

PALABRAS QUE AGITARON EL MUNDO¹

Los manifiestos anuncian la entrada en la escena histórica de una nueva fuerza. Los llamamientos apasionados a derrocar el orden existente son llamamientos a la acción para alcanzar uno mejor. Expresivos pero compactos, representan un género literario específico cuya emergencia marca el comienzo de la política de masas insurgente y del arte conscientemente iconoclasta. En cuanto forma moderna, el manifiesto ha heredado, aunque transformándolos, los rasgos de toda una serie de predecesores. Desde el punto de vista taxonómico, dichos predecesores incluyen la promesa colectiva de los levantamientos aristocráticos premodernos, de los que el Pacto Escocés de 1640 sería un ejemplo, que atestiguan una causa común; las peticiones populares o parlamentarias para solicitar la reparación de afrentas; las declaraciones de principios políticos, que son los parientes más cercanos del manifiesto; las constituciones que consagran dichos principios, que por lo general los presentan como verdades intemporales y universales; las utopías que imaginan una condición ideal sin proporcionar una ruta, y que alimentan aspiraciones, no las acciones que se presumen hipotéticamente. Diferencias de agente, autoría y temporalidad distinguen estas formas. Las promesas y peticiones articulan un objetivo. Las declaraciones señalan un comienzo. Las utopías eluden el futuro próximo. Los manifiestos, por contraste, se disponen a dirigir el curso de ese futuro. Su registro es el desafío, y —erizados de imperativos y exhortaciones— su lógica es polarizante. Pretenden hacer algo más que convencer: la medida de un manifiesto es su capacidad de provocar e inspirar.

Pero aunque la importancia del manifiesto como forma está inscrita en toda la historia política y cultural de los dos pasados siglos, curiosamente ha sido objeto de muy pocos análisis. *Poetry of the Revolution* de Martin Puchner debe, por lo tanto, recibirse como una audaz aventura en un terreno relativamente inexplorado. Lo que Puchner nos ofrece es un intento de definir el manifiesto en cuanto forma retórica y una historia de sus orígenes y difusión, terminando con algunas reflexiones sobre su situación

¹ Martin Puchner, *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos and the Avant-Gardes*, Princeton, Princeton University Press, 2006, 315 pp.

actual. La característica formal clave del manifiesto, sugiere, es una peculiar combinación de «autoautorización» y «agonismo abierto»: los manifiestos convierten a sus autores y a sus destinatarios en agentes, sin referencia a tradición o autoridad preexistentes, y califican expresamente de enemigos a quienes se interponen en su camino. Tras invocar brevemente al reformador alemán Thomas Münzer en el siglo xvi y a los Niveladores ingleses del xvii como episodios de la prehistoria de esta forma, Puchner empieza, efectivamente, su historia con Marx y Engels, tomando el *Manifiesto comunista* como bisagra de su estudio: «el manifiesto mediante el cual todos los manifiestos precedentes se constituyen retrospectivamente en manifiestos y respecto al cual debe medirse la participación de éstos en el género». De manera un tanto inesperada, sin embargo, tras resaltar la novedad de la promulgación revolucionaria de lo que el *Manifiesto comunista* anunciaba, el autor no proporciona una análisis retórico detallado del texto en sí, centrándose por el contrario en la historia de su recepción —el largo hiato entre su aparición inicial, extremadamente oscura, en 1848 y su posterior traducción a las principales lenguas de Europa, a partir de la década de 1880— y en los patrones geográficos de su expansión.

Tras esta reconstrucción de las peripecias de la incendiaria obra maestra de Marx y Engels, Puchner traslada su atención a los manifiestos estéticos de las vanguardias del siglo xx. Aquí el lugar de honor lo ocupa el *Manifiesto futurista* de Marinetti de 1909 —llamado así retrospectivamente, como indica Puchner—, considerado como el modelo de sucesivos movimientos posteriores. Marinetti, aunque posteriormente fascista, se situaba en aquel momento en muchas de sus ideas cerca del socialismo, y como artista profundamente político, más directamente sometido al impacto del *Manifiesto comunista* que sus contemporáneos franceses o alemanes. Extrayendo del manifiesto «su gesto puro: la ruptura con el pasado y la invocación del futuro», hizo de su forma «el mismísimo contenido del futurismo». Aunque Marinetti se cuidó de no lanzar su programa en Turín o Milán, sino en París, en las páginas consagradas de *Le Figaro*, no fue en Francia donde obtuvo muchos adherentes o imitadores inmediatos, sino en Rusia, a la que Puchner dirige entonces su atención. En una sociedad todavía más atrasada y periférica que Italia, los artistas —como señalaba Trotski— no estaban menos ansiosos por abrazar una doctrina que se proclamaba a sí misma la última palabra en modernidad. También en Reino Unido, sin embargo, el proselitismo de Marinetti tuvo cierto impacto, aunque en este caso irónico, e incitó a Pound y Lewis a asumir una actitud programática más audaz, para evitar la competencia. Puchner demuestra que, en una de las iniciativas más originales en el repertorio de las vanguardias del siglo xx, Lewis parodió la forma del manifiesto en *Blast*, al servicio de su propio vanguardismo problemáticamente idiosincrásico (tratado con poca simpatía por Puchner, que lo considera de inspiración en esencia reaccionaria).

Más tarde, la escena cambia al dadaísmo, cuya intersección cronológica y geográfica con los exiliados rusos en Suiza, y cuya vocación declarada-

mente internacional, lo situaban en extraño paralelo con el socialismo revolucionario fraguado durante la Primera Guerra Mundial, y con el surrealismo de la Francia de entreguerras, relacionado de manera más directa con las campañas y los conflictos del comunismo de la época. Contrastando la jovialidad del fermento que rodeaba a Tzara con la solemnidad arrogante con la que Breton emitía sus decretos, Puchner resalta la tensión entre la estética de espontaneidad onírica de Breton —«escritura de sueños»— y el tono cada vez más rígido y académico de sus sucesivos manifiestos (llenos al final de notas a pie de página). Atribuyendo la contradicción a la necesidad de defenderse de las críticas estalinistas al surrealismo, al que tachaban de mera bohemia pequeñoburguesa, subestima la personal falta de humor de Breton, comentada por todos sus contemporáneos. Un análisis del teatro de Artaud redondea esta parte del libro, que después da un asalto adelante, a la década de 1960 y el situacionismo. El mérito de Debord, en opinión de Puchner, fue el de apreciar la peculiar fuerza literaria del *Manifiesto comunista* —como algo distinto de su fondo político, que otros segmentos de la izquierda podrían poner en duda— e intentar recrearlo como la poesía de la insurgencia en los textos y las intervenciones situacionistas. Al convertir el espectáculo en la categoría fundamental de su teoría del capitalismo tardío, Debord nunca pudo apropiarse sin más del manifiesto como forma, ya que hay inherente en él una cierta teatralidad. Pero tampoco pudo repudiarlo sin más, y así *La sociedad del espectáculo* despliega casi todos los hitos retóricos del manifiesto. La película que Debord realizó sobre este texto, sostiene Puchner, fue un intento de resolver la contradicción: palabras e imágenes se oponían entre sí en un doble *détournement*. Tras señalar el eclipse del legado crítico de Debord en los espectáculos reateatralizados, como la versión escénica de *Lipstick Traces* de Greil Marcus, Puchner concluye con algunas páginas cautas sobre las perspectivas del manifiesto hoy.

Poetry of the Revolution es una obra inteligente e informativa, que ofrece con mucho el mejor estudio sobre el tema hoy disponible, pero no carece de deficiencias significativas. Su autor, profesor de literatura en Columbia, donde es especialista en teatro, no se encuentra tan cómodo en la parte política como en la parte estética de su análisis. Tocando en un punto el análisis que Althusser hace de *El príncipe* de Maquiavelo en cuanto manifiesto, Puchner comenta que no puede considerarse un caso verdadero de esa forma, ya que apela al gobernante como agente del cambio político, la unidad apasionadamente deseada de una Italia independiente. Pero no establece el contraste obvio con el prácticamente contemporáneo *Sermón ante los príncipes* de Münzer (1524), en el que el predicador tronaba al duque Juan de Sajonia que debería proporcionarle, como al profeta Daniel, un ejército para luchar contra la incestuosa unión de Iglesia y Estado en el Sacro Imperio Romano:

Vemos, ante nuestros perceptivos ojos, vanos y pretenciosos planes de hipocresía que se retuercen y serpentean por toda la Tierra. Porque quien no pueda percibir las tretas debe de hecho ser un imbécil. Se ve muy bien ahora

cómo las anguilas y las víboras se abandonan todas amontonadas a las obscenidades. Los sacerdotes y todos los clérigos viciosos son las víboras [...] y los señores y los príncipes temporales son las anguilas.

El duque, a la inversa que Lorenzo de Médicis, no es el destinatario de un llamamiento de último recurso. Por el contrario, se le dice en términos claros que «los seglares pobres de las ciudades y los campesinos lo ven con mucha más claridad que vos». Los nobles tal vez estén mejor equipados para derrocar este régimen; «si, sin embargo, no lo hacen, se les quitará la espada». El poder colectivo todavía no realizado de los campesinos aporta la verdadera sensación de amenaza: en cualquier momento podrían atacar. Más amenaza que consejo, el sermón sacude el tradicional espejo de príncipes: su autor firmaba «Thomas Münzer el del martillo».

Si Münzer hablaba como un autodesignado profeta, un siglo después los Niveladores escribían como la gente común de Inglaterra. Una vez derrocada la autoridad tradicional durante la Guerra civil, surgió un torrente de panfletos para atraer a los privados de derechos políticos a la acción política colectiva, con un uso innovador de las peticiones masivas y otras formas radicales de expresión política. Puchner señala que quizá el primer documento que contiene la palabra «manifiesto» en el título fuese un tratado nivelador, *A New Engagement, or, Manifesto* [Un nuevo compromiso, o, manifiesto] (1648) —en el que ya es visible la transición de la promesa colectiva (compromiso) al término moderno— sin pararse a examinarlo. La «protesta» era otra forma muy cercana. Publicada de manera anónima en julio de 1646, *A Remonstrance of Many Thousand Citizens* [Protesta de muchos miles de ciudadanos] —atribuida a Richard Overton, pero en apariencia escrita por la ciudadanía, no por un individuo— exponía las demandas niveladoras de una república democrática. «El tiempo nos ha revelado cosas ocultas, cosas gruesas y triplemente cubiertas de fingimientos de la verdadera religión reformada». Convocando a los Comunes a deshacerse de los lores, y a someterse al pueblo, la protesta continuaba: «deberíais en primer lugar declarar y exponer ante el mundo la vileza del rey Carlos, y mostrar además las intolerables inconveniencias de tener un gobierno monárquico [...] originario de todas las opresiones». El poder legítimo recaía en último extremo en el pueblo, no en quienes afirmaban representarlo: «nosotros os conferimos el mismo poder que había en nosotros para que hicierais lo mismo; porque muy bien podríamos haberlo hecho nosotros sin vosotros si lo hubiéramos creído conveniente [...] Nosotros somos vuestros otorgantes, y vosotros nuestros agentes».

En una inversión tan explícita del orden de los discursos tradicionales —debida a la inversión de consejos, apelaciones, peticiones y protestas— podemos ver el nacimiento del manifiesto propiamente dicho: seguro de sí mismo, polémico, exhortativo. El siguiente paso en su desarrollo se produciría con la Revolución francesa. Quizá el no haberlo tratado sea la mayor laguna del libro de Puchner. En esencia éste se limita a comentar —muy correctamente— que la *Declaración de los derechos del hombre y del*

ciudadano de 1789 adopta la forma de recordatorio, no es el anuncio de un tiempo nuevo: «todo lo que se requiere es una inocua mención de derechos, cuya autoridad natural descansa exclusivamente en sí mismos. La naturaleza no necesita ser revelada; no necesita manifiesto». Debería haber observado más de cerca, sin embargo, a uno de sus autores. Ni siquiera menciona a Sieyès, aunque está claro que su gran panfleto sobre *¿Qué es el Tercer Estado?*, escrito antes de la *Declaración*, no fue sólo *el* manifiesto revolucionario de 1789, sino un precedente directo del escrito por Marx y Engels en 1848. Acusando a la aristocracia de ser una clase parasitaria que debe ser expulsada de su posición privilegiada en la Asamblea de estados, Sieyès no sólo pedía una nueva constitución, sino que llamaba a la tarea de dotarla de un nuevo agente histórico, lo que hasta entonces se había denominado el Tercer estado, pero que era propiamente el poder soberano de la nación. Al hacerlo, invertía la alocución de los Niveladores: la colectividad que había tras ellos se convirtió en la audiencia situada ante él, en un manifiesto que ya no hablaba en nombre de las masas, sino que las llamaba a ser, como una fuerza que todavía no era plenamente consciente de sí misma. «¡Si el Tercer Estado supiera cómo valorarse y respetarse a sí mismo, sin duda los otros órdenes también lo respetarían!». El comienzo de llamamiento y respuesta de Sieyès recuerda los lemas de una manifestación:

1. ¿Qué es el tercer estado? – *Todo*.
2. ¿Qué ha sido, hasta ahora, en el orden político existente? – *Nada*.
3. ¿Qué quiere ser? – *Algo*.

Situado con garbo a caballo entre los escritos agitadores y los teóricos, Sieyès combinaba estas afirmaciones vibrantes con argumentos razonados contra el feudalismo, seguro de que «cuando la luz empiece con la aurora, la absurdez gótica tendrá que huir, y los últimos vestigios de la antigua ferocidad tendrán que caer y ser aniquilados». Exactamente cómo, era algo que dejaba convenientemente vago: el nuevo orden bien podría resultar de una guerra civil o ser «la consecuencia bien administrada de un sueño justo y sencillo, de feliz cooperación». Naturalmente, fue la primera la que produjo la edad moderna que él anunciaba.

Si el texto de Sieyès articulaba la perspectiva de un estrato de propietarios de clase media cada vez más independiente, siete años después un amigo de Babeuf publicaba una apasionada petición de que se aboliese la propiedad privada de la tierra y se creara una república basada en el socialismo agrario. El llamamiento de Sylvain Maréchal al pueblo de Francia para que se levantara contra el Directorio llevaba por primera vez el nombre explícito que constituye el tema de Puchner, pero no encuentra lugar en su análisis. El *Manífeste des Egaux* escrito por Maréchal en 1796 declaraba:

Desde que hay sociedades civiles, la mejor pertenencia del hombre siempre ha sido reconocida, pero nunca realizada: la igualdad no era más que una encantadora y estéril ficción de la ley. Hoy, cuando voces más fuertes la exigen,

se nos dice: ¡silencio, miserables! La igualdad de condición es una quimera; contentaos con la igualdad ante la ley. Escoria, ¿qué más necesitáis? ¿Qué más necesitamos? Legisladores, gobernantes, propietarios ricos, escuchad vosotros ahora. Todos somos iguales, ¿no? [...] Por lo tanto a partir de ahora viviremos y moriremos iguales como nacemos; queremos igualdad real o muerte. Eso es lo que necesitamos, y lo tendremos, a cualquier precio. ¡Ay de quien se resista a un ansia tan profunda! La Revolución francesa no es más que la precursora de otra revolución mayor y mucho más solemne, que será la última.

Medio siglo después, cuando la Liga Comunista, un grupo pequeño y disperso de jornaleros e intelectuales huidos, quería emerger de la clandestinidad con una declaración pública de sus principios, encargó a Marx y a Engels que lo escribiesen. A petición suya, Engels tituló el primer borrador «Profesión de fe comunista», un uso significativamente laico de un término religioso. Pero pensándose mejor, escribió en una carta a su colaborador, deberían «abandonar la forma catequizadora y titularlo *Manifiesto comunista*». Profundamente versados en la bibliografía y las creencias de lo que denominaban sencillamente la «Gran Revolución», cuyo final babeufiano anticipaba directamente los temblores de 1848, ¿qué probabilidades hay de que el cambio no lo suscitase el toque de arrebato de 1796? La idea no parece habersele pasado a Puchner por la cabeza.

Avanzando desde Marx y Engels, *Poetry of the Revolution* salta más o menos directamente del comunismo al futurismo, un salto que hace pasar el resto del libro de un enfoque político a otro predominantemente estético. De acuerdo con el análisis de Puchner, poco de la historia del manifiesto se da entre Marx y Marinetti, como mucho unas cuantas declaraciones literarias de intención simbolista en Francia. Señala que Marinetti se inclinó contra el simbolismo, atacando a Mallarmé, y por lo tanto podría estar en cierta medida influido por su ejemplo. Pero del análisis se deduce, aunque esto nunca lo manifiesta, que principalmente Marinetti tomó la forma de su intervención directamente del *Manifiesto comunista*. Hay, sin embargo, otro contexto en el que se había hecho famosa la idea del manifiesto, que con seguridad Marinetti conocía muy bien, pero que Puchner apenas toca. Fue, por supuesto, el Caso Dreyfus, que probablemente ayudó más a que Europa se familiarizase con la idea del manifiesto de lo que la difusión del socialismo revolucionario había conseguido hasta entonces. La famosa intervención colectiva de 1898 en defensa de Dreyfus, organizada por Lucien Herr, firmada por 1.200 profesores y escritores y publicada en *L'Aurore*, se titulaba «Une protestation», pero de la noche a la mañana acabó conociéndose como el «Manifeste des intellectuels», consagrando ambos términos en la mente de la ciudadanía como nunca antes. Una década después, el lanzamiento del futurismo por parte de Marinetti en *Le Figaro* adquirió su apodo de la misma manera, después del evento. Pero éste era un deliberado acto de imitación del autor, el mejor para dar publicidad a su causa.

Señalar esas otras conexiones no significa restar importancia a la genealogía marxista en los manifiestos vanguardistas de comienzos del siglo xx.

La Comuna de París renovó el interés por el original escrito por Marx y Engels en 1848, y la inspiración política que ofrecía ayudó a popularizar la forma. A comienzos de la década de 1880, las ediciones internacionales del *Manifiesto comunista* aumentaron drásticamente con la aparición de los partidos socialistas de masas en toda Europa. Por su parte, el vanguardismo estético estaba también en revuelta contra los valores del mundo burgués, a medida que sucesivas escuelas de artistas visuales y escritores cristalizaban en hostilidad contra un academicismo dominante, y pronto asumían el manifiesto como arma en su propia polémica contra el orden cultural establecido. La crisis social generalizada de la primera mitad del siglo xx multiplicó esas revueltas.

El primero en emitir ondas expansivas, en especial hacia el Este, fue ciertamente el futurismo. La prosopopeya de Marinetti estaba propugnada por la elevada prosperidad de la *belle-époque* y facilitada por el imperialismo y por la industrialización mecanizada. En su franqueza y su brutalidad, la poética de Marinetti pretendía imitar el impacto de las nuevas tecnologías, en especial del transporte; Marinetti atribuía el descubrimiento del futurismo a la libertad y a la euforia aportadas por el automóvil, y viajó ampliamente por ferrocarril para propagar sus colectivos y organizarlos en un movimiento. Los motivos de disparos de cohete proyectan su mensaje en el espacio y en el tiempo, cauterizando el pasado en una estela de incendio literario:

Desde Italia lanzamos al mundo este manifiesto violentamente perturbador e incendiario. Con él, hoy, establecemos el *futurismo* porque queremos liberar esta tierra de la maloliente gangrena de los catedráticos, los arqueólogos, los cicerones y los anticuarios [...] ¡Por eso que vengan los alegres incendiarios de dedos ardientes! [...] ¡Adelante! ¡Quemad las estanterías de las bibliotecas! [...] Cuando tengamos cuarenta años, otros jóvenes más fuertes nos verán [...] inclinados junto a nuestros temblorosos aviones en el acto de calentarnos las manos ante la pobre hoguerita que nuestros libros de hoy producirán cuando empiecen a arder con el vuelo de nuestras imágenes.

Los futuristas propugnaban una estetización de la vida cotidiana y de la política. Sus cuadros y su poesía, como los manifiestos, buscaban una amplia distribución: es sabido que Marinetti tiraba panfletos desde aviones y coches de carreras. Cortaban frases de los manifiestos y las pegaban en collages, mientras que las palabras impresas evocaban la declamación de la palabra hablada en letras grandes. En el teatro, Marinetti gritaba con un megáfono. La militancia se convirtió en interpretación. A pesar de lo teatrales que eran a menudo esas bufonadas, el impacto del futurismo no podía dejar indiferente a la izquierda. En el Segundo Congreso de la Internacional Comunista de 1920, Gramsci exaltaba su función negativa:

Los futuristas han desempeñado este servicio dentro del campo de la cultura burguesa: han destruido, destruido, destruido, sin preocuparse por si la nueva obra resultante de sus esfuerzos sería o no mejor que la destruida. Tenían esta concepción estrictamente revolucionaria y absolutamente marxista.

En general, Puchner analiza convincentemente el momento futurista, con más detalle que en buena parte del resto del libro, aunque podría haber explorado más la geografía del fermento que desató: no hay gráficos de las revistas o grupos que produjeron o reprodujeron manifiestos en ciudades tales como Bucarest, Budapest, Kiev, Praga, Riga, Tbilisi o Varsovia, equiparables a los que ofrece sobre la difusión de Marx y Engels. Pero después del futurismo, el trato que da a la forma del manifiesto se debilita significativamente. En parte debido a que raramente proporciona una interpretación atenta de los textos que incluye en su estudio, de modo que recibimos poca percepción vivaz de los mismos. Al llegar al surrealismo, apenas se detiene un instante en el manifiesto conjunto emitido por Breton, Rivera y Trotski en 1939, lo cual seguramente podría haber hecho con algo más de atención. Reflexiona poco sobre las razones por las que el manifiesto estético está mucho más presente en su estudio que el manifiesto político después de 1918, siendo la velocidad de renovación de los movimientos artísticos mucho mayor que la de los movimientos de cambio social. Y no tiene mucho que decir acerca de la asombrosa combinación entre las artes verbales y visuales que constituyó un rasgo de las sucesivas vanguardias –futurismo, vorticism, surrealismo– y sus manifiestos. La limitación más importante del estudio de Puchner radica sin embargo en su formalismo. En *Poetry of the Revolution*, el manifiesto como forma relega el contenido a los márgenes, y el género en sí se convierte en una especie de sustituto metonímico de los conflictos culturales reales y del caos social que galvanizaron el arte de vanguardia en el siglo xx. Al igual que se ofrece poca presentación gráfica de los textos en sí, raramente se ofrecen consideraciones sobre las coyunturas o los acontecimientos históricos específicos que los provocaron. En el mejor de los casos, sólo hay una percepción residual de que el arte moderno o la forma del manifiesto podrían guardar cierta relación con los conflictos sociales o políticos –no con las modas– y por lo tanto ninguna base real para explicar los patrones de la producción de manifiestos, su proliferación o su escasez. Los periodos de preguerra, entreguerras y posguerra se tratan en buena medida como si formasen un continuo cultural.

Este problema se agrava porque, después de despachar a Marx y Engels, Puchner elude el manifiesto político propiamente dicho, y da la impresión errónea de que ésta se convirtió en una forma más o menos recesiva –o incluso extinta– en algún momento posterior a la década de 1880. El *Manifiesto de Zimmerwald* escrito en 1915 contra la Primera Guerra Mundial recibe un breve párrafo, en el que no se analiza su impacto ni al autor (Trotski) o a los cosignatarios. El *Manifiesto de Kientbal*, más radical, escrito en 1916, se pasa por alto, al igual que las sucesivas declaraciones de Barbusse contra el militarismo y el fascismo (1927, 1932-1933). El famoso *Manifiesto de los 121* en la Francia de 1960, que apoyaba la negativa a prestar el servicio militar en Argelia y expresaba solidaridad con la Revolución argelina –provocando furor político en el país– desaparece de la vista. Hasta el *Manifiesto del Primero de Mayo* escrito en 1968 en Inglaterra y editado por Raymond Williams, que podría haberse considera-

do un probable candidato a la atención de Puchner —después de todo, Williams fue un destacado teórico teatral, la especialidad de Puchner— se pasa por alto.

Poetry of the Revolution acaba con una nota silenciosa. Puchner sostiene, con razón, que la importancia y la renovación del manifiesto como género depende de la innovación formal, pero sólo ofrece un pastiche de las posibles muestras del mismo. Producciones como *Dogma 1995* se toman al pie de la letra, aunque carecen de sesgo combativo o amenazador, y su historia concluye en un absurdo casi completo, al considerar la *Tulane Drama Review* como el modelo contemporáneo más destacado de iconoclasia creativa: sería difícil imaginar un ejemplo más provinciano de deformación profesional. Como consuelo por la actual escasez de manifiestos, se nos proporcionan las conjeturas del sector académico estadounidense, en la que aparentemente encontraron su hogar los impulsores vanguardistas:

Que la redacción de teoría había absorbido parcialmente la energía y la forma del manifiesto era visible en la explosión de teoría interpretativa, pero también en el tono más activista de algunos segmentos académicos, por ejemplo, los estudios culturales [...] Este paso del manifiesto a la teoría está relacionado con la función institucional y cultural de la universidad en Estados Unidos [...] donde las universidades desempeñan a veces la función de albergar a los artistas de vanguardia [...] En lugar de tachar dichas afiliaciones de inherentemente «antivanguardistas», deberíamos reconocerlas y adaptar en consecuencia nuestra concepción de la vanguardia.

¿También la de la revuelta cultural o política más en general? Ciertamente, en décadas recientes la resistencia a la hegemonía neoliberal ha adoptado la forma de campañas puntuales o redes laxas. La pasada oleada de protestas antiglobalización produjo hitos, declaraciones y puntos de convergencia, pero se evitaron deliberadamente las exhortaciones «grandiosas» del manifiesto. Estos movimientos, y sus desfiles contra el capital, no buscaban el poder político, sino que por el contrario trabajaban para reunir un amplio frente de oposición al modo actual de dirigir el mundo. Ahora que el sistema entra en una crisis de éstas que no conocía desde hacía muchos años, queda todavía por ver si el manifiesto está agotado en su vocación.