutar una acción impartida por el emisor. El destinatario, el receptor del texto, pasa así a convertirse en sujeto de la acción impuesta.”

En los manifiestos, por lo tanto, hay predominancia de categorías perlocutivas del tipo verificativas o judicativas donde el hablante juzga, dictamina o se autoproclama arbitro; o del tipo compromisorias y expositivas donde predominan las enunciaciones con estructura “estamos -queremos”, con la finalidad de comprometer al hablante con acciones futuras, o expresar opiniones y conducir la opinión del oyente. Al igual que indica Gómez, los manifiestos exhiben “una abundancia de expresiones compromisorias que articulan voluntad y compromiso

⁶⁶⁶ BOGÉA, Anderson. O redescobrimiento filosófico da arte: narratividades e performatividade em escritos da arte conceitual. Curitiba, 2019.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p.40.

del sujeto, oposición y adherencia con respecto a algo concreto, sobre la base de 'nosotros queremos', 'tenemos que', 'deberíamos' o, incluso, 'debería', expuesto de manera objetiva. La categoría compromisoria, no sólo comporta un compromiso del emisor/autor del manifiesto, sino que no pretende realizar un acto que implica al receptor/oyente en el compromiso, por lo que se transforma en una exhortación a un 'nosotros' en el que convergen autor-lector.”⁶⁶⁸

En los manifiestos la fórmula “somos nosotros, eso es lo que queremos”, constituye un “acto judicial-compromisorio” que implica un acto ejercitativo, que se transforma en “queremos que tú también tengas que”, expresado mediante categorías ejercitativas o compromisorias.

Del análisis de los manifiestos podemos comprobar que la renovación ocurrida específicamente en la literatura modernista se plasmó a través de la renovación del lenguaje (arte de la palabra). Los manifiestos del modernismo le confirieron a la literatura, un sentido superior: mientras que para los modernistas brasileños es elevada a la categoría la constitución de la nación, para el grupo constituido por los modernistas portugueses el arte equivale a la vida y a la reelaboración del sueño portugués del quinto imperio pessoano. Esto es posible porque el escritor “ha salido de su torre de marfil” y experimenta una conciencia de su condición de intelectual y de su misión, por lo “cual su relación con el lenguaje se ha transformado en un acto poiético, volitivo y espiritual, en un arte del ser y del hacer.”⁶⁶⁹

En conclusión la actitud provocadora de los manifiestos, el modo como reaccionaron contra un grupo, o contra una colectividad, asumiendo a veces una actitud altiva y arrogante, iconoclasta y subversiva a las normas y convenciones,

⁶⁶⁸ Ídem, Ibídem.

⁶⁶⁹ Ibídem, p.42.

pretendieron: en primer lugar, que la sociedad portuguesa/brasileña pensase seriamente en su situación; en segundo lugar, que ellos mismos fuesen envueltos por la sensación de *diferencia* en relación a la colectividad nacional; y finalmente, que consiguieran encontrar en esa *diferencia* el camino para alcanzar – o reformular- el canon literario de la época.

Los procedimientos discursivos que utilizan los manifiestos, tanto brasileños como portugueses, plasman la necesidad de transmitir el sentido de cambio e impulso transformador que vehiculan estos textos, como, por ejemplo, la experimentación de las “formas expresivas”, la desarticulación del lenguaje lógico, la reorganización del discurso, liberándolo de las correlaciones lógico y semánticas “lexicalizadas”, la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos.

7.0 Bibliografía

ABASTADO, CLAUDE. "Introduction à l'analyse des manifestes", *Littérature*, n. 39, octubre 1980: 3-11.

ABDALA JUNIOR, BENJAMIN. *De Vôos e Ilhas*. Cotia, São Paulo, Ateliê Editorial, 2007.

ADAM, J. M., "Hacia una definición de la secuencia argumentativa", En: *Aprendizaje 26 (Comunicación, Lenguaje y Educación)* (1995), 9-22.

ADAM, J. M. y LORDA, C.U., *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona, Ariel 1999.

ADAM, J. M. y BONHOMME, M., *La argumentación publicitaria. Retórica del elogio y de la persuasión*. Traducción de A. Pérez Harguindey y Manuel Talens. Madrid: Cátedra 2000.

AMARAL, ARACY. *Artes plásticas na Semana de 22*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANDRADE, MÁRIO DE. *Vida Literária*; Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. 4 ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo, Martins Editora, 1979.

_____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, São Paulo. Edusp, 2000.

_____. *Carlos e Mário*. Rio de Janeiro, Bem-te-vi, 2002.

_____. *Prefácio interessantíssimo*, En *Poesias Completas*, Belo Horizonte, Villa Rica, 1993.

ANDRADE, OSWALD DE, "Manifesto Antropofago, Manifesto da poesia pau-brasil". En: *A utopía antropofágica*. São Paulo. Globo, 1995.

_____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Globo, 2004.

_____. "Pau Brasil". São Paulo, Globo (2da. Edição), 2003.

_____. En: Eduardo Jardim de Moraes. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.

ADORNO, THEODOR W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ANGENOT, MARC. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Traducción Hilda García. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

_____. *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris: Payot, 1982.

ALMEIDA, Maria Cândida. *Tornar-se outro. O topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo, Annablume, 2002.

ALONSO, PAULA (Comp.) *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

ARANTES, Paulo. "Nação e Reflexão". En: Benjamin Abdala Jr. e Salette de Almeida Cara (orgs.). *Modernos de Nascimento: figuras críticas do Brasil*. São Paulo, Boitempo, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ARRUDA, MARIA ARMINDA DO NASCIMENTO. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: Bauru, 2001.

_____. "Pensamento brasileiro e sociologia da cultura: questões de interpretação". En: *Tempo Social*, vol. 16, n. ° 1, 2004, pp. 107-118.

ASHOLT, WOLFGANG y WALTER FÄHNDEERS (eds.): "Die ganze Welt ist eine Manifestation." Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1997.

_____. “Manifeste und proklamationen der europäischen Avantgarde (1908-1938). Metzler. Stuttgart. Weimar, 1995.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Second Edition. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1975.

_____. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

_____. *Performativo – Constativo*. En: PINTO DE LIMA, *Linguagem e Acção: Da filosofia analítica à linguística pragmática*, Lisboa, Apáginastantas, 2a Edição, 1989.

_____. *¿Cómo hacer cosas con palabras?* Madrid: Paidós, 1996.

BACH, K.; R. M. HARNISH. *Linguistic communication and speech acts*. Cambridge: MIT Press, 1979. CUVARDIC GARCÍA, D. 2008. Los actos de habla en las cartas a la columna de La Nación. *Revista de Ciencias Sociales* 120 (2): 101-112.

BAJTÍN, MIJAÍL. *Estética de la Creación Verbal*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI Editores S.A. 2005.

_____. *Problemas de la poética de Dostoiésvski*. 2ª Ed. México. Fondo de Cultura Económica. 2005.

BAPTISTA, ABEL BARROS. *O livro Agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas, São Paulo, Editora Unicamp, 2005.

_____. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. En: Otilia Arantes & Paulo Arantes. *Sentido da Formação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

_____. “Klaxon”. En *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. (Coord.) MARTINS, Fernando Cabral. Lisboa, editorial Caminho, 2008, pp.:386-388.

BARROS, DIANA LUZ PESSOA DE. *Dialogismo, polifonia e enunciação*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz [orgs.]. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

BASTAZIN, VERA (org.). *A Semana de Arte Moderna: desdobramentos, 1922-1992*. São Paulo: Editora da PUCSP, 1992.

BASTOS, ELIDE RUGAI. "Iberismo na obra de Gilberto Freyre". En: *Revista USP*, São Paulo, n°38, junho/julho/agosto de 1998, pp. 48-57.

BATISTA, Marta Rossetti et al. Orgs.. 1972. *Brasil: 1º tempo modernista -1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.

BENJAMIN, WALTER. *Origen del drama barroco alemán*. Obras Libro I. vol. 1. Abada Editores. 2010, 3era edición. Madrid.

_____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: Walter Benjamin. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

_____. *Origen do drama barroco alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

BEIRED, José Luís Bendicho. *Sob o signo da nova ordem*. Intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BELIC, O. *Introducción a la teoría literaria*, Arte y literatura, La Habana, 1983.

BENVENISTE, É. *Problemas de lingüística geral*. 4.ed. Trad: Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 1995.

BERG, HUBERT VAN DEN, y RALF GRÜTTEMEIER (eds.): *Avant Garde Critical Studies n° 11*, "Manifeste: Intentionalität." Amsterdam / Atlanta, 1998.

BERMAN, MARSHALL. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Traducción de Andrea Morales Vidal. Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.

BERTUCCELLI, M., *Qué es la pragmática*. Barcelona: Paidós, 1996.

BERRENDONNER, A. Elementos de pragmática lingüística, Gedisa, Buenos Aires. En: *Las modalidades de la enunciación*. Tesis doctoral. GRANDE, FRANCISCO J., León, 1996.

BETTINI, FILIPPO: *Analisi testuale del primo manifesto futurista*. En: Rufino, Ugo. "Constesto storico e avanguardie europee: il caso del futurismo italiano", *Cuadernos de Filología Italiana*, 2009, vol.16, pp.201-224.

BLUMENKRANZ-ONIMUS, NOËMI: *Les manifestes futuristes: théorie et praxis*. En: vv. aa.: *Récherches poétiques*. Klincksieck. Paris, 1975. pp. 187-198.

_____ : *Le pré-surréalisme des Futuristes Italiens*. En: *Vitalité et Contradictions de L'Avant-Garde. Italie - France 1909-1924*. Librairie José Corti. S. I., 1988. Pp. 27-37.

_____ : "Une poétique de l'héroïsme. L'esthétique de Marinetti". En: Marcadé, Jean-Claude (ed.): "Présence de F. T. Marinetti". *Actes du Colloque International tenu à l'UNESCO*. L'Age d'Homme. Lausanne, 1982. Pp.49-60.

BOAVENTURA, MARIA EUGENIA (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Ex Libris ; Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BOPP, Raul. *Bopp pasado-a-limpo por êle mesmo*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Americana, 1972.

----- . *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977.

BORGES, JORGE LUIS, Güiraldes Ricardo, Caraffa Brandan, Paz Rojas Pablo, "Proa", 2a época, año 1, núm. 1 (agosto de 1924), p. 3. En: Verani Hugo, *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica Manifiestos, Proclamas y otros escritos*, 1997, Biblioteca Ayacucho.

BOSI, ALFREDO. *História concisa da literatura brasileira*. 42ed. São Paulo: Cultrix, 1994. 528 p.

_____. *Brasil e Portugal: 500 anos de enlaces e desenlaces*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2000.

BOULESTREAU, NICOLE. "L'épreuve de la nomination dans le premier 'Manifeste du surréalisme.'" En: *Littérature* (Larousse) n° 39, Octobre 1980. "Les manifestes". pp. 47-53.

BOURDIEU, PIERRE: "Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode." En: *Lendemain* n° 36, 1984.Köln.

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. Lisboa. Difel, 1989.

_____. "Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode." En: *Lendemain* n° 36, 1984.Köln.

BRADBURY, M. y MCFARLANE, J. (1991). *Movements, Magazines and Manifestos: The succession from Naturalism*. BRADBURY, M. y MCFARLANE, J. [eds.], *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp. 192-205.

BRANDÃO, M. H. N. *O discurso: uma abordagem pragmático-enunciativa*. En: ZANDWAIS, A. (org.) *Ensaio: Relações entre pragmática e enunciação*. Porto Alegre: Sagra Luzzado, 2002.

BRÉCHON, Robert. *Extraño Extranjero. Una Biografía de Fernando Pessoa*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

BRITO, MÁRIO DA SILVA. *Historia do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *História do Modernismo Brasileiro*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1996.

BRITTO GARCÍA, LUIS. *Elogio del panfleto y de los géneros malditos*. Mérida: Ediciones El libro de Arena, 2000.

BRONCKART, JEAN PAUL. *Atividades de linguagem, textos e discursos*. São Paulo: Educ, 1999.

BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN. "Modernidad: centro y periferia", *Estudios Públicos*, n. 83, invierno 2001: 241-263.

BRUNO, Sampaio. *O Encoberto*. Porto: Livraria Moreira, 1904.

BUENO, Aparecida de Fátima (2008) - “Ultimatum” En MARTINS, Fernando Cabral, *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa, editorial Caminho, pp.:863-865.

BÜRGER, Peter: *Teoria da Vanguarda*. Edição Paulo Werneck y Luciana Araujo, São Paulo. - 1ª edição, Cosac Naify Portátil, 2012.

CABRAL, Maria Manuela. *A geração de Orpheu*, Porto, Porto Editora, 1978.

CALDERO, J.A. *Percepción de la (des)cortesía de los actos exhortativos en la adquisición del español por dicentes de E/LE*. Tesis Doctoral, UCM, Madrid, 2016.

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena, y TUSÓN VALLS, Amparo: *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona: Ariel, 2002.

CAMARGOS, MARCIA. *Semana de 22: entre vaías e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. *Villa Kyrial – crônica da Belle Époque paulistana*. 2 ed. São Paulo: Editora Senac, 2001.

CAMPOS, HAROLDO DE. “Uma poética da Radicalidade”. In: Oswald de Andrade. Pau Brasil. São Paulo, Globo (2ª. Edição), 2003.

CANCLINI, NÉSTOR GARCIA. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2000.
Candido

CANDIDO, ANTONIO. *Formação da Literatura Brasileira*. Quarta edição, São Paulo, Martins, S/d.

_____. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. En _____. *Literatura e Sociedade*. 11º Edição . Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *Presença da literatura brasileira II: Modernismo, história e antologia*. 14 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CASSIANO, Ricardo, *A anta e os democraticos*, [sic]. *Correio Paulistano*. São Paulo, p.3, 3 set. 1927.

_____. *Viagem no Tempo e no Espaço*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

CARDOSO, IRENE. “Foucault e a noção de acontecimento”. En: *Tempo Social*, São Paulo, 7(1-2): 53-66, outubro de 1995.

CARROLL, NOËL. *Art in Three Dimensions*. Oxford University Press, 2010.

_____. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CASTRO, LAURA; Silva, Raquel Henriques da. *História da arte portuguesa: Época contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1997.

CATTANI, ICLEIA. *Lieux et milieux de la peinture “moderniste” au Bresil, 1917-1929*. 1980. 2v.

_____. *Icleia Cattani*. Organizado por Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CARVALHO DINIZ E SILVA, Hércia Macedo de. “O ato de fala infeliz segundo Austin”, *Sapere aude*, Belo Horizonte, v. 7 – n. 14, p. 732-747, Jul./Dez. 2016.

CAWS, MARY ANN, editora. *Manifesto*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.

CAZARIN, A. E. *A não literalidade do sentido em Austin*. En: ZANDWAIS, A. (org.) *Ensaio: Relações entre pragmática e enunciação*. Porto Alegre: Sagra Luzzado, 2002.

CECCUCCI, Piero, “Una cultura altra per una “pátria inteiramente portuguesa””. *Il Manifesto Anti-Dantas e por extenso di Almada Negreiros*. En: “Scrittori “contro”: modelli in discussione nelle letterature iberiche” – *atti del convegno di Roma 15-16 marzo 1995*, Roma: Bulzoni Editore, 1996.

CERVONI, J. *A enunciação*. São Paulo: Ática, 1989.

CHEMELLO, Adriana- “Il manifesto futurista come nuevo “genere”?” En: *Cem anos de futurismo: do italiano ao português*, [org] BAGNO, Sandra, GUERINI, Andréia, PETERLE, Patrícia. Rio de Janeiro, 7Letras, 2010, pp. 83-96.

CHIARELLI, TADEU. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. *Pintura não é só beleza – a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007. 3

CHIELLINO, CARMINE: *Die Futurismusdebatte: Zur Bestimmung des futuristischen Einflusses in Deutschland*. Peter Lang. Frankfurt a. M. / Bern / Las Vegas, 1978.

CHOUINARD, DANIEL. “Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500 – 1828)”, *Études françaises*, vol. 16, nº 3-4, octobre 1980, pp. 21-29, (*dossier spécial Le manifeste poétique/politique*).

COELHO, JACINTO DO PRADO. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 8 ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1985.

COELHO, Luísa, *Uma constante e solitária travessia das conveniências*. En: *Obras Completas de Almada Negreiros VI – Textos de intervenção*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-moderno*. Porto Alegre/ São Paulo: Editores L&PM, 1986.

COLI, JORGE. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.

COPETTI, Rafael Zamperetti- “L’arte di far manifesti de Marinetti”. En *Cem anos de futurismo: do italiano ao português*, (org) BAGNO, Sandra, GUERINI, Andréia, PETERLE, Patrícia. Rio de Janeiro, 2010, 7Letras, pp.97-109.

CRESPO, ÁNGEL. *Antología Poética*. 4ª Ed. Madrid, España. Editorial Espasa Calpe, S.A. 1997.

CUENCA, M. J., *Mecanismos lingüísticos y discursivos de la argumentación*, Aprendizaje 26 (Comunicación, Lenguaje y Educación) (1995), 23-40.

D'ACIERNO, PELLEGRINO. *The Manifesto as Text*. En: Valdés, Mario J. e. a. (eds.): *Comparative Literary History as Discourse*. En Honor of Anna Balakian. Peter Lang. Bern / Berlin / Frankfurt a. M., 1992. Pp. 305-316.

D'ALGE, Carlos - *A Experiência futurista e a geração de "Orpheu"*, Lisboa, : Instituto de cultura e língua portuguesa, Ministério da Educação, 1989.

DECCA, EDGAR SALVADORI DE; LEMAIRE, RIA (org). *Pelas margens*. Porto Alegre, Campinas: Editora da UFRGS: Editora da Unicamp, 2000.

DEL FARRA, MARIA LÚCIA. Para uma "biografia" de um monárquico sem rei: Ricardo Reis. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n8,1986, p. 77-87.

DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N) ação* São Paulo: Fundação da UNESP, 1999.

DEMERS, J. "Entre l art poétique et le poème: le manifeste poétique ou la mort du père". En *Études Françaises*, 16, 3-4, 1980, Octobre, pp.3-20.

DE MICHELI, MARIO. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial, España, 2000.

DIAZ, JOSÉ-LUIS, "Manifestes romantiques", *Revue des Sciences humaines*, 295, 3, 2009, pp. 81-98, (dossier "Préfaces et manifestes du XIXe siècle")

_____. "Préfaces et manifestes du XIXe siècle: la réflexion critique comme "agir communicationnel", *Revue des Sciences humaines*, 295, 3, 2009, pp. 9-16, (dossier « Préfaces et manifestes du XIXe siècle » sous la dir. de José-Luis Diaz).

DÍAZ PÉREZ, F.J. *La Cortesía Verbal en Inglés y Español. Actos del habla y pragmática intercultural*, Universidad de Jaén, 2003.

DICKIE, GEORGE. *Introdução à Estética*. Tradução de Vítor Guerreiro. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2008.

DINE, Madalena Jorge – FERNANDES, Marina Sequeira, *Para uma leitura da poesia modernista – Mário de Sá Carneiro e José de Almada Negreiros*, Lisboa: Editorial Presença, 2000.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Literatura y actos de lenguaje*, En: Mayoral, J. A. (compilador), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco 1987, 83-121.

DUARTE, PEDRO. *A Palavra Modernista*, Rio de Janeiro, ed. Casa da palavra 2014.

_____. *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*, Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

_____. *A vanguarda modernista brasileira*. En *Viso-Cadernos de estética aplicada*- nº11, Rio de Janeiro, 2012, p.110-120.

DRUMMOND DE ANDRADE, CARLOS. *No meio do caminho*, En *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1992.

_____. *Procura da poesia*. En *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1992.

EÇA DE QUEIROZ, JOSÉ MARIA. *A cidade e as serras*. Porto Alegre, Brasil. Ed. L&PM Editores. 1998.

ENZENSBERGER, HANS MAGNUS. "The Aporias of the Avant-Garde." In: *Modern Occasions Selected and Edited by Philip Rahv*, New York: Farrar. Stoughton & Groux, 1966.

ELIADE, MIRCEA. *Mito e realidades*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ESCANDELL VIDAL, M.^a Victoria. *Introducción a la pragmática*, Barcelona: Ariel Lingüística. 2003.

FABRIS, ANNATERESA (org.). *Crítica e Modernidade*, São Paulo, Imesp, 2006.

_____. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1994.

_____. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1987.

FERREIRA, Sara Afonso. *José de Almada Negreiros poeta d'Orpheu futurista e tudo*. En: *José de Almada Negreiros, Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

FERRO, António. *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987.

FONSECA, MONICA EUSTAQUIO. “Os loucos anos 20: o primitivismo ou a inscrição da terra brasilis no concerto internacional”. En *Cadernos de arquitetura e urbanismo* Vol.11, n.12 (dez.2004), p. 99-116p.

EUGENIA FRAGA. “*¡El Futuro será de los artistas; Un análisis del discurso del manifiesto expresionista.*” *Athenea Digital*. 14(2):39-69 (julio 2014). Pp.39-69.

FRANÇA, JOSÉ-AUGUSTO. *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.

_____. *Almada – porquê e para quê?*. En: *Almada: Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio Sobre Almada Negreiros*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

FREYRE, Gilberto. *O mundo que o Português criou. Aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin, ou verdade e beleza*. En *Kriterion-vol48*, nº112, belo Horizonte, dezembro 2005. P.183-190.

GARDE-TAMINE. J. et M.C. Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.

GELADO, VIVIAN. “Un arte de la negación: el manifiesto de vanguardia en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, nº 224, Julio-septiembre 2008, p. 649-666.

GERSÃO, TEOLINDA. *Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia*. São Paulo: Edusc, 2003.

_____. *Para o Estudo do Futurismo Literário em Portugal*, Portugal Futurista [1917], 2ª ed. Facsimilada. Lisboa, 1982, Contexto.

GLEIZE, J.M. “Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif”. En *Littérature*, 39, octobre, 1980, pp.12-16.

GOMBRICH, E. H. *La Historia del arte*. 16 ed. México: Editorial Diana Editores, CONACULTA, 1999.

GOMES, ÁLVARO CARDOSO. *Simbolismo e Modernismo*. En: Moisés, Massaud (Org.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994, v.4.

GRICE, H. P. Lógica e Conversação. En: DASCAL, Marcelo (org.). *Fundamentos Metodológicos da Linguística. Vol. IV: pragmática - problemas, críticas, perspectivas da linguística*. Campinas, 1982.

GREENBERG, CLÉMENT. *Vanguardia y Kitsch*. En: *Arte y cultura Ensayos críticos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979, pp.12-27.

GOMEZ, CARMEN, GARCÍA. “¿Qué es el género programático?”. *Revista de Filología Alemana*, 2008, 16, pp. 34-41.

GUERRA S. LUIS y GÓMEZ S. M. ELENA. “*Pragmática y lexicografía: análisis de las marcas pragmáticas en el Diccionario Salamanca de la lengua Española*”, Universidad Europea de Madrid, ASELE. Actas XVI, 2005. Centro Virtual Cervantes.

GUISADO, ALFREDO. AUTORES: A história do ‘Orpheu’. *Confidências*, Novembro, 1960, pp. 10-11.

HAVERTAKE, H. *Speech act, speakers and hearers*. *Pragmatics & Beyond Vol. 4*, 1984.

_____. *La cortesía verbal: estudio pragmlingüístico*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

HELENA, LUCIA. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. 3ed. São Paulo: Editora Ática, 1996.

HOLANDA, SÉRGIO BUARQUE DE. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWN, ERIC. *El Manifiesto Comunista*, Memoria, n° 113, julio de 1998: 4-13.

_____. *A Era dos Extremos: o breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUMPHREYS, RICHARD. *Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

JARDIM DE MORAES, EDUARDO. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.

JARILLOT, C. R, Manifiesto y vanguardia. Intento de definición de la forma a través de los *manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*. Salamanca: Tesis doctoral 2000.

_____. Manifiestos y Vanguardia. Los manifiestos del futurismo italiano, Dadá y el surrealismo., Argintalpen Zerbitzua servicio editorial, País Vasco, 2010.

JÚDICE, NUNO. *A era de Orpheu*. Lisboa, Teorema, 1986.

----- *O Futurismo em Portugal*. En *Portugal Futurista* [Edição facsimilada], 1990. Lisboa: Contexto.

----- *A ideia nacional no período modernista português*. En *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 9, Lisboa, 1996, Edições Colibri, pp. 323-333.

KARL, F.R. (1988). *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*. New York: Atheneum, 1988.

LATRAVESSE, François, *La Pragmatique*, Bruxelles, Pierre Mardaga. 1987.

LAFETÁ, JOÃO LUIZ. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 1974.

_____. *Figuração da Intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LEECH, G.N. *Principles of pragmatics*. Londres: Longman, 1983.

LEROY, C. "La fabrique du lecteur dans les manifestes". En *Littérature*, 39, octubre, 1980, pp.120-128.

LINS. *A liderança literária, o ensaio e a crítica em Mário de Andrade*. En: *Filosofia, história e crítica na literatura brasileira: Afrânio Peixoto, João Ribeiro, José Veríssimo, Mário de Andrade, Lúcia Miguel Pereira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. En: *Urupês*. 34ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, [s/d].

_____. *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*. São Paulo: Globo, 2008.

LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio II*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

LOPES, Teresa Rita. *Mensagem e a sua circunstância: Sem António Ferro não teria havido Mensagem*. In: FERRO, M. (Coord. e Org.). *António Ferro 120 anos*. Actas. Lisboa: Fundação António Quadros Edições, 2016, pp.179-185.

LOURAU, RENÉ. *Le Manifeste Dada du 22 Mars 1918: essai d'analyse institutionnelle*. En: Caws, Mary Ann (ed.): *Le manifeste et le caché, langages surréalistes et autres*. Le siècle éclaté 1. Dada, Surréalisme et Avant-Gardes. Lettres modernes - Minard. Paris, 1974. Pp. 9-30.

LOURENÇO, EDUARDO. *Almada, Ensaísta?* En: Negreiros, José de Almada *Obras Completas* – vol. V – Ensaaios. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

_____. *Mitologia da Saudade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. *Nós e o Brasil: ressentimento e delírio*. En: _____. *A Nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

_____. *O Labirinto da Saudade –Psicanálise Mítica do Destino Português*. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado*. Leitura Estruturante do Drama em Gente, Pretextos, Lisboa, 2006.

LUKÁCS, GEORG, *El Alma y Las Formas*. Ensayos. Grijalbo, 1975.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MCNAB, G. (1984). “Sobre duas intervenções de Almada Negreiros”. En *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.101-110.

MANGONE CARLOS, WARLEY JORGE. *El manifiesto: Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1994.

MAÏZ, Claudio. *El manifiesto: expresión apocalíptica de lo moderno. De Marx al posboom latinoamericano*, Cuadernos del CILHA- a. 15.n.29-2014. P.73-91.

MANSOR, N.&ALONSO, E. “Análisis Pragmático de los Actos del Habla Directivos en la Publicidad Malaya”, p.67. *Lenguas Modernas* 44, Universidad de Chile, 2014, p. 67-69.

MARTÍ JOSÉ, *Ensayos sobre arte y literatura*, La Habana, Casa de las Americas, 1972.

MARCONDES, DANILO. *Desenvolvimentos Recentes na Teoria dos Atos de Fala*. En *O que nos faz pensar*. Nº 17, dezembro de 2003, pp. 25-39.

_____. *A Teoría dos Atos de Fala como concepção pragmática de linguagem*. *Filosofia Unisinos*, Nº7, set/dez 2006, pp.217-230.

_____. *Filosofia, Linguagem e Comunicação*. 4ª edição. São Paulo: Cortez, 2001.

MARCOS, Angel y SERRA pedro. *História de la Literatura Brasileña: principales hitos*. les avempace. 1999.

MARINETTI, F. T. *Mafarka le futuriste. Roman africain*. Sansot. Paris, 1910.

_____. “Le Futurisme Mondial. Manifeste à Paris.” En: “Noi” *Raccolta internazionale d’avanguardia* nº 6-9. Roma, 1924. P.1. Riproduzione anastatica. Studio per edizioni scelte.Firenze,1970.

_____.*Manifestes du Futurisme*, Paris. Séguier.

MARTINS, Fernando Cabral, (Coordenação). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa, Caminho, 2008.

MARX, K. ENGELS, F. *Manifiesto Del Partido Comunista*. Ed. Longseller, 2007, Buenos Aires.

MASSAUD, MOISÉS. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*, São Paulo, Cultrix,1998.

MATTOS, CLÁUDIA VALLADÃO DE. *Lasar Segall*. São Paulo: Edusp, 1997.

MATTOSO, José. *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva/Fundação Mário Soares, 1998.

MOISÉS, Massaud. *Presença da Literatura Portuguesa - Modernismo*. (Dir. Antônio Soares Amora) Vol. V, 4ª ed., 1983, São Paulo.

MONTEIRO, ADOLFO CASAIS. *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo, Instituto de estudos Brasileiros, 1972.

MORENO, A. R. *Wittgenstein: os labirintos da linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de Campinas, 2000.

MOTTA, Marly Silva da. *A Nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: FGV: CPDOC, 1992.

MOURÃO-FERREIRA, David. "Orpheu 1". En: *Hospital das Letras*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981.

MUSSALIM, Fernanda. *A transposição erudita da barbárie: aspectos da semântica discursiva do modernismo brasileiro*. 2003. Campinas: IEL/UNICAMP. Tese de Doutorado.

_____. "A Enunciação Aforizante: o caso do gênero manifesto", DELTA, N°29, 2013, pp. 467.484.

NEGREIROS, JOSÉ DE ALMADA. *Ensaio I: Obras Completas*. Lisboa: Editorial Estampa.

NEGREIROS, José de ALMADA. *Orpheu, 1915-1965*, Lisboa, Ática, 1993.

----- . "Manifesto Anti-Dantas e por extenso"

----- . *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

----- . *Histoire du Portugal par Coeur. Obras Completas – vol. I – Poesia*. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, pp. 109-111.

----- . *Obras Completas*, vol. V, *Ensaio*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1992.

----- . *Obras Completas*, Vol. VI, *Textos de Intervenção*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1993.

----- “Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso”. En: *Obras Completas – vol. VI – Textos de Intervenção*. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1993, p.29.

NEVES, João Alves das. *O Movimento futurista em Portugal - ensaios*, 2ª ed., Dinalivro, 1997.

NORTHROP FRYE. *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

NUNES, Benedito. *A antropofagia ao alcance de todos*. En: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo, Global, 1995.

OLIVEIRA, MANFREDO ARAÚJO DE. *Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea*. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

OLIVEIRA MARQUES, A.H. DE. *Breve história de Portugal*. 2 ed. Lisboa: Presença, 1996.

OLIVEIRA, V. L. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP; Blumenau: FURB, 2002.

OTTONI, P. *John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem*. En: *Revista Documentos em Lingüística Teórica e Aplicada*. São Paulo: PUCSP, nº 18, 2002, p.117-143.

_____. *Visão Performativa da Linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

PASCOAES, TEIXEIRA DE. *A arte de ser português*. Lisboa: R. Delraux, 1978.

_____. *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 251ª edição, 1998.

PAZ, OCTAVIO. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Buenos Aires, seix barral, 1993.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

PELLETIER, A.M. *Le paradoxe institutionnel du manifeste*. En *Littérature*, 39, octobre, 1980, pp.17-22.

PENCO, CARLO. *Introdução à filosofia da linguagem*. Tradução de Ephraim Alves. Petrópolis: Vozes, 2006.

PESSOA, FERNANDO. *Fausto Tragédia Subjectiva*. São Paulo, Brasil. Ed Nova Fronteira. 2003.

_____. *Ficções Do Interludio*. 5ª Ed. São Paulo, Brasil. Companhia Das Letras. 2004.

_____. *Mensagem*. 2ª Ed. São Paulo, Brasil. Ed. Companhia Das Letras. 2000.

_____. *Obras em prosa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. "O provincianismo Português". En _____, *Páginas de Doutrina estética*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1946.

_____. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Organização, introdução e notas: Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2006. 331p.

_____. *Portugal futurista*. 2ª edição facsimilada. Lisboa: Contexto Editora.

_____. *Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia*. São Paulo: Edusc, 2003.

_____. *Poesía*. Alberto. Caeiro. 2ª Ed. São Paulo, Brasil. Ed. Companhia Das Letras. 2004.

_____. *Poesía/ Ricardo Reis*. São Paulo, Brasil. Ed. Companhia das Letras. 2000.

_____. *A nova poesia portuguesa*, Cadernos Culturais, Inquérito, Lisboa, s /d., p.112__En: *A ideia nacional no período modernista português*,

----- *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, Introd. e org. Joel Serrão, Lisboa, Ática.

_____. *Obras em prosa*. Volume único, Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 1986.

----- *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa, Ática. Armando Côrtes-Rodrigue, 1980.

-----*Sobre Portugal*, Lisboa, Ática, 1979.

-----*Obra Poética*, Org., Introd. e notas de Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Companhia José Aguillar Editora, 1977.

-----*A arte cosmopolita de Orpheu*. In PESSOA, Fernando. Obras de Fernando Pessoa, org. António Quadros, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, 3 Vols.

-----*Sebastianismo e Quinto império*, Ed. António Quadros, M. Martins, publicações Europa-América, 1986.

-----*Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Organização e prefácios de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho; tradução de Tomás Kim. Lisboa: Ática, 1966.

-----*Textos Filosóficos*, Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho, 2 Vols., Lisboa: Ática, 1968.

-----*Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, 2ªed., org y prefac. Georg Rudolf Lind y Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática, 1973 [1966].

-----*Da República (1910-1935)*. Intr. y org. Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979.

-----*Sobre Portugal. Introdução ao problema nacional*. Intr. y org. Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979.

-----*Correspondência 1905-1922*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

PICCHIA, Menotti Del. *O problema racial*. Correio Paulistano, São Paulo, p.3, 26 ago. 1926.

_____.; RICARDO, Cassiano; SALGADO, Plínio. *O Curupira e o Carão*. São Paulo: Hélios, 1927.

PICCHIO, Luciana Stegagno, *Dalle Avanguardie ai Modernismi. I nomi e le cose in Portogallo e Brasile*. In: Id., *Nel Segno di Orfeo – Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Genova: Il Melangolo, 2004.

-----, *Il manifesto come genere letterario: i manifesti modernisti portoghesi*. In: Id., *Nel Segno di Orfeo – Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Genova: Il Melangolo, 2004;

-----, *Pessoa, Marinetti e il futurismo mentale della generazione dell'Orpheu*. In: Id., *Nel Segno di Orfeo – Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Genova: Il Melangolo, 2004;

-----, *Marinetti et le Futurisme mental des Portugais*. En *La Méthode philologique - De L'infini turbulent de Fernando Pessoa a l'intersectionisme Portugais* Vol.I, Paris, Fundação Gulbenkian, 1982, Centro Cultural português pp. 305-329.

PIEDADE, Ana Nascimento (2008). *Geração de 70 e Geração de Orpheu: afinidades e contrastes estético-culturais*. En *Outra Margem- Estudos de Literatura e Cultura Portuguesas*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, pp.133-172.

-----e VILA MAIOR, Dionísio . *A Geração de 70 e a Geração de Orpheu: Portugal em questão* , seguido de textos complementares, Lisboa, Universidade Aberta, 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. *Pensar é estar doente dos olhos*. En: Novaes, A. e atl. *O olhar*. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.

_____. "Pessoa e o Futurismo". En ____ *Inútil Poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

PINTO DE LIMA. *Linguagem e Acção: Da filosofia analítica à linguística pragmática*, Lisboa, Apáginastantas, 2a Edição, 1989.

PIRES Junior, Sydney O. *Nacionalismo e projeto nacional em Mário de Andrade*. Revista de teoría da História, Ano 5, Número 10, Universidade Federal de Goiás, dez/2013.

PIZARRO, ANA. "La situación cultural de la modernidad tardía en América Latina". En: *El Sur y los Trópicos*. Cuadernos de América sin nombre n° 10, Centro de Estudios Iberoamericanos, Murcia, Compobell, S.L., 2004, pp.27-40.

_____. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

POGGIOLI, RENATO. *The Theory of the Avant-Garde*. Trad. Gerald Fitzgerald. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts) / London, 1968.

PRADO JR., CAIO. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo, Brasiliense/Publifolha, 2000.

PRADO, PAULO. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 9ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PULLEGA, PAOLO. La Forme historique de l'Avant-garde. En: Briosi, Sandro y Henk Hillenaar (eds.): *Vitalité et Contradictions de L'Avant-Garde. Italie-France 1909-1924*. Librairie José Corti. S. l., 1988. Pp. 39-49.

PUCHNER, MARTIN. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

QUADROS, António. *O Primeiro Modernismo Português, Vanguarda e tradição*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1989.

QUENTAL, Antero de. *Bom-Senso e Bom-Gosto. Carta ao Excelentíssimo Senhor António Feliciano de Castilho*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1865.

_____. *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. In *Portugal como Problema*. Vol. III Século XIX – A Decadência, org. Pedro Calafate. Lisboa: Fundação Luso- Americana-Público, 2006, pp. 255-256.

QUEIRÓS, Eça de.: *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

QUEIRÓS, Eça de y ORTIGÃO, Ramalho [1871-1872]: *As Farpas*. Cascais: Principia, 2004.

RAEDERS, GEORGES (org.). *O Conde de Gobineau no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

RAMOS, Rui. *A Segunda Fundação. História de Portugal*, vol. VI, dir. José Mattoso. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.

RANGEL, E. d. F. M. *Uma Nova Conceção De Linguagem a Partir do percurso performativo de Austin*. *Revista Letra Magna*. Ano 01- n.01 - 2º Semestre de 2004.

REIS, Carlos. "Fradique Mendes: Origem e modernidade de um projecto heteronómico". En *Cadernos de Literatura*, nº 18. Coimbra, 1984, pp. 45-60.

_____. *As Conferências do Casino*. Lisboa, Alfa, 1990.

RETAMAR, R.F. *Para una teoria de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Americas, Cuadernos Casa 16, 1975.

RÉCANATI, François, *Du positivisme logique à la philosophie du langage ordinaire: naissance de la pragmatique*. En: Austin, *Quand Dire c'est faire*, Ed. Seuil, Posfácio, 1970, pp. 185/203.

REZANDE, NEIDE. *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Ática, 1993.

RIBEIRO DE ALMEIDA, RODRIGO. C. El "Ultimatum" de Álvaro de Campos: pretexto para una digresión pessoana. Teis Doctoral 2017. Universitat de les Illes Balears.

RIBEIRO, MARIA IZABEL, Meirelles Reis Branco. *O museu doméstico - São Paulo: 1890-1920*. São Paulo, ECA-USP, dissertação de mestrado, 1992.

ROSAS, Fernando y ROLLO, Maria Fernanda coords. *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China, 2010.

SAES, FLÁVIO. "São Paulo republicana: vida econômica". En: Paula Porta. *História da Cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX (1890-1954)*. São Paulo, Paz e Terra, 2004.

SALGADO, Plínio. "Aspectos Brasileiros". En: *Literatura e Política*. São Paulo: Editora das Américas, [s.d.].

_____. "A anta contra a loba". *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 11 jan. 1927.

_____. "A revolução da anta". En: DEL PICCHIA, M.; SALGADO, P.; RICARDO, C.. *O curupira e o carão*. São Paulo, Editorial Hélios Ltda., 1927

SARAIVA, ARNALDO. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2004.

_____. *História da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Livraria Fontes, 1973.

SARAIVA, JOSÉ HERMANO. *História concisa de Portugal*. 16.ed. Mira-Sintra: Europa-América, 1993.

SÁ-CARNEIRO, MÁRIO. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa, Edições Ática, 1992.

SANTIAGO, Silvano. *Carlos e Mário*, Rio de Janeiro, Bem-te-vi, 2002.

SANTOS, BOAVENTURA DE SOUZA. *Pela Mão de Alice - O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Ed. Revista e Aumentada, 9 ed., 2013.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*. Hanover: UP of New England. Ramalho Santos, 2003.

SAPEGA, ELLEN W. "Futurismo e identidade nacional nas obras de Almada Negreiros e Mário de Andrade". En *Coloquio/Letras*, Cópia digital N° 149/150(jul.1998).

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2004.

SARTINI-BLUM, CINZIA: *The Other Modernism. F. T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*. University of California Press. Berkeley / Los Angeles / London, 1996.

SCHLEGEL, FRIEDRICH. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo, Iluminuras, 1997.

SAVIO, Karina. "El sujeto de la enunciación. Diálogos entre la lingüística y el psicoanálisis". *Linguagem em Discurso*. Unisul, p.271-284. LemD, Tubarão, SC, v. 17, n. 2, p. 271-284, maio/ago. 2017.

SCHULTZ, Joachim: "Das literarische Manifest zwischen Symbolismus und Surrealismus." En: *Lendemains* n° 39. Köln, 1984, pp. 47-52.

SCHWARTZ, JORGE. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____. *Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995

SCHWARCZ, Lilian Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEARLE, J.R. *Actos del habla*. Editorial Planeta, de Agostini S.A., 1994.

_____. *Intencionalidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A taxonomy of illocutionary acts*, En Searle, J.R. (1979).

_____. *Indirect Speech Acts*. En Cole, Peter, y Morgan, Jerry L. (eds.) 1975 *Syntax and Semantics*. Volumen 3. Nueva York: Academic Press, págs.59-82.

_____. *La Construcción de la Realidad Social*, Paidós, Barcelona, México, 1997.

_____. *Expression and meaning. Studies in the Theory of speech Acts*, Cambridge University Press. 1981.

SEGRE CESARE, *Principios del análisis literario*, Barcelona, Editorial Critica, 1985.

SERRÃO, JOEL. *Fernando Pessoa: Cidadão do Mundo*. Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

SEVCENKO, NICOLAU (org). *História da vida privada no Brasil III – República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SHAKESPEARE, WILLIAM, *Hamlet*, En: *The Complete Works of William Skakespeare*, Hertfordshire: Wordsworth Editions, Vol I, 1998.

SILVA, CELINA. *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*. Lisboa, Fundação António de Almeida, 1994.

SILVESTRE, O.M. *A Vanguarda na Literatura Portuguesa. O Futurismo*, Coimbra, Fac. de Letras [Dissertação de Mestrado], 1990.

SOMIGLI, LUCA. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

SOUZA, JOSIANE MARIA DE. *A Geração do Orpheu - O Fausto de Fernando Pessoa: a totalidade inatingível*. Remate de Males, Campinas, n.10, p.85-90, 1990.

SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Genealogía de la Vanguardia en Chile La década del centenario*, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, UCH, 2002

Subirats, Eduardo. "Dialéctica de la vanguardia", En: *El final de las vanguardias*, Barcelona, ed. Anthropos, col. Palabra Plástica, 1989.

_____. "La vanguardia tecno-industrial". En: *La cultura como espectáculo*. Madrid, F.C. E.

TELES, GILBERTO MENDONÇA. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 19ª ed. revista e ampliada. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*. Ed. José Olympio, 20ava ed. Rio de Janeiro, 2012.

_____. *Retórica do silêncio*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

TEIXEIRA, ANA LÚCIA. *Álvaro de Campos ele mesmo: emergência do sujeito literário na semiperiferia da cena moderna*. Bauru, SP, Edusc, 2007.

_____. *Modernidades em confronto: as literaturas modernistas brasileira e portuguesa*. Tesis Doctor en Sociología. USP, São Paulo 2009.

TEIXEIRA, NUNO SEVERINO. *O Ultimatum Inglês: política externa e política interna no Portugal de 1890*. Lisboa, Alfa, 1990.

TOCCO, Valeria. *José de Almada Negreiros – Prosa d'Avanguardia*, Chiusi: Edizioni dell'Urogallo, 2016.

TODOROV, T., *El origen de los géneros*. En: GARRIDO GALLARDO, M. A. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Traducción de Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Arco 1988, 31-48.

_____. *Les genres du discours*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

TOLIPAN, SERGIO (et alii). *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

TORRE, GUILLERMO DE. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Guadarrama. Madrid, 1965.

VALE, FRANCISCO. “Neste livro nada é verdade e nada é mentira”. *Jornal de Letras*, Lisboa, v.4, n. 121, p.2-3, 30 de outubro a 5 novembro, 1984.

VAZ CAMOES, LUÍS. *Los Luísiadas*. España. Ediciones Orbis S.A y Editorial Origen S.A.1982.

VÁZQUEZ ORTA, I.; S. ALDEA GIMENO. *Estrategia y manipulación del lenguaje: análisis pragmático del discurso publípropagandístico*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1991.

VIAZZI, GLAUCO. *I poeti del futurismo 1909-1944*. Biblioteca Longanesi. Milano, 1978.

VIEIRA, Estela. *Álvaro de Campos's Ultimatum. An Old Recipe for a New Portuguese Poetics*. *Luso-Brazilian Review*. Volume 47, Number 2 - 2010, Madison (Wisconsin): University of Wisconsin, 2010, pp. 120-134.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1987.

VILA MAIOR, Dionísio (1996) - *Introdução ao Modernismo*. Coimbra, Almedina.

----- *O sujeito modernista: Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: crise e superação do sujeito*. Lisboa, Universidade Aberta, 2003.

----- “Le manifeste littéraire et la cohérence carnavalesquée du discours moderniste portugais et brésilien”. En BESSE, Maria Graciete [org.], *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et Brésil*, Argenteuil, Éditions Convivium Lusophone, 2011, p.134.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Editorial Gredos, Madrid. 1975.

_____. *Investigaciones Filosóficas*. Editorial Crítica. Barcelona, 1988.

YANOSHEVSKY, GALIA. “Three Decades of Writing on Manifesto”. En *Poetics Today* 30:2 (Summer 2009).

_____. “The Literary Manifesto and Related Notions; A Selected Annotated Bibliography”. En *Poetics Today* 30:2 (Summer 2009).

YAHALOM, SHELLY: “Constantes fonctionnelles du discours manifeste”. En: *Littérature (Larousse) n° 39*, octobre 1980, “Les manifestes.” Pp. 120-128.

ZANDWAIS, A. *Tratamento de significações não-literais: limites e fronteiras de questões pragmáticas*. En: ZANDWAIS, A. *Ensaio: Relações entre pragmática e enunciação*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2002.

_____. (org.) *Relações entre pragmática e enunciação*. Col. ENSAIOS, 17. Porto Alegre: Editora Sagra-Luzzatto, 2002.

ZHOU, JIANGRONG. “Estudio cognitivo de la metáfora y metonimia del eufemismo lingüístico de “morir” en chino y: análisis contrastivo y su aplicación en ELE”. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2018.

Revistas

ORPHEU (S/d) (Vol.I) 2ª reedição, Lisboa, Edições Ática.

ORPHEU 2, (1979) (Vol.II). Preparação do texto e introdução de Maria Eliete Galhoz, 2ª reedição, Lisboa, Edições Ática.

ORPHEU 3 (1984), Lisboa, Ática.

PORTUGAL FUTURISTA n°1 (1917) – Publicação eventual, (Dir. e fundador) PORFIRIO, Carlos Filipe, Lisboa, ed. S. Ferreira.

----- (1982) / (1990) Edições fac-similadas, Lisboa, ed. Contexto.

Páginas electrónicas

CAMEIRAO, LURDES DA CONCEIÇÃO PRETO, “Antologia epistolográfica de autores dos sécs. XIX-XX”, Instituto Politécnico de Bragança, em <http://portal2.ipb.pt/pls/portal/docs/PAGE/HOME_IPB/IPB_ID/IPB_ID_S_E/IPB_ID> PUBLICACOES/1_14.PDF . [15-mayo-2006].

DUMONTET, DANIELLE, “La difficile réception de la littérature des Antilles françaises : entre périphérie, régionalisme et littérature-monde”, *Romanitas. Langues et littératures romanes*, vol.3, n°2, avril/2009, <<http://humanidades.uprrp.edu/romanitas/francais/volumen3/dumontet.html>> [12-enero-2013].

KANEV, Venko. “El manifiesto como **género**. Manifiestos independentistas y vanguardista”. En: América: Cahiers du CRICCAL, n°21, 1998. Polémiques et manifestes aux XIXe et XXe siècles en Amérique latine. pp. 11-18;

LÓPEZ M. Alberto. “El neopaganismo de António Mora y su presencia en la heteronimia pessoana”, p.4. En: <https://www.academia.edu/18248220>. <<https://doi.org/10.3406/ameri.1998.1357>> https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1998_num_21_1_1357> [16-abril-2018].

MARTINS, CÂNDIDO. “Recepção parodística de Cesário Verde, Sá-Carneiro e F. Pessoa no intertexto surrealista”. <<http://www.alfarrabio.di.uminho.pt/vertical/letras/candido4.html>> [06-October-2007].

PACHECO, Carlos. Evolución del manifiesto literario de vanguardias hispanoamericanas: del desapego al compromiso. <https://divergencias.arizona.edu/sites/divergencias.arizona.edu/files/articles/manifiesto.pdf> ,[15-01-2018]

PESSOA, Fernando. *Textos de autoanálise: Anarquismo. Arquivo Pessoa – Multipessoa*. Disponible en: <<http://arquivopessoa.net/textos/2708>> > [10-Abril-2019].

PICCHIA, Menotti Del; *Paulicéia Desvairada* – En. *Correio Paulistano, disponível em*: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/.../16268>>. Acessado em 14/08/2013.

TOMICHE, ANNE. “Manifestes et avant-gardes au XXe siècle”, p. 6, <http://www.revuesilene.com/images/30/extrait_150.pdf. > [24-Abril-2012].

Sin autor. “Anos de Inçerteza (1930-1937) Golpe do Estado Novo”. <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_golpe_estado.htm> [17-Mayo-2007].

Sin autor. “Anos 20. Revolução de 1930”. <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos20/ev_rev30_ruptura.htm> [17-Mayo-2007].

Sin autor. “Anos de Incerteza (1930-1937) Revolução Constitucionalista de 1932”. <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_revolução_const.htm> [17-Mayo-2007].

Sin autor. “Anos 20. Arte e Cultura”. <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos20/ev_arteecultura001.htm> [17-Mayo-2007].

Sin autor. “Anos de Inçerteza (1930-1937). Os intelectuais e o Estado”. <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30/ev_inteest_litproletaria.htm> [17-Mayo-2007].

Sin autor. “Anos de Incerteza (1930-1937). Os intelectuais e o Estado”. <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_inteest_001.htm> [17-Mayo-2007].