

¡EL FUTURO SERÁ DE LOS ARTISTAS! UN ANÁLISIS DISCURSIVO DEL MANIFIESTO EXPRESIONISTA

*THE FUTURE BELONGS TO ARTISTS! A DISCOURSE ANALYSIS OF THE EXPRESSIONIST
MANIFESTO*

Eugenia Fraga

Universidad de Buenos Aires; euge.fraga@hotmail.com

Historia editorial

Recibido: 25-03-2013
Aceptado: 18-04-2014

Palabras clave

Expresionismo
Análisis del discurso
Modernismo
Manifiesto

Resumen

Este trabajo se propone abordar el corpus textual constituido por el Manifiesto Expresionista del grupo de pintores *Die Brücke*. En primer lugar, y siguiendo a Marshall Berman, debemos decir que el expresionismo es un fenómeno *moderno*, y más específicamente, *modernista*. En este último sentido es que podemos verlo como formando parte de las *vanguardias* artísticas del siglo XX. Por otro lado, el movimiento *expresionista*, de entre el conjunto de los movimientos de vanguardia, contó con ciertos rasgos diferenciales, que nos ocuparemos de revisar. Ahora bien, en tanto nuestro objeto es un *texto*, resultan indispensables ciertos abordajes de la historia intelectual y del análisis del discurso, para lo cual trabajaremos especialmente con los aportes de Michel Foucault y Jonathan Culler. Finalmente, por encontrarnos frente a un género particular que es el *manifiesto*, deberemos hacer uso también de sus herramientas de análisis específicas, concretamente con las aportadas por Eliseo Verón.

Abstract

Abstract: This work intends to encounter the textual corpus constituted by the Expressionist Manifesto of the *Die Brücke* group of artists. In the first place, with Marshall Berman, we must say that expressionism is a *modern* phenomenon, and, more specifically, a *modernist* one. It is in this last sense that we can see it as part of the artistic *avant-gardes* of the 20th century. In the second place, the *expressionist* movement shows certain specific features that distinguish it from the rest of the *avant-gardes*, and which we will display along the essay. Since our object of study is a *text*, certain intellectual history and discourse analysis tools become necessary, so we will be working with the ones provided by Michel Foucault and Jonathan Culler. Finally, since our object is also a *manifesto*, that is, a specific discursive genre, we will have to analyze it with the tools provided by Eliseo Verón.

Autores (2014). ¡El futuro será de los artistas! Un análisis discursivo del manifiesto expresionista. *Athenea Digital*, 14(2), 39-69. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v14n2.1182>

Manifiesto expresionista *Die Brücke*:

Llamamos a toda la juventud a la unidad. Nosotros que poseemos el futuro, queremos libertad de acción y pensamiento con respecto a la rígida y vieja generación. Cualquiera que exprese de forma honesta y directa lo que le impulsa a crear, es uno de nosotros (Fricke, Honnef, Ruhrberg y Schneckenburg, 2001, p. 54).¹

¹ Manifiesto de fundación del movimiento artístico *Die Brücke*, originalmente publicado en la "Gazeta de Heidelberg", Alemania, 1906.

Introducción histórica al expresionismo

Este trabajo se propone abordar, con las herramientas proporcionadas por el análisis del discurso, el *corpus* textual constituido por el Manifiesto Expresionista del grupo de pintores alemanes *Die Brücke*, publicado por primera vez en el año 1906 en la Gazeta de Heidelberg (Fricke et al., 2001). El objeto de este abordaje es doble: por un lado, nos interesa analizar el Manifiesto Expresionista por su relevancia histórica como objeto cultural —sobre la cual nos detendremos más abajo—; pero por otro lado, nuestro objetivo mayor es demostrar la importancia y utilidad de la herramienta heurística que el análisis discursivo constituye, ayudando así a difundir la perspectiva teórica, epistemológica y metodológica que ella supone.

Ahora bien, por ser nuestro objeto de análisis una objetivación de *ideas*, es necesario poner a las mismas en contexto. Apoyándonos en Pierre Bourdieu, partimos de su afirmación de que son tanto más probables las deformaciones de un texto "cuanto la ignorancia del contexto de origen es más grande" (Bourdieu, 1999, p. 167), especialmente dado que los textos "no importan su *campo de producción*" y son en cambio inevitablemente reinterpretados "en función del *campo de recepción*" (1999, p. 161, cursivas propias). Por ello, para evitar el "efecto de *prisma deformante*" (1999, p. 166, cursivas propias) que genera el análisis de las ideas descontextualizadas, y para poder poner en evidencia los "*fundamentos históricos* de las categorías de pensamiento y de las problemáticas" (1999, p. 167, cursivas propias), nos dedicaremos, a modo de introducción, a describir el entorno del Manifiesto Expresionista.

El expresionismo fue una corriente artística de vanguardia iniciada a principios del siglo XX en el seno de Alemania. Su lema principal, repetido de distintos modos a lo largo de los distintos programas, manifiestos y libros de teoría pictórica que produjeron, era el de representar, no ya al mundo tal cual se veía, sino al mundo tal cual era percibido por el artista en su interior. De allí proviene el nombre de la corriente, dado que lo que se buscaba era, en definitiva, *expresar* los sentimientos del artista, sacarlos al exterior dándoles forma y color (Fricke et al., 2001).

¿Qué es lo que presta carácter expresionista a la pintura alemana del siglo XX? Una manera peculiar de acentuar el subjetivismo patético [...]. En todos sus cultores se encontrará siempre una nota peculiar de dinamismo que abre las puertas de la imaginación a un mundo de irrealidad en el que palpita sin embargo un aliento de subjetividad indecisa, de angustia y de dolor, cuando no de burla o de sarcasmo. Ésta es la nota expresionista [...]: una modalidad particular en el manejo de los elementos plásticos que no se sujeta a lo representado, no obstante su mantenimiento, sino a una interpretación subjetiva que se extiende siempre en la dimensión metafísica (Brest, 1986/1994, p. 57).

Todo el canon de la historia del arte coincide con la idea citada de que los elementos indispensables que constituyen al expresionismo son el alto grado de valoración del subjetivismo, de la imaginación y del sentimiento individual.

Die Brücke o El Puente fue el colectivo artístico que creó y primero adscribió a esta máxima. Conformado en 1905 en la ciudad de Dresde, duró hasta el año 1913. Sus miembros, ex-arquitectos que decidieron abandonar la profesión y dedicarse a la pintura, eran originariamente cuatro: Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Fritz Bleyl. A estos cuatro se sumaron luego Max Pechstein, Otto Müller y Emil Nolde. Cabe destacar, sin embargo, que *Die Brücke* no fue la única comunidad artística expresionista, pero sí la primera. Un segundo —y último— grupo inserto en la corriente expresionista original fue *Der Blaue Reiter* o El Jinete Azul, nacido en Berlín y cuya vida se extendió entre los años 1911 y 1914. Posteriormente, el expresionismo se tornó más realista, en términos pictóricos, y surgió entonces, en 1923, el movimiento *Neue Sachlichkeit* —o Nueva Objetividad—. Si bien los dos primeros grupos ya se habían disuelto como tales, sus antiguos miembros seguían pintando y grabando en solitario. De hecho, un hito clave en la historia de la vanguardia expresionista fue que, con el ascenso del nazismo, sus producciones, radicales tanto en el tema como en la forma, fueron tildadas de "arte degenerado" por parte del oficialismo. De ese modo, los miembros de los distintos grupos —muchos de los cuales también provenían de familias judías— debieron suspender su oficio, y exiliarse en países extranjeros (Richard, 1979; Starr y Jelavich, 2011; Wolf, 2004).

La relevancia del expresionismo es múltiple. Independientemente de su valor artístico, esta vanguardia alemana jugó un importante rol en la politización que se estaba dando por aquella época en Alemania en particular, y en Europa en general, debido a la sucesión y simultaneidad de múltiples hechos novedosos como el cambio de siglo, la constante urbanización, industrialización y consiguiente proletarización de las metrópolis, el ascenso de, por un lado, diversos gobiernos autoritarios en todo el continente, y, por otro, la creciente masificación de los partidos de izquierdas, el cada vez más grande movimiento inmigratorio intra e inter continental, la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, la entrada generalizada de la mujer al mundo del trabajo, la globalización y democratización de las diversas producciones culturales, entre otros. Los expresionistas, efectivamente, formaban parte así del *ser moderno*, que en palabras de Marshall Berman implica estar inundado por la "sensación de estar viviendo una época revolucionaria, una época que genera insurrecciones explosivas en todas las direcciones de la vida personal, social y política" (Berman, 1982/1988, p. 3); estar imbuido por la *atmósfera moderna*, dotada "de agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y la destrucción de las barre-

ras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma" (1982/1988, p. 4); estar rodeado, finalmente, por el *paisaje moderno*, "paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas" (1982/1988, p. 5). Como explica el crítico de arte German Nedoichivine, en consonancia con nuestra tesis de la politización:

Es innegable que el Expresionismo ha jugado un rol esencial en la formación del arte de la crítica social a principios de los años veinte. Ningún otro movimiento se ha mostrado tan delicadamente sensible a las contradicciones y conflictos de la vida contemporánea (Lanza Ordóñez, 2009, párrafo 16).

Pero además de la politización que implicó en la sociedad alemana, el expresionismo fue relevante en términos estrictamente cuantitativos: "En 1917 había 10 revistas expresionistas, 15 en 1918, 35 a principios de 1919 y 44 cuando terminaba este año. Luego, en 1920, el número cae a 22, y después a 8, en 1922" (Lanza Ordóñez, 2009, párrafo 9). Es decir que se trató de un movimiento con una producción material imposible de ignorar, en el marco de la historia intelectual.

Reflexiones anteriores en torno al expresionismo y al Manifiesto Expresionista

Diversos autores dentro del campo de las ciencias sociales y las humanidades han hecho observaciones sobre el movimiento artístico expresionista. Algunos han hablado de él en tanto inserto en el conjunto de las vanguardias de principio de siglo, pero no lo han estudiado en su especificidad. Entre ellos se destaca en primera instancia Georg Simmel, para quien el expresionismo, dentro del conjunto de los 'movimientos futuristas', implica una *negación radical* de las formas culturales existentes, tradicionales; en particular, el expresionismo sustituye la imagen del objeto por un *proceso anímico*, pues su objetivo es la *exteriorización de la vida*.

Simmel encontraba de esta manera, tanto en el expresionismo y otros movimientos artísticos futuristas como en movimientos religiosos místicos de la modernidad, un impulso común a externalizar las energías vitales con fundamento en la negación radical de las formas culturales existentes (Gil Villegas, 1998, p. 151-152).

En segundo lugar, para Gilles Deleuze, el expresionismo, junto a otras tendencias como el constructivismo, se encarga de "la inclusión de los *mundos posibles* en el plano de inmanencia" (Deleuze, 1977/1995, p. 235, cursivas propias), es decir, que tiene un

marcado sentido de la potencialidad del futuro, pero de un futuro que no es metafísico ni pertenece a otro mundo u otra vida, sino que es estrictamente físico, material y realizable. En tercer lugar, según Gianni Vattimo, el expresionismo, junto con las demás vanguardias artísticas pero también filosóficas, implica un *rechazo de la metafísica* de la objetividad.

Las razones para rechazar la metafísica [...] valen para buena parte del pensamiento de vanguardia, no sólo filosófica sino también literaria y artística, de comienzos del siglo XX [...]: la metafísica de la objetividad concluye en un pensamiento que identifica la verdad del ser con la calculabilidad, mensurabilidad y, en definitiva, con lo manipulable del objeto de la ciencia-técnica (Vattimo, 1996, p. 25).

Otros autores han abordado al movimiento expresionista en su especificidad, pero lo han hecho de una manera intuitiva, a partir de su conocimiento del arte en general, o de su relación con otras disciplinas como la filosofía o la política. Una línea la sugiere Max Scheler cuando afirma que habría una analogía de estructura y de estilo entre el expresionismo y lo que denomina la "moderna filosofía de la vida" (Scheler, 1926/2000, p. 162). En palabras de Theodor Adorno y Max Horkheimer, el expresionismo es *rebelde y emancipatorio*:

La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del 'exploit' tangible, del detalle sobre la obra, que una vez era conductora de la idea y que ha sido liquidada junto con ésta. El detalle, al emanciparse, se había tornado rebelde y se había erigido —desde el romanticismo hasta el expresionismo— en expresión desencadenada, en exponente de la revolución contra la organización (Adorno y Horkheimer, 1944/1998, p. 170).

Por su parte, para Jean Baudrillard, el expresionismo, especialmente en su faz abstracta, constituye una *historia heroica* dentro de la pintura, dado que en ella "el propio sujeto de la pintura se encamina hacia su desaparición" (Baudrillard, 1997/2005, p. 29). Para Lionel Richard, el expresionismo lo constituyeron hombres que:

Experimentaban una especie de 'mal del siglo'. Casi todos eran nativos de las ciudades y reaccionaron a los daños de la superpoblación y a los problemas del proletariado. Hijos de burgueses, casi todos, sintieron asco por el comportamiento de sus padres (Richard, 1979, p. 43).

Finalmente, según Juan L. Molinuevo, el elemento *activo* del expresionismo responde a "un mundo histórico que ha saltado hecho pedazos" en el que ya no se da lugar a "un modelo de conocimiento y arte receptivo, impresionista, que recoge y refleja,

sino a otro activo, expresionista, que expresa los convulsos 'temples de ánimo' en los que día a día se decide la existencia" (Molinuevo, 1998, p. 24).

Algunos pocos autores, en épocas más recientes, han tratado la cuestión expresionista a partir del análisis de sus manifiestos. Algunos de ellos estudiaron el Manifiesto de *Die Brücke*, pero de una manera muy general, abordándolo desde la perspectiva de la historia del arte. El primero de estos autores, Norbert Wolf, sostiene que el Manifiesto Expresionista puede entenderse como la búsqueda de la realización de "un orden mundial existencial futuro", posible mediante un llamado a las *nuevas generaciones* y una prédica de *amor al arte*. En sus palabras:

In their manifesto, the Brücke artists appealed to a new generation of both creators and lovers of art, to anyone who was capable of expressing what urges them to create, directly and without adulteration, as welcome adepts of a new and progressive religion of art (Wolf, 2004, p. 18).

El segundo par de autores, Figura Starr y Peter Jelavich, sostienen que el Manifiesto Expresionista expresa la voluntad de "cruzar hacia un nuevo futuro" —de allí el nombre del grupo: El Puente—, que supusiera una *revolución del arte y de la vida* simultáneamente. Más específicamente:

The artists saw themselves as pioneers of a revolution to overthrow the established order in both art and life. In a 1906 manifesto they gave voice to their faith in the power of youth and their desire to cross into a new future (hence the name, 'Brücke' or Bridge) (Starr y Jelavich, 2011, p. 50).

Un único estudio en particular ha utilizado las herramientas para el análisis de géneros discursivos, pero aplicándolas a los manifiestos de los escritores expresionistas —en su mayoría poetas—, y no al manifiesto de los pintores del grupo *Die Brücke*. Para Carmen Gómez García, el expresionismo es una respuesta al *enajenamiento* humano, producido en su *lucha* por "desarrollarse en un mundo ahora extraño". De esta situación se desprenden los dos conceptos clave para el estudio del fenómeno expresionista: la *ruptura* (la creación de nuevas formas de percepción de la realidad a partir de la antinomia yo-mundo) y el *subjetivismo* (el refugio en el yo que permanece luego de la ruptura) (Gómez García, 2012, párrafo 4). En cuanto a la relación de los *manifiestos* con las *vanguardias*, la autora nos sugiere pensarla como la "fusión entre arte y vida", especialmente en sus implicaciones de "ruptura con la tradición" y "utopía", dos elementos que dan unidad a la diversidad de vanguardias (2012, párrafo 18). Otros rasgos de los manifiestos específicamente *artísticos* son: la brevedad del escrito; situarse en un "presente inmediato" (2012, párrafo 21); una idea de *pathos* expresivo; la ambigüedad de los términos; la idea bíblica de "redención" (2012, párrafo 26); el "regreso del escritor a la

realidad"; la concientización de la "condición y misión del artista" (2012, párrafo 31); y la presencia de rasgos *vitalistas* (2012, párrafo 33). Finalmente, lo que la autora encuentra como la característica particular de los manifiestos literarios expresionistas es que su idea de utopía toma la forma de una *absolutización del espíritu y del individuo* (2012, párrafo 29). En definitiva, podemos apreciar la falta de un trabajo que aborde (a) la especificidad del expresionismo (b) a partir del estudio del manifiesto escrito por sus pintores y (c) llevado a cabo con todas las herramientas del análisis del discurso. El presente trabajo intentará, a partir de ahora, conjugar estos tres elementos.

Perspectiva teórico-metodológica de análisis del Manifiesto Expresionista

El problema que nos ocupará en este trabajo, entonces, será el de enfrentarnos a un *corpus* que, paradójicamente, ha sido escasamente estudiado en tanto *corpus*. Como hemos venido diciendo, abordaremos el Manifiesto Expresionista del grupo de pintores *Die Brücke* para poder interpretarlo a partir de un exhaustivo análisis textual. Dado que nuestro objetivo, en términos muy amplios, es contribuir a la reflexión sobre las vanguardias artísticas dentro del campo de las ciencias sociales, deberemos efectuar diversos análisis parciales que puedan ir acercándonos a su concreción. En primer lugar, entonces, delinearemos la perspectiva teórica y epistemológica en la que deseamos insertarnos como marco para el resto del trabajo, que muy sucintamente podemos denominar postestructuralista (Foucault, 1995). En segundo lugar, intentaremos describir el contexto cultural de emergencia de nuestro 'corpus' textual, a partir de las herramientas ofrecidas por la sociología de la cultura (Berman, 1982/1988). En tercer lugar, buscaremos poner en relación ciertos elementos del texto con el contexto en el que éste se insertó, a partir de las herramientas ofrecidas por la historia intelectual (Chartier, 2008; Foucault, 1969/1998; Sazbón, 2002). En cuarto y último lugar, realizaremos el análisis discursivo concentrándonos en el texto del manifiesto propiamente dicho (Eco, 1992/2002; Mangone y Warley, 1994; Verón, 1980; 2004).

Como hemos venido mencionando, nuestro *corpus* está constituido por el texto del *Manifiesto Expresionista*, firmado por el grupo de pintores expresionistas *Die Brücke* y publicado por primera vez en el año 1906 en la *Gazeta de Heidelberg*. Esto implica que nuestro texto base es una fuente secundaria, ya que se trata de un documento histórico creado con un fin que nos excede. El texto se encuentra disponible en diversos libros de historia del arte accesibles vía Internet, por lo tanto estaremos trabajando con un *corpus* virtual, y no con la *gazeta* donde fue publicado originalmente, dado que no tenemos acceso a la misma. Cabe destacar en este punto dos cuestiones. Por un lado, el hecho de que, si bien el manifiesto original es en alemán, y si bien han circulado dos

traducciones diferentes del manifiesto al español, aquí haremos uso de una sola de dichas traducciones, dado que es la que aparece en los libros especializados. Por esta razón, y aunque ninguna de las dos versiones en español especifican quién tradujo el texto original, estaremos trabajando sobre la traducción extraída del libro *El arte del siglo XX*, publicado en el año 2001 por la Editorial Taschen, la editorial más renombrada en materia de historia del arte en Alemania, y una de las más renombradas en el mundo. Por otro lado, resaltamos que, en términos metodológicos, partimos de la propuesta fuerte de Bourdieu de que el objeto a estudiar es siempre una *construcción* que depende del *punto de vista* adoptado (Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 1968/2001, p. 57), o, más específicamente, de una determinada *problemática teórica* (1968/2001, p. 60). Es con el fin de analizar nuestro documento, entonces, que utilizaremos las diversas herramientas de abordaje metodológico mencionadas, puesto que todas ellas se insertan en una perspectiva conceptual particular.

En cuanto a la problemática específica de la *interpretación* de un texto, nos apoyamos, por un lado, en la idea de la existencia de una *ética* y de una *política* en todo texto *estético*, sostenida por Eduardo Grüner.

Los textos artísticos nunca son del todo fenómenos puramente estéticos; o mejor: su estética es inseparable de su ética y de su política, en el sentido preciso de un 'ethos' cultural que se inscribe [...] en la obra, y de la cual forman parte las interpretaciones de la obra, y de una politicidad por la cual la interpretación afecta a la concepción de sí misma que tiene una sociedad (Grüner, en Foucault, 1995, p. 11).

Siguiendo esta propuesta, podemos ver que, efectivamente, en el Manifiesto Expresionista, además de su impulso estético y estetizante, se nos ofrecen una ética o 'ethos' cultural, y una política o politicidad determinadas. Si por un lado, todo su discurso se apoya en la idea de un ser —un presente avejentado y represor— y de un deber ser —un futuro joven y liberador—, y en la normatividad de un llamamiento a trasladar el estado de cosas del uno al otro, por otro lado, y como ya vimos, su discurso también genera una potencialidad de conflicto, ya puesta en acto a nivel textual, entre esos mismos polos contrapuestos.

Grüner nos aporta múltiples definiciones para el concepto de interpretación, que puede ser entendido como *campo de batalla* o como *intervención* (Grüner, en Foucault, 1995, p. 12). En una primera versión, propone que "la interpretación no es un mero intento de 'domesticación de los textos', sino toda una estrategia de producción de nuevas simbolicidades, de *creación de nuevos imaginarios* que construyen sentidos determinados para las prácticas sociales" (1995, p. 11, cursivas propias). Si nosotros queremos interpretar el Manifiesto Expresionista, debemos tener en cuenta que al hacerlo

estamos produciendo un discurso nuevo, y no simplemente revisando un discurso ya existente. Una segunda definición postula que lo que hace una interpretación es siempre mostrar:

Que esos discursos que examina son, justamente, interpretaciones —'producciones' de sentido— y no meros objetos complicados a descifrar, con un sentido dado desde siempre que sólo se trata de re-descubrir. [Interpretar] es intervenir sobre una construcción simbólica no para mostrar su transparencia originaria, sino al revés, para producirla como opacidad; no para descifrarla, sino al revés, para otorgarle su carácter de cifra, su 'artificialidad' (Grüner, en Foucault, 1995, p. 20-21).

Interpretar el Manifiesto Expresionista implica aquí no solamente hipotetizar sobre lo que dicho *corpus* 'quiere decir' —en el sentido de la *intentio operis* o 'intención' de las marcas textuales, de Umberto Eco (1992/2002)—, sino también decir algo nuevo a partir y por intermedio de ese discurso primero. Pero además, interpretar el Manifiesto no es atravesarlo para llegar a algún punto de claridad conceptual absoluta, sino por el contrario, irlo construyendo a partir de la puesta sobre el papel de sus contradicciones y polaridades, de sus tensiones y conflictos, tanto internos como con su exterioridad.

Una tercera definición aportada por Grüner explica que:

Lo que Ricoeur ha llamado el 'conflicto de las interpretaciones' es un componente constitutivo del combate ideológico desarrollado alrededor de lo que Gramsci denomina el 'sentido común' de una formación social. [...Es] una lucha por el sentido, que busca violentar los imaginarios colectivos para redefinir el proceso de producción simbólica mediante el cual una sociedad y una época se explican a sí mismas el funcionamiento del poder (Grüner, en Foucault, 1995, p. 14, cursivas propias).

Si cada nueva interpretación produce un discurso nuevo, diferente al interpretado, entonces existen, al menos en potencia, una multiplicidad de interpretaciones —y por ello, de discursos— alternativos e intercambiables. Pero esa multiplicidad hace que las diferentes unidades discursivas producidas entren en conflicto, que pugnen por convertirse, cada una de ellas, en el discurso hegemónico o sentido común legítimo y socialmente generador de consenso, en términos gramscianos. Ahora bien, no sólo se producen discursos acerca de los discursos —es decir, interpretaciones—, sino que también se producen discursos acerca de cómo los discursos producen discursos —es decir, interpretaciones acerca de cómo se interpreta—. También estos metadiscursos son múltiples y variados, y por ello también participan de la lucha por el sentido. Lo que queremos dejar establecido es que, en este trabajo, intentamos no sólo interpretar el

Manifiesto Expresionista, sino cooperar en el establecimiento de una determinada manera de comprender el acto interpretativo —que es la que venimos describiendo, y que retomamos de otros autores—.

Michel Foucault, sobre el mismo tema, nos sugiere la idea de la *infinitud* y de la *apertura irreductible* de la interpretación, y la idea de que *todo signo es ya interpretación*. En primer lugar, entonces, el autor sostiene que "los signos se encadenan en una red inagotable, infinita [...] porque hay una apertura irreductible" (Foucault, 1995, p. 41), es decir, que cada signo —en el sentido de discurso— es referente de muchos otros signos a los que se enlaza formando una cadena que no tiene origen y a la que no puede ponerse fin. Un discurso dado siempre abre múltiples discursos posteriores —o interpretaciones— pero también ha sido él mismo abierto por una multiplicidad de discursos anteriores, frente a los cuales se posiciona como continuidad o ruptura, pero siempre manteniendo alguna relación. Pero por otro lado, como dice Foucault:

Si la interpretación no puede acabarse nunca es, simplemente, porque no hay nada que interpretar. No hay nada de absolutamente primario que interpretar pues, en el fondo, todo es ya interpretación; cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino interpretación de otros signos. No hay nunca [...] un 'interpretandum' que no sea ya 'interpretans' (Foucault, 1995, p. 43).

Vale decir, no se trata de una cuestión cronológica en la cual primero hay un discurso que luego es interpretado, sino que todo discurso 'original' y pasible de ser interpretado es ya, él mismo, una interpretación de discursos y signos anteriores o simultáneos. Nuestro análisis del Manifiesto Expresionista parte de esta postura teórica y epistemológica.

El contexto cultural moderno del Manifiesto Expresionista

Como modo de contextualizar el fenómeno a ser estudiado, nos apoyamos en los estudios de la *modernidad* llevados a cabo por el sociólogo de la cultura Berman. La modernidad, como momento de la historia, produce unas "ideas y visiones que pretenden hacer de los hombres y mujeres los sujetos tanto como los objetos de la modernización, darles el poder de cambiar el mundo cambiándoles, abrirse paso a través de la vorágine y hacerla suya" (Berman, 1982/1988, p. 2). Estos valores *modernistas* son del tipo en los que se apoya el Manifiesto Expresionista, al proponer cambiar a la rígida y vieja generación por una nueva libertad de acción y pensamiento. Ser moderno, como vimos más arriba, implica estar imbuido por la 'vida metropolitana', es decir, por la 'atmósfera' o

'paisaje' moderno (1982/1988, pp. 3-5), y participar de la 'imaginación modernista'. Como explica Berman:

La perspectiva cósmica y la grandeza visionaria de esta imagen, su fuerza dramática altamente concentrada, su tono vagamente apocalíptico, la ambigüedad de su punto de vista —la temperatura que destruye es también una energía superabundante, un exceso de vida—, todas estas cualidades son [...] el sello distintivo de la imaginación modernista (Berman, 1982/1988, p. 83).

Efectivamente, en el Manifiesto vemos aparecer estos elementos, dado que lo que éste busca es la destrucción y erradicación de los valores viejos y rígidos, en forma simultánea a la constante creación de valores nuevos, jóvenes y libres.

Muy importante en la forma de ser moderna es una determinada concepción del *futuro*, entendido como caótico, desbocado, infinito, inconmensurable, imaginado, fluido, desbordante, curativo (Berman, 1982/1988, p. 10), y abierto a las "posibilidades ilimitadas de la vida y la experiencia modernas que anulan todos los valores" (1982/1988, p. 26). Berman describe esta concepción a partir de una cita de Friedrich Nietzsche, extraída de su libro *Más allá del bien y del mal*:

Ahora nuestros instintos pueden desbocarse en todas las direcciones posibles; nosotros mismos somos una especie de caos [...] Nosotros los modernos [...] sólo estamos en medio de nuestra bienaventuranza cuando el peligro es mayor. El único estímulo que nos halaga es lo infinito, lo inconmensurable [...] El hombre de mañana y pasado mañana, en oposición a su hoy, tendrá el valor y la imaginación para crear nuevos valores (Nietzsche, citado en Berman, 1982/1988, p. 9).

Esta oposición entre pasado y futuro, entre lo viejo y lo joven, y el llamamiento a la creación infinita, son justamente tres de los ejes sobre los que se sostiene discursivamente el Manifiesto.

Pero esta concepción de futuro a su vez responde a una determinada concepción de la historia en tanto *orientación activa*, como:

Intento de conectar el presente turbulento con un pasado y un futuro, de ayudar a los hombres y mujeres de todo el mundo contemporáneo a sentirse cómodos en él [...] amplitud de visión e imaginación y de un ardiente deseo de disfrutar del presente (Berman, 1982/1988, p. 22).

Es por esto que el Manifiesto llama a toda la juventud a la unidad, haciéndole ver que es la poseedora del futuro, de un futuro a construir. Y es por ello también que una

noción central del ser moderno es la de *cambio*, aledaña a las de progreso, crecimiento, vivacidad, salud, actividad, movilidad, renovación y desarrollo. Como explica el autor:

En este mundo, la estabilidad sólo puede significar entropía, muerte lenta, en tanto que nuestro sentido del progreso y el crecimiento es nuestro único medio de saber con seguridad que estamos vivos. Decir que nuestra sociedad se está desintegrando sólo quiere decir que está viva y goza de buena salud (Berman, 1982/1988, p. 90).

Entonces, anhelar el cambio es:

No solamente estar abiertos a cambios en su vida personal y social, sino pedirlos positivamente, buscarlos activamente y llevarlos a cabo [...] deleitarse con la movilidad, a luchar por la renovación, a esperar ansiosamente el desarrollo futuro de sus condiciones de vida y sus relaciones con sus semejantes (Berman, 1982/1988, p. 90).

Justamente, lo que el Manifiesto postula es la urgente necesidad de un cambio, del pronto reemplazo de lo caduco y represor por lo joven y libre, y quien exprese esa necesidad creando será el agente del cambio.

Por último, como dice Berman, el pensamiento modernista implica la concientización de las *polaridades* y *contradicciones* de la modernidad, las cuales serán reveladas en los manifiestos producidos en su seno:

Las polaridades que animarán y darán forma a la cultura del modernismo [son]: el tema de los deseos e impulsos insaciables, de la revolución permanente, del desarrollo infinito, de la perpetua creación y renovación de todas las esferas de la vida; y su antítesis radical, el tema del nihilismo, la destrucción insaciable, el modo en que las vidas son engullidas y destrozadas (Berman, 1982/1988, pp. 98-99).

Lo que el autor muestra es que estas polaridades parecen inherentes al género discursivo manifiesto, pues éste siempre promueve la crítica de algo existente a la vez que la propuesta de algo diferente. En concreto, el Manifiesto Expresionista critica y busca erradicar a lo que denomina la rígida y vieja generación, a la vez que propone una sociedad nueva impulsada por los jóvenes, por los artistas, y basada en una idea de libertad. La polaridad central parece ser siempre, por esto mismo, aquella entre pasado y futuro, o más específicamente, entre un 'mundo falso' que "aparece como un pasado histórico, un mundo que hemos perdido (o que estamos perdiendo)" frente a el mundo verdadero, que "es el mundo físico y social que existe para nosotros aquí y ahora (o que está naciendo)" (Berman, 1982/1988, p. 103). Una vez más vemos emerger aquí los elementos principales enunciados en el Manifiesto, la falsedad de lo ido —que

hay que ayudar a hacer desaparecer del todo— y la autenticidad del porvenir —cuyo germen ya se encuentra presente en el hoy—.

Las herramientas de la historia intelectual para el análisis del Manifiesto Expresionista

Para el análisis de nuestro *corpus* en tanto objeto de la historia intelectual, y apoyándonos una vez más en Foucault, nos basamos en primer lugar en la idea de que "no importa quién habla", cristalizada en su noción de *borradura del autor*, indiferencia en la que "se afirma el principio ético, tal vez el más fundamental, de la escritura contemporánea" (Foucault, 1969/1998, p. 35). El Manifiesto Expresionista, en concordancia con la forma moderna de escritura, no aparece firmado por sus autores, aunque sí aparece anexado al nombre del colectivo que lo ideó, *Die Brücke*, y es esta borradura la que permite a la vez que en el cuerpo del texto mismo se coloque en el lugar del enunciadore o del sujeto a la juventud como entidad coherente. De la borradura del autor, consiguientemente, se desprende la noción de *función-autor*. Propone Foucault: "Lo que habría que hacer es localizar el espacio dejado así vacío por la desaparición del autor, escrutar el reparto de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esa desaparición hace aparecer" (1969/1998, p. 43). Justamente, como ya adelantamos, la desaparición del autor 'de carne y hueso' en la marca escrita es lo que habilita la emergencia de un nuevo sujeto, el del contenido del texto, que se sitúa en la función o rol de autoría que continúa pero vaciada, y por ello, modificable. En el Manifiesto, aquella función que puede definirse como "una instancia 'profunda', un poder 'creador', un 'proyecto', el lugar originario de la escritura" es llenada por esa juventud libre y creadora del futuro (1969/1998, p. 39). Para Foucault, esta forma de entender la escritura es indisociable de su concepción de *exterioridad*:

La escritura de hoy se ha liberado del tema de la expresión: ya no es referida más que a sí misma, y sin embargo no es tomada bajo la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada. Lo que quiere decir que es un juego de signos ordenado menos hacia su contenido significado que hacia la naturaleza misma del significante (Foucault, 1969/1998, p. 39).

Vemos aquí una tensión relevante de subrayar. Si bien por un lado la máxima expresionista era justamente expresar la propia interioridad, al hacerlo y que ésta quede plasmada en un *corpus* objetivado, la interioridad se des-subjetiva, se vuelve un artefacto exterior a los autores y su intencionalidad. La escritura como exterioridad es lo que permite que los hombres concretos puedan hablar en nombre de la juventud, del arte, incluso de la historia, entidades claramente abstractas.

Pero además, esta concepción de la escritura es indisociable también de la *muerte*.

La relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la borradura de los caracteres individuales del sujeto que escribe; mediante todos los ardidés que establece entre él y lo que escribe, el sujeto que escribe despista todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel de muerto en el juego de la escritura (Foucault, 1969/1998, p. 40).

Volviendo a las contradicciones de la modernidad y sus manifiestos antes marcada, vemos aquí de nuevo que sólo la muerte puede llegar a traer la vida futura. En los términos del Manifiesto Expresionista, sólo la destrucción de los valores antiguos, pero también la desaparición de los autores del texto, permite la instauración de unos valores novedosos, sostenidos por un sujeto histórico que se construye en ese mismo acto de escritura-muerte. Por último, la borradura del autor habilita lo que el autor denomina la pluralidad de ego o *posiciones-sujeto*.

Todos los discursos provistos de la función-autor implican esa pluralidad de ego [...] no remiten pura y simplemente a un individuo real, pueden dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar (Foucault, 1969/1998, pp. 51-52).

Una vez más, encontramos aquí la descripción de lo que ocurre en el Manifiesto Expresionista. Como todo texto polémico o político —y como veremos más abajo en mayor detalle—, para que éste sea efectivo debe construir discursivamente al menos dos sujetos colectivos enfrentados. Vemos entonces que, si por un lado está la juventud unida en pos de la libertad y la creación, aquella posición-sujeto no es sino la que se enfrenta a otra posición-sujeto, la de la vieja y rígida generación pasada.

Nos resultan útiles, en segundo lugar, ciertas nociones aportadas por el historiador de los libros Roger Chartier. Para este autor, los textos pueden ser comprendidos como *representaciones*, dado que éstas, como los textos, "no son simples imágenes, verídicas o engañosas, de una realidad que les sería ajena. Poseen una energía propia que convence de que el mundo, o el pasado, es lo que ellas dicen que es" (Chartier, 2008, p. 48). En efecto, el Manifiesto Expresionista no es únicamente un documento histórico, en el sentido de un indicador objetivado de determinado contexto cultural, sino que es también una representación del mundo. El Manifiesto es la cosmovisión del expresionismo del grupo *Die Brücke* puesta en palabras, es decir, es un discurso que moviliza imágenes. Así, el Manifiesto Expresionista considera que los valores de las generaciones anteriores ya no son válidos, que urgen valores nuevos, específicamente el de la libertad de acción y pensamiento, y que esos nuevos valores sólo pueden ser impulsados por los jóvenes del mundo si se unen, utilizando como método de liberación a la crea-

ción artística. Luego, es a partir de su textualidad que puede también convencer a otros sujetos de esa cosmovisión. Si bien esta cualidad puede en principio darse en cualquier texto, es una cualidad especial del género discursivo manifiesto el buscar convencer al receptor de la veracidad del mensaje emitido, como veremos en la siguiente sección.

Adentrándonos en esta misma cuestión, queremos concentrarnos en las dos dimensiones del concepto de representación, que corresponden a las dos dimensiones de todo enunciado, y que Chartier retoma de Louis Marin. Según la "*dimensión 'transitiva'*" o transparencia del enunciado, toda representación representa algo", y según la "*dimensión 'reflexiva'*" u opacidad enunciativa, toda representación se presenta representando algo" (Chartier, 2008, p. 47, cursivas propias). Si aplicamos estas categorías al Manifiesto Expresionista, vemos que éste, por un lado, representa 'transparentemente' un determinado clima de época, o lo que en la sección anterior denominamos el contexto de la modernidad. Es decir, la modernidad se 'transfiere' a los enunciados producidos en su seno. Es en este sentido que hablamos de un texto en tanto documento histórico. Pero por otro lado, el Manifiesto se presenta como representando ese mismo clima de época, o más específicamente, se presenta como representante, en el sentido político, de los sujetos modernos. Efectivamente, los miembros de *Die Brücke* se consideran portavoces de las necesidades y los deseos de la juventud, se consideran modelos de acción y pensamiento de todos los artistas, y por eso llaman a unos y otros a unirse, a seguir sus pasos, y buscan convencerlos de su cosmovisión. Finalmente, nos interesa seguir los pasos de Chartier en su actualización de la "advertencia de Pierre Bourdieu contra la *ilusión biográfica* que lleva a enunciar como destino singular lo que fue trayectoria compartida" (Bourdieu, citado en Chartier, 2008, p. 53, cursivas propias). El Manifiesto Expresionista, como todo producto cultural, es el producto de múltiples y complejas interacciones entre los variados e incluso contradictorios elementos presentes en lo que hemos venido denominando un contexto histórico o un clima de época. De este modo, y si bien pueden rastrearse a los 'autores de carne y hueso' del texto, lo que tenemos entre manos es un objeto discursivo colectivo, o en otras palabras, un texto de carácter eminentemente social —como, por otra parte, lo es todo texto—.

Otro autor que nos brinda herramientas para un análisis como el de la historia intelectual es José Sazbón, cuyo aporte gira en torno a la idea de la *condición dual* de los textos, dado que estos pueden leerse a la vez como 'documentos' y como 'obras':

Atenerse al primer carácter supone leerlos en términos de sus dimensiones fácticas o literales y registrar, por tanto, el modo en que se refieren a la realidad empírica y proveen información sobre ella. La consideración específica

de la obra, en cambio, es una operación más elaborada que apela a recursos hermenéuticos aptos para suscitar un diálogo creativo con el texto y los problemas que plantea (Sazbón, 2002, p. 80).

De este modo, si analizamos el Manifiesto Expresionista como *documento* —y como señalamos en la sección anterior del trabajo—, éste se nos presenta como el producto de una época; por insertarse en un movimiento de vanguardia artística, por pertenecer al género discursivo manifiesto, por el contenido pero también por la forma del 'corpus' mismo, éste texto puede entenderse como plena y eminentemente moderno y modernista. Leer el Manifiesto en sus dimensiones fácticas o literales es encontrar en él rastros de un tiempo histórico determinado. Por otro lado, si analizamos el Manifiesto en tanto *obra*, podemos generar un diálogo entre el texto que se nos ofrece y los problemas que el mismo nos plantea. Como hemos visto, el problema de las contradicciones y las polaridades del texto, o el de la construcción de un sujeto histórico, o bien el de la objetivación de la interioridad, son todos posibles diálogos suscitados a partir del uso de recursos hermenéuticos como la sociología de la cultura o la historia de las ideas.

Consideramos sin embargo que una de las problemáticas más importantes planteada en el Manifiesto Expresionista es la de la *temporalidad*. Más específicamente, queremos profundizar en este tema a partir de los conceptos creados por Reinhart Koselleck —y retomados por Sazbón— de *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa*. Según el historiador alemán, lo que se establece es un "juego de correspondencia que se entabla entre cierto 'espacio de experiencia' y determinado 'horizonte de expectativa' [o una] coordinación entre el saber del pasado y la anticipación del futuro" (Koselleck, citado en Sazbón, 2002, p. 82), o, en otras palabras, "entre aptitudes y desafíos —o, con mayor precisión, entre saber cristalizado y 'novum' indescifrable"— (2002, p. 85). Vemos en el Manifiesto una clara y tensionante relación entre estos polos: es la experiencia del presente rígido y caduco la que abre la expectativa de un horizonte que lo supere; es la conciencia de lo que pasó antes lo que decide a los expresionistas a cambiar ese pasado por un futuro que, anticipan, será de libertad. Y ese porvenir se presenta como desafío que depende de las aptitudes de los sujetos que lo agencien, por eso es que se llama a la juventud a la unidad, se señala el blanco a ser derribado, y se delinea el objetivo al cual se desea arribar. Como explica el autor, es a partir del espacio de experiencia moderno que el horizonte de expectativa se abre a "una dilatación afirmativa del futuro en cuya concepción desempeña un papel legitimador la prognosis política" (2002, p. 84). Como mencionamos más arriba, la temporalidad del manifiesto se torna política, pues el fin del presente y la llegada del futuro dependen del resultado de una lucha entre bandos —de ideas o de personas—, de la voluntad y la acción de aquellos sujetos construidos.

Por otro lado, nos interesa la idea propuesta por Szabón de una *conciencia moderna* del tiempo histórico. Como afirma el autor:

Un rasgo característico de la conciencia moderna del tiempo histórico —es decir, del presente temporalizado como momento de una historia en desarrollo— es experimentar la actualidad como transición y concebir el futuro como despliegue de potencialidades y conatos ya entrevistos como posibles (Szabón, 2002, p. 89).

El hecho de que la temporalidad —y con ello la historia— sea experimentada como producto de la agencia humana —en nuestro caso, como producto de una acción politizada— es un rasgo inherentemente moderno. Es a partir de la modernidad que los sujetos se piensan como los orientadores de los sucesos ocurridos y por ocurrir, es decir, como sujetos históricos, y, consiguientemente, es a partir de la modernidad también que se piensa al tiempo y a la historia como el despliegue de esa acción, como algo modificable, y por ello mismo hasta cierto punto contingente. El Manifiesto Expresionista se hace eco de esta concepción moderna del tiempo, al poner en manos de una juventud libre y creadora el timón de la historia: lo que subyace a este discurso es, justamente, que el futuro se crea, se moldea, se construye activamente.

Un análisis discursivo del Manifiesto Expresionista

Adoptaremos la perspectiva derrideana y postestructuralista de la *deconstrucción*, apoyada en la "negación de la certeza epistémica" y en la idea de "*semiosis ilimitada*", especialmente en su vertiente protagonizada por Jonathan Culler (Culler, en Eco, 1992/2002, pp. 16-17, cursivas propias). Culler sostiene que no es "partidario de dejar que el texto determine la gama de preguntas que le planteamos: siempre puede haber preguntas interesantes sobre lo que no dice, y no es posible limitar de antemano la gama de lo que puede resultarnos interesante" (1992/2002, p. 23). Así, no podemos dejar de plantearle al Manifiesto Expresionista las cuestiones que trasciendan la mera pregunta por el contenido que como texto intenta transmitir. Es por esto que lo hemos abordado intentando dilucidar las influencias del contexto histórico sobre su discurso, los ejes problemáticos recurrentes que lo estructuran, los temas que plantea y los que deja sin resolver, así como la concepción de la temporalidad y de la historia que subyace al mismo, y el modo en que su carácter de escritura habilita la identificación de diversos sujetos con las posiciones políticas —en sentido amplio— que deja marcadas. Este ir más allá de la pregunta por el contenido expreso es lo que el autor quiere significar cuando "nos insta a cultivar un estado de asombro por el juego de textos e interpretación, [a] estimular nuevos descubrimientos sobre los textos" (1992/2002, p. 24), y

es lo que nos permite "desarrollar una comprensión sistemática de los *mecanismos semióticos* de la literatura" (1992/2002, p. 23, cursivas propias). Consideramos, con el autor, que resulta indispensable intentar entender de qué modos los textos crean sentidos.

Respecto al debate sobre los límites a las potenciales interpretaciones sobre un mismo texto, Culler postula que la *interpretación 'extrema'* —también denominada '*superación*' del texto— goza de "una mayor posibilidad de sacar a la luz conexiones o implicaciones no observadas o sobre las que no se ha reflexionado con anterioridad" (Culler en Eco, 1992/2002, p. 128). Es decir, si uno se remite únicamente a analizar el texto a partir de los temas más visibles o superficiales que el mismo muestra, se pierde de captar otros tantos puntos de análisis, complementarios o incluso más iluminadores. Dice el autor: "Lo que Eco llama '*sobreinterpretación*' puede ser en realidad una práctica de hacer precisamente aquellas preguntas que no son necesarias para la comunicación normal, pero que nos permiten reflexionar sobre su funcionamiento" (1992/2002, p. 132). Efectivamente, es cierto que, como diría también el pragmatismo, no es para nada indispensable entender los mecanismos semióticos para que la comunicación funcione y el significado se produzca, incluso para que se comprenda; sin embargo, a la hora de generar aquel metadiscurso mencionado en secciones anteriores, con el fin de comprender cómo se comprende, de interpretar cómo se interpreta, surge la necesidad de preguntarse por dichos mecanismos. La '*superación*' "constituye una tentativa de relacionar un texto con los mecanismos generales de la narrativa, la figuración, la ideología, etcétera" (1992/2002, p. 134-135). De este modo, un texto, para ser analizado en profundidad, debe ponerse en relación con la forma en la que se construyen los relatos, con la forma en la que se movilizan imágenes, y con la forma en la que se da cuenta —o no— de los mecanismos de producción de los mismos. Todo esto lo veremos para el caso del Manifiesto Expresionista a partir de las herramientas proporcionadas por el análisis discursivo.

Culler reconoce:

Que el sentido está limitado por el contexto (y, por lo tanto, no es, en un contexto dado, ilimitado), pero que es imposible especificar por adelantado lo que puede considerarse como contexto provechoso —el contexto en sí es, en principio, ilimitado— (Culler en Eco, 1992/2002, p. 23, cursivas propias).

Por un lado, es cierto que no sólo la cosmovisión plasmada en el texto, sino que también sus diversas lecturas, son las posibilidades por las condiciones históricas en el contexto de las cuales son producidos el texto y las lecturas. Pero por otro lado, no es menos cierto que, en tanto dicho contexto se modifique —y que el contexto se modifique es justamente lo que implica que el tiempo sea histórico—, se modifican consi-

guientemente las posibles lecturas del texto también. Lo que esto lleva aparejado es la necesidad de aclarar que, si bien la interpretación que hacemos en este trabajo del Manifiesto es una interpretación posible, lo es, en primer lugar, entre múltiples otras, y, en segundo lugar, lo es dadas las condiciones históricas de interpretación actuales. Pero además, como sostiene el autor, esta

Falta de límites a la semiosis no significa, como Eco parece temer, que el significado sea una creación libre del lector. Más bien, muestra que los mecanismos semióticos descriptibles funcionan de maneras recursivas, cuyos límites no pueden fijarse por adelantado (Culler en Eco, 1992/2002, p. 140-141).

Desde el momento mismo que planteamos ciertas pautas de lectura en este trabajo, sabemos que aquí serán aplicadas de un modo que tampoco es el único incluso al interior de una misma perspectiva teórica y epistemológica. Simultáneamente, y así como hemos visto que una obra no puede atribuirse a un autor individual ni puede ser apropiada como creación individual, tampoco las lecturas del texto pueden ser entendidas como producción enteramente subjetiva, sino que están estrechamente vinculadas a los mecanismos semióticos estructurales de los que hemos estado hablando.

Luego de estas aclaraciones, quisiéramos comenzar, finalmente, a trabajar sobre el *corpus* del Manifiesto Expresionista. Para Culler, lo que debe hacerse es preguntarse:

Sobre lo que el texto hace y cómo lo hace: cómo se relaciona con otros textos y otras prácticas; qué oculta o reprime, qué avanza o de qué es cómplice. Muchas de las formas más interesantes de la crítica moderna no preguntan qué tiene en mente la obra, sino qué olvida, no lo que dice sino lo que da por sentado (Culler en Eco, 1992/2002, p. 133-134, cursivas propias).

El Manifiesto, básicamente, se trata de un llamamiento político a realizar un profundo cambio cultural en la sociedad de su tiempo. La forma en que realiza el llamamiento es a través del convencimiento retórico, especialmente apelando a fórmulas altamente afectivizadas y adjetivadas. El Manifiesto es un texto que se relaciona, en términos sincrónicos, con todos los otros textos de las vanguardias artísticas de su época, dado que todos ellos buscan efectivizar cambios culturales, aunque con orientaciones diversas. En términos diacrónicos, es un texto que se relaciona con el género discursivo manifiesto, en particular, y de modo más general con los distintos tipos de discursos políticos o polémicos (éste último tema será tratado en mayor detalle más adelante en el presente trabajo). Por último, el Manifiesto oculta que su cosmovisión es sólo una entre muchas posibles, pues, como todo texto cuyo fin es convencer al mundo respecto a su contenido, borra en su escritura las marcas de su producción: en este sentido es que más adelante hablaremos del 'efecto de ideología'.

En segundo lugar, nos interesa hacer uso de los conceptos de Eliseo Verón para el abordaje de nuestro *corpus*. Tratándose de un texto, nos resulta clave su definición de *discurso*:

La noción de discurso designa todo fenómeno de manifestación espacio-temporal de sentido, cualquiera sea el soporte significativo: ella no se limita, pues, a la materia significativa del lenguaje propiamente dicho. El sentido se manifiesta siempre como investido en una materia, bajo la forma de un producto. Como tal, remite siempre a un trabajo social de producción: la producción social del sentido (Verón, 1980, p. 85).

El Manifiesto Expresionista, como texto en una gazeta, pero también como obra de arte (puesto que su primera aparición pública fue en forma de grabado), es un discurso. Esto significa que es un fenómeno de sentido, materializado en un soporte particular —en nuestro caso, en una pantalla de computadora— que lo actualiza en un espacio y un tiempo determinados —y que por ende será leído desde dichas coordenadas—, y que ha sido producido en el seno de algún tipo de sociedad —en nuestro caso, la Alemania de principios del siglo XX—. Ahora bien, de la noción de discurso se desprende la de *poder del discurso*.

La pregunta por el poder del discurso [...] se trata de la cuestión de los efectos discursivos. Desde este punto de vista, la noción de poder no es una noción descriptiva referida a los aparatos institucionales del Estado, sino un concepto que designa una dimensión analítica de todo funcionamiento discursivo: la pregunta sobre el efecto, sobre el poder, puede ser planteada respecto de cualquier discurso (Verón, 1980, p. 86).

Como afirma Verón, los discursos tienen poderes, es decir efectos, que también son de orden discursivo, es decir significativo. En este sentido, y dado que todo discurso tiene esta cualidad analítica que le es inherente, no debemos confundir al poder del discurso, entonces, con el 'discurso del poder', que remite, de modo más estrecho y meramente descriptivo, al discurso que emana de las fuentes institucionales de poder.

¿Cuáles son los efectos discursivos del Manifiesto Expresionista? En primer lugar, debemos aclarar que existen dos tipos de efectos importantes de los discursos, que son el *efecto de conocimiento* y el *efecto de ideología*. Verón los define del siguiente modo:

El 'efecto de conocimiento' es aquel que se produce [...] cuando ese discurso, a la vez que describe su objeto, hace explícito el hecho de que lo que describe es un punto de vista determinado. Que un discurso haga explícito el hecho de que su relación al objeto es determinada, quiere decir, precisamente, que el discurso se presenta como sometido a condiciones determinadas de producción. El caso opuesto es el del 'efecto ideológico': el discurso describe un ob-

jeto y esa descripción es presentada como la única posible. Esto quiere decir que el discurso que produce el efecto ideológico es un discurso que se presenta como absoluto (Verón, 1980, p. 92).

Surge entonces aquí una nueva tensión en la aplicación de las categorías: por un lado, es cierto que, en la descripción de su objeto —que podríamos definir como 'la realidad de su momento'—, el Manifiesto hace explícito el hecho de que su cosmovisión —la de los jóvenes artistas que buscan la libertad— es una postura determinada, claramente opuesta a otra —la de la vieja y rígida generación—. En principio, parecería entonces que nos encontramos frente a un efecto discursivo de conocimiento, dado que lo que se plantea en el Manifiesto es justamente una lucha entre ambos puntos de vista. Sin embargo, en una segunda mirada, notamos que el Manifiesto se presenta como portavoz de 'la' juventud, de 'todos' los artistas, es decir, como representante de la única postura posible para dichos sujetos, como representante de un punto de vista absoluto respecto a la libertad de acción y pensamiento. De este modo, el Manifiesto produce también un efecto de ideología, puesto que no saca a la luz el hecho de que incluso entre los jóvenes y entre los artistas hay multiplicidad de cosmovisiones.

A su vez, en otro texto del mismo autor, se nos proporciona la idea de que las lecturas de un texto se ven condicionadas por las *condiciones de lectura*, puesto que:

El discurso analizado (o, si se prefiere, el discurso-objeto) es una condición de producción del discurso producido por el analista [...] La lectura del analista sufre la mediación de su método y de los instrumentos que aplica a las superficies discursivas (Verón, 2004, p. 55).

El discurso que estamos produciendo como interpretación o análisis del Manifiesto Expresionista, de este modo, se ve condicionado por dos elementos diferentes. Por un lado, nuestra lectura depende del discurso-objeto que estamos analizando, es decir, que según qué texto intentemos interpretar, las lecturas variarán. Pero por otro lado, nuestra lectura también depende del método y de los instrumentos que apliquemos al discurso-objeto. En otras palabras, dependiendo de qué herramientas de análisis utilizemos, las lecturas también variarán. En este sentido, y como ya lo hemos mencionado repetidas veces —pero no es inoportuno remarcarlo ahora—, nuestro discurso-objeto es un manifiesto —tema del que nos ocuparemos más abajo— y nuestras herramientas de análisis son la sociología de la cultura, la historia intelectual y el análisis discursivo. Sin embargo, Verón también explica que a pesar de los condicionamientos, una *multiplicidad de lecturas* es posible. "Puesto que todo texto es un objeto heterogéneo y constituye el lugar de encuentro de una multiplicidad de sistemas de determinación diferentes, es posible construir tantas gramáticas como maneras haya de abordar el texto" (Verón, 2004, p. 42). Como vimos más arriba con otros autores, la interpretación es un

trabajo infinito y con una apertura irreductible, es decir, constituye una semiosis que en principio es ilimitada.

Conviene en este punto detenernos un momento para marcar la diferencia entre *análisis discursivo* y *análisis lingüístico*. Como explica Verón:

El análisis de los discursos se interesa principalmente por la ubicación del sentido en el espacio y el tiempo. En consecuencia, las operaciones que procura identificar y describir no pueden reducirse a componentes de unidades-proposiciones. Esto establece ya una diferencia importante entre análisis lingüístico y análisis de los discursos (Verón, 2004, p. 50).

Como vimos recién, la noción misma de discurso implica que la entidad significativa no puede aprehenderse sino como ubicada espacio-temporalmente. En cambio, el análisis lingüístico busca justamente deshacerse de las particularidades que la ubicación le otorga al discurso, y por ello se dedica a trabajar con la 'lengua', en abstracto. Consecuentemente, mientras que el análisis lingüístico interpreta unidades proposicionales, el análisis discursivo —que es lo que nosotros intentamos llevar a cabo— interpreta conjuntos de signos —con toda la carga conceptual que la palabra 'signo' arrastra—. Esto, a su vez, está íntimamente relacionado con la noción de *materialidad del discurso*.

Esta idea de la ubicación en el espacio y en el tiempo del discurso remite a una problemática [...] la de la materialidad del sentido incorporado. Un discurso no es en definitiva otra cosa que una ubicación del sentido en el espacio y en el tiempo (Verón, 2004, p. 49).

Como señala repetidamente el autor, discurso, materialidad/soporte, y espacio-tiempo son tres dimensiones de lo mismo: del sentido, que desde la perspectiva que aquí adoptamos es siempre sentido incorporado y ubicado. Es que la única forma de que un determinado sentido se incorpore es utilizando como soporte a algún objeto material existente en un lugar y un momento específicos. Del mismo modo, la única forma de que un determinado sentido se actualice en el tiempo y en el espacio es incorporándose en algún soporte material. La consecuencia de esto para nuestro trabajo es que el Manifiesto Expresionista sólo puede ser abordado a partir de su materialidad, que en nuestro caso es virtual, y teniendo en cuenta que, originalmente, ese discurso fue incorporado en dos soportes diferentes al nuestro: en una gazeta —sobre papel—, y en un grabado —sobre madera—. No debemos olvidar que la materialidad también es productora de sentido, o mejor dicho, de distintos efectos de sentido.

No podemos dejar de lado, tampoco, la importancia del *contexto discursivo* a la hora de hacer la lectura de un texto. Verón postula que "Desde el punto de vista de

una teoría de la producción social de sentido, un texto no puede analizarse 'en sí mismo', sino únicamente en la relación con [...] el sistema productivo de sentido" (Verón, 2004, p. 49). Para el caso del Manifiesto Expresionista, fue sumamente importante contextualizar el *corpus* en un tiempo histórico determinado, y fue de ese modo que dedicamos un apartado a ubicar primero al movimiento expresionista como un todo, luego a describir brevemente a cada uno de los grupos conformados en su seno, poniendo especial énfasis en el grupo *Die Brücke* por haber sido el autor del Manifiesto, y finalmente dedicando otro apartado a poner en relación el contexto cultural de la modernidad con dicho *corpus*. Los fundamentos teóricos de esa tarea contextualizadora son los que brinda el autor en la cita transcripta: todo texto es una producción social de sentido, y por ello sólo puede abordarse como inmerso en un mundo social determinado. Además de ser un producto social, todo texto está compuesto por las llamadas *huellas del discurso*.

Una superficie textual está compuesta por marcas. Esas marcas pueden interpretarse como las huellas de operaciones discursivas subyacentes que remiten a las condiciones de producción del discurso y cuya economía de conjunto definió el marco de las lecturas posibles, el marco de los efectos de sentido de ese discurso (Verón, 2004, p. 51).

Lo que Verón nos explica aquí es que el texto, en su materialidad signíca, constituye una marca dejada por las condiciones de producción del mismo, y por esto es que puede ser leído como un conjunto de huellas, en el sentido de indicios, de la operación de producción social del texto. Así, las marcas del Manifiesto Expresionista nos indican varias cosas sobre las condiciones de su creación: la cosmovisión de sus autores, el género discursivo en boga en aquel momento, el momento histórico más amplio en el que fue ideado y escrito. Del primer punto y del último ya nos hemos ocupado; pasaremos ahora a profundizar en la cuestión de los géneros discursivos.

Por insertarnos en la perspectiva de los estudios genéricos, una noción central para este trabajo es la de *géneros discursivos*, entendidos éstos como el producto de la tensión entre la *creación individual* y la *norma social*. 'Género discursivo' es entonces el concepto que "permite articular el carácter individual del enunciado con el valor social que supone toda función comunicativa" (Mangone y Warley, 1994, p. 14). Todo discurso toma la forma de un género, y por ello un primer paso para analizar cualquier cuerpo discursivo es clasificarlo dentro de alguno de ellos. El Manifiesto Expresionista, como su título lo indica, pertenece al género manifiesto, cuyas características veremos en detalle más abajo. Por el momento, nos interesa destacar las ideas que se desprenden de la noción de géneros discursivos en general. Por empezar, todo género supone la 'orientación hacia un destinatario', es decir, constituye un tipo de *pensamiento inte-*

ractivo. Citando a Mijail Bajtin, Carlos Mangone y Jorge Warley explican que "nuestro mismo pensamiento [...] se origina y se forma en el proceso de interacción y lucha con pensamientos ajenos, lo cual no puede dejar de reflejarse en la forma de la expresión del nuestro" (Bajtin en Mangone y Warley, 1994, p. 15), es decir, dado que el pensamiento mismo es interactivo, o social, cuando éste se exterioriza como gesto, habla, o escritura, mantiene su forma de lucha. Y es este rasgo el que hace que todo discurso, incluso un monólogo, funcione como si estuviera destinado a alguien, independientemente de si ese alguien está presente o no, es conocido de antemano o no, es individual o colectivo, etcétera. En el caso del Manifiesto Expresionista, el destinatario al cual se dirige el texto es a la juventud alemana y del mundo, a la que llaman a modificar el estado de cosas. Pero también, el texto del Manifiesto constituye una especie de diálogo entre esa juventud y la generación anterior, que desea mantener el orden establecido.

Una segunda idea implicada en la noción de género discursivo es la del carácter *valorativo* de todo enunciado: los enunciados "están fuertemente subjetivizados, y es en esos procedimientos con que se fijan las posiciones subjetivas especificadas (enunciador - enunciatario) donde se evidencia con mayor vigor su carácter valorativo" (Mangone y Warley, 1994, p. 16). Como explican los autores, todo enunciado es la objetivación de una posición subjetiva, y es en ese sentido —y a pesar de que el discurso se presente como neutral, universal o desinteresado— que todo enunciado es inevitablemente valorativo. Volviendo a nuestro caso, hemos visto ya que el Manifiesto Expresionista es la exteriorización de la interioridad de los miembros de *Die Brücke*, a pesar de que presentan su concepción del mundo como la única posible para quien sea joven y tenga sentido artístico. A pesar de que presentan su cosmovisión como siendo común, al menos, a la totalidad de quienes no pertenezcan a la vieja generación, muestran justamente por ello que existe al menos una cosmovisión alternativa a la suya. Sin embargo, no dan cuenta de la gran multiplicidad de concepciones potenciales, sino que reducen las ideas sobre el mundo a una dualidad polar. Finalmente, una tercera idea, que en realidad es una propuesta, que se desprende de los estudios genéricos, es la necesidad de llevar a cabo un *análisis histórico* de los discursos. Como afirman Mangone y Warley, "El concepto de género discursivo permite analizar los problemas de composición, tema, estilo, etc., sin que el carácter histórico de la comunicación lingüística deba ser relegado a un oscuro segundo plano de la investigación" (1994, p. 16). Muchos trabajos de análisis lingüístico dejan a un costado la cuestión, a nuestro entender, clave, del abordaje histórico de los discursos. Adscribir a la propuesta citada es lo que nos llevó a dedicar un apartado entero a la contextualización histórico-cultural del Manifiesto Expresionista.

Pero además, dado que nuestro *corpus* toma la forma de un género discursivo particular, tendremos que analizar también sus rasgos específicos en tanto *manifiesto*, o, en términos de los autores, de *literatura de combate*.

El manifiesto es literatura de combate. Emergencia de una vanguardia, política, artística, social. Al tiempo que se da a conocer, enjuicia sin matices un estado de cosas presente; fingiendo describir prescribe, aparentando enunciar denuncia. En ese movimiento se otorga a sí mismo el derecho a la palabra (porque debo, entonces puedo). Es literatura en tanto presupone la utilización de recursos formales más o menos estabilizados. Es de combate porque se construye a partir de una necesidad de intervención pública (Mangone y Warley, 1994, p. 9).

Aparecen aquí una variedad de elementos que, en lo que sigue, intentaremos analizar en detalle. En primer lugar, El Manifiesto Expresionista es un texto producido por una vanguardia, que es artística puesto que emergió en el campo de la pintura, pero que también es una vanguardia política porque politiza su visión del mundo, que adopta la forma del conflicto de intereses o de ideas, y la hace pública. En segundo lugar, el Manifiesto Expresionista, a la vez que describe el mundo, prescribe una forma de actuar en él —de hecho, es ésta concepción normativa la que orienta la descripción del mundo, y no al revés—. A la vez que enuncia lo que considera el 'ser' de su entorno, denuncia todo aquello que no se corresponde con el 'deber ser' que proponen para el mismo. En tercer lugar, es esta prescripción / denuncia pública la que le permite al Manifiesto Expresionista darse a conocer, no sólo porque tiene la posibilidad material de hacerlo, sino porque considera que debe hacerlo: los pintores expresionistas consideran que tienen una misión, una función que cumplir en ese mundo que enuncian y describen. Finalmente, puede decirse que el Manifiesto Expresionista es literatura de combate porque está constituido por un texto cuyo eje es el planteo de un enfrentamiento: los jóvenes versus los viejos, la libertad versus la rigidez.

Emergen entonces como especialmente útiles para nuestro trabajo varios conceptos, que iremos analizando uno a uno. El primero es el concepto de *lo público*, que Mangone y Warley definen como el lugar "donde se juega el carácter de la circulación y recepción" de un manifiesto (Mangone y Warley, 1994, p. 18). Efectivamente, es sólo a partir de hacerse público en la Gazeta de Heidelberg que el Manifiesto Expresionista logra poner en circulación sus ideas y su programa, que sólo así logran ser recibidas por un volumen amplio de personas. Un segundo concepto relevante es el de *vanguardia*. Según los autores, existen "discursos que son recibidos por una época determinada como emergentes simbólicos de prácticas sociales, y que en la modernidad toman la forma del discurso específico de la vanguardia" (1994, p. 19). A partir de esta idea, po-

demos entender al Manifiesto Expresionista como el símbolo de la emergencia de una práctica social novedosa: la pintura —y luego la música, la literatura y el cine— expresionista. El Manifiesto es entonces un indicador discursivo, significativo, de un hecho social. Un tercer concepto útil para nuestro trabajo es el de *programa*, que puede entenderse como "una declaración de doctrina o propósito, [de ciertas] expectativas, predicciones o profecías a partir de una lectura de la historia" (1994, p. 20). El programa del Manifiesto Expresionista es la declaración de unos valores nuevos, de entre los cuales destaca el de la libertad de acción y pensamiento; es la declaración del propósito de reorientar el estado de cosas de aquel momento en la dirección de esos nuevos valores; es la declaración de la expectativa de que dicho propósito podrá alcanzarse, si los jóvenes y los artistas movilizan su voluntad; es la declaración de que esa expectativa, al fin y al cabo —e independientemente de la voluntad de los sujetos—, es una profecía de la historia. Un último par de conceptos importantes a la hora de analizar un manifiesto es el de *autor / grupo*. Estos dos conceptos van de la mano, pues:

El autor de un manifiesto [...] se presenta necesariamente como 'contestatario' frente a las instituciones [...] el representante constituye al grupo que lo constituye a él [...] En este sentido su importancia social se relaciona con la conformación e identificación de un determinado grupo (Mangone y Warley, 1994, p. 18).

En otras palabras, quien cumple la función-autor de un manifiesto lo hace siempre posicionándose respecto de ciertas instituciones o grupos a los que conforma en el mismo movimiento en que constituye su propio rol. En el caso del Manifiesto Expresionista, los autores del texto son los representantes de un grupo al que denominan 'la juventud', que a su vez constituye una institución opuesta a la de otro grupo denominado 'la vieja generación'.

Otras figuras aledañas a éstas, y que también nos resultan oportunas para el análisis de nuestro manifiesto, son las que siguen. En primer lugar, la noción de *instituciones opresoras*, que son, según Mangone y Warley, los grupos valorados negativamente. Es decir, "Los términos que se perciben negativamente se convierten, en cierta forma, en instituciones del mundo cultural; 'fortalezas' que con sus preceptos y falta de pasión colocan un corsé al genio creador" (Mangone y Warley, 1994, p. 23). En el Manifiesto Expresionista queda claro que aquellos valores que contradigan la libertad y la creación son negativos, y, consiguientemente, quien sostenga aquellos valores negativos constituirá una institución opresora de los jóvenes y los artistas. En segundo lugar, los autores afirman que en todo manifiesto aparecen ideas *antinómicas* o dialécticas: "La dialéctica como movimiento textual atraviesa toda la 'coreografía' del manifiesto e instala para la tradición del género discursivo una marca específica: su carácter antinómi-

co" (1994, p. 25). Vale decir que a lo largo de todo el texto del Manifiesto Expresionista se ponen de relieve las contradicciones que confrontan a los distintos grupos. Si las nuevas generaciones entran en conflicto con las antiguas es porque por un lado está la rigidez y por otro la libertad. En tercer lugar, el hecho de que la columna vertebral de todo manifiesto sea la antinomia es lo que lo convierte en un *texto polémico*. "Varios de los elementos presentes en el manifiesto lo acercan a los textos polémicos: la construcción discursiva de un blanco o contradestinatario, la intención de persuadir a los indiferentes, el objetivo de destruir un sistema de valores vigente" (1994, p. 58). Dado que en el Manifiesto Expresionista se busca convencer a los sujetos de la contradicción que atraviesa el mundo, y dado que la única forma de resolver la contradicción es la de eliminar a uno de los dos polos de la misma —donde eliminar significa erradicar unas ideas o unos valores, y no unas personas—, su discurso adopta la forma de una polémica entre dichas ideas o valores.

Pero la polémica entre ideas o valores, es decir, la polémica discursiva, suele utilizar ciertos recursos lingüísticos, de los cuales la *injuria* es el que aparece de forma más patente en el Manifiesto Expresionista. La injuria, que es "La forma más antigua de la polémica y las más directa" (Mangone y Warley, 1994, p. 61), consiste en el ataque discursivo del oponente, o más sencillamente, en criticarlo con palabras. Así, en el Manifiesto, los valores de las generaciones anteriores en el tiempo son implícitamente calificadas de viejas y rígidas. A su vez, la injuria, la confrontación y la polémica, así como el hecho más básico de su carácter interactivo, insertan al género manifiesto dentro del amplio campo del llamado *discurso político*. Como explican Mangone y Warley:

En el nivel de la enunciación todo enunciado político es una réplica. Metafóricamente, podemos decir que todo discurso político está habitado por un otro negativo. Pero como todo discurso, el discurso político construye también un otro positivo, aquel al que el discurso está dirigido (Mangone y Warley, 1994, p. 62).

Esto significa que lo que le otorga su rasgo político a un manifiesto es el hecho de tomar la forma de un diálogo, de un conjunto de enunciados, respuestas y contrarrespuestas. En el caso del Manifiesto Expresionista, vemos que el discurso de los jóvenes artistas, que postula la superioridad de los valores de la libertad y la creación honesta y espontánea, es la respuesta de dichos sujetos al discurso de las generaciones antiguas, basado en la reproducción de un 'status quo'. Por último, quisiéramos destacar que el imaginario político supone entidades contrapuestas, o lo que los autores denominan, retomando a Verón, distintos y contrapuestos *colectivos de identificación* (Mangone y Warley, 1994, p. 63). Por un lado está la figura del *prodestinatario*, que equivale al 'nosotros inclusivo' en el cual se insertan los propios autores; por otro, el *contrades-*

tinatario es aquel cuya relación con el enunciador es la inversión de la creencia, es decir, aquel grupo que porta los valores opuestos a los del colectivo que integran los autores; pero además, a veces, aparece también un *paradestinataro*, a quien se dirige toda la carga persuasiva del manifiesto. En el Manifiesto Expresionista, estos colectivos de identificación se encarnan del siguiente modo: el prodestinatario es la juventud portadora de la libertad y la creación; el contradestinataro está conformado por la vieja y rígida generación; y el paradestinataro sería todo aquel sujeto no adscrito previamente, no comprometido aún con ninguna de las dos posiciones, al que sin embargo el Manifiesto intenta convencer de entrar al bando de quien escribe.

Conclusiones analíticas y propuestas de trabajo

A modo de conclusión, quisiéramos, en primer lugar, evaluar el nivel de continuidad y/o ruptura entre los resultados alcanzados por nuestro trabajo y el estado de la cuestión previo. Para ello, si bien como explicitamos anteriormente existe una vacancia en cuanto a trabajos que tomen al Manifiesto Expresionista como objeto de estudio, intentaremos comparar brevemente la idea principal planteada por el único trabajo disponible que se abocó de manera específica a su análisis, con nuestras propias ideas. Si retomamos la hipótesis postulada en el trabajo de Carmen Gómez García (2012), vemos que, a partir del uso de las herramientas proporcionadas por la sociología de la cultura, la historia intelectual y el análisis del discurso, podemos coincidir con la misma. Efectivamente, nuestro trabajo nos habilita a seguir sosteniendo la idea de que el Manifiesto Expresionista adopta una forma 'utópica' basada en la elevación valorativa de lo que Gómez García denomina el 'espíritu individual' (2012, párrafo 29). En nuestras palabras, el Manifiesto Expresionista constituye un discurso cuyas marcas textuales pueden entenderse como indicadores simbólicos de la emergencia de una concepción del mundo dual, polémica, política, encarnada en la construcción de posiciones-sujeto o colectivos de identificación que levantan banderas de ideas y valores contrapuestos; que, por ende, dan forma a una contradicción y a una lucha discursiva que, desde la cosmovisión del enunciador, sólo puede resolverse a partir de la orientación de la acción en determinada dirección, posibilidad sostenida por una concepción subyacente de la temporalidad que comprende a la historia como producto del despliegue de la voluntad de cambio de los sujetos construidos en el texto. Ahora bien, dado que los valores que se propone alcanzar son los de 'libertad de acción y pensamiento', valores planteados como absolutos y como absolutamente realizables, es que podemos decir que el Manifiesto Expresionista adopta una forma utópica. Y dado que la libertad de acción y pensamiento es comprendida por los autores, en un contexto de modernidad y modernismo, como libertad individual, subjetiva y creadora, es que podemos decir

que el Manifiesto Expresionista eleva valorativamente lo que podríamos denominar, justamente, el espíritu individual.

En segundo lugar, quisiéramos poner de relieve los que consideramos los ejes estructuradores del Manifiesto Expresionista. Creemos, luego de un exhaustivo análisis, que las líneas que recorren y dan forma al Manifiesto son tres: 1) su concepción del tiempo y de la historia; 2) su definición del 'ser' y del 'deber ser' del mundo; y 3) el rol que otorgan al orden y al conflicto en la sociedad. En cuanto al primer punto, como vimos con Berman (1982/1988), el presente es entendido como apertura y potencialidad, y el futuro es entendido como infinitud desbordante: de este modo, el pasado no puede ser sino caducidad, muerte. Esta concepción del tiempo habilita una comprensión de la historia como orientación activa, en la que el elemento deseado y buscado es el cambio, dado que éste es el conductor de la potencia al acto, el motor de la historia. A su vez, como vimos con Sazbón (2002), la conciencia moderna del tiempo histórico que el Manifiesto Expresionista adopta implica una relación constante entre la experiencia de un presente entendido como transición, y la expectativa de un futuro entendido como despliegue. En otras palabras, implica un juego dialéctico entre un espacio de saberes y aptitudes actuales y un horizonte de anticipaciones y desafíos por venir. En cuanto al segundo punto, vimos con Foucault que el Manifiesto Expresionista es la exteriorización de una interioridad subjetiva, es decir, en términos de Mangone y Warley, que se trata de un discurso valorativo. Las implicancias de esto son un cierto tono normativo del texto del Manifiesto que pone así sobre la mesa una confrontación de valores o ideas, concretamente, de los valores de la vieja generación, que continúan vigentes en el presente, y de los valores de la juventud poseedora del futuro, cuyas posibilidades de triunfo ya están disponibles. Entonces, el 'ser' del mundo de aquel momento es concebido en términos de lo que Berman denomina las contradicciones del pensamiento modernista: la destrucción de lo antiguo que pervive en convivencia con lo novedoso que emerge y que crea el futuro. Lo falso que ya no está en consonancia con los tiempos y reprime el impulso de autenticidad del porvenir. Y de esto, a su vez, se desprende lo que el Manifiesto Expresionista postula como el 'deber ser' de ese mismo mundo: lo joven, lo artístico, lo emergente, lo novedoso, lo liberador, lo auténtico, lo honesto, lo creador. En cuanto al tercer punto, y como combinación de los puntos anteriores, el Manifiesto encarna una concepción de la sociedad como antinomia, como lucha, como conflicto. Más específicamente, como una interacción o diálogo, de carácter confrontativo, entre lo que Foucault llama posiciones-sujeto o pluralidad de egos, o, en otras palabras, entre lo que Mangone y Warley, siguiendo a Verón, llaman grupos, instituciones o colectivos de identificación. Este enfrentamiento que define al mundo social es lo que, según estos autores, da al Manifiesto sus apodos de literatura de combate, texto polémico o discurso político. El Manifiesto Expresionista, entonces, concibe lo social

en términos de conflicto, y si bien, paradójicamente y de acuerdo al pensamiento anti-nómico modernista, postula la concreción futura de un orden donde la libertad sea absoluta, esto no es sino una utopía.

Finalmente, quisiéramos compartir dos propuestas de trabajo futuro, que funcionarían como complemento del presente estudio. Por un lado, dado que hemos trabajado tan sólo sobre una de las dos traducciones existentes del Manifiesto Expresionista al español, podría llevarse a cabo un trabajo comparativo con las mismas herramientas aquí utilizadas, pero aplicadas a ambas traducciones en simultáneo. De este modo, podrían salir a la luz los diferentes efectos de sentido que producen las alternativas en la traducción. De todos modos, un trabajo como ese no podría eludir una reflexión sobre el problema de la traducción en sí mismo, independientemente del caso particular analizado. Por otro lado, y dado que nuestro trabajo está basado sobre una traducción y no sobre un texto en idioma original, podría llevarse a cabo un estudio que comparara los efectos de sentido producidos por el texto en alemán y por el texto en español en simultáneo. De este modo, podría darse cuenta de las diferentes formas en que las ideas expresionistas fueron recibidas en cada región idiomática. Pero nuevamente, un trabajo de ese tipo no podría evitar indagar las diversas facilidades y obstáculos que las diferentes lenguas suponen. Finalmente, podría trabajarse también sobre los diferentes dispositivos de lectura, es decir, sobre las diversas materialidades en que el Manifiesto Expresionista, en tanto objeto artístico, se ha dado a leer, o, ya en un estudio más extenso, podría trabajarse sobre el 'cotexto' del Manifiesto, es decir, sobre aquellos otros discursos con los que éste, en tanto texto polémico, discute.

Referencias

- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (1944/1998). *Dialéctica de la ilustración*. Buenos Aires: Trotta.
- Baudrillard, Jean (1997/2005). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Recuperado de <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/la-simulacion-en-el-arte.html>
- Berman, Marshall (1982/1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1999). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean-Claude y Passeron, Jean-Claude (1968/2001). *El oficio del sociólogo*. Madrid: Siglo XXI.
- Brest, Jorge R. (1986/1994). *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. México: FCE.
- Chartier, Roger (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos. Lección inaugural en el Collège de France*. Buenos Aires: Katz.
- Deleuze, Gilles (1977/1995). *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.

- Eco, Umberto (1992/2002). *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel (1995). *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: El Cielo Por Asalto.
- Foucault, Michel (1969/1998). *¿Qué es un autor?* Recuperado de <http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=286>
- Fricke, Christiane; Honnef, Klaus; Ruhrberg, Karl y Schneckenburger, Manfred (2001). *El arte del siglo XX*. Colonia: Taschen.
- Gil Villegas, Francisco (1998). Modernidad en Simmel. En Gina Zabludovsky (Ed.), *Teoría sociológica y modernidad* (pp. 109-154). México DF: Plaza y Valdéz.
- Gómez García, Carmen (2012). *Los manifiestos y documentos expresionistas de la literatura en lengua alemana, 1910-1914*. Recuperado de http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:Cg-xI3_YOnkJ:scholar.google.com/+manifiesto+expresionista&hl=es&as_sdt=0.
- Lanza Ordóñez, Gustavo A. (2009). *El expresionismo, un movimiento artístico difícil de definir*. Recuperado de <http://suite101.net/article/el-expresionismo-a3321#axzz2FKhBxjy8>
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge (1994). *El Manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Molinuevo, Juan L. (1998). *El espacio político del arte*. Madrid: Tecnos.
- Richard, Lionel (1979). *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sazbón, José (2002). *Historia y representación*. Buenos Aires: UNQ.
- Scheler, Max (1926/2000). *Sociología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI. Recuperado de <http://elaleph.com/libro/Sociologia-del-saber-de-Max-Scheler/937/>
- Starr, Figura y Jelavich, Peter (2011). *German expressionism: the graphic impulse*. Nueva York: MOMA.
- Vattimo, Gianni (1996). *Crear que se cree*. Buenos Aires: Paidós.
- Verón, Eliseo (1980). *Anais do primeiro coloquio de Semiótica*. Río de Janeiro: Loyola.
- Verón, Eliseo (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- Wolf, Norbert (2004). *Expressionism*. Colonia: Taschen.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso comercialmente, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe reconocer el crédito de una obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)