

# El manifiesto: expresión apocalíptica de lo moderno. De Marx al posboom latinoamericano

The manifest: apocalyptic expression Modern style.  
From Marx to post-boom latinoamericano

**Claudio Maíz**

Universidad Nacional de Cuyo, CONICET  
cl\_maiz@yahoo.com.ar  
Argentina

**Resumen:** El presente trabajo se propone leer un género discursivo propio de la modernidad, desde los tonos apocalípticos que lo caracterizan. El manifiesto ha acompañado a las expresiones modernas desde una posición ambigua, crítica y de celebración a la vez. La estructura del manifiesto remeda en cierto modo la estructura del apocalipsis. Niega una realidad vigente pero a la vez anuncia la llegada de lo nuevo. Luego de un corto recorrido por los complejos caminos de la modernidad en América Latina, nos detendremos en manifiestos modernistas, vanguardistas y más recientes como los del posboom.

**Palabras clave:** Modernidad; Manifiesto; Apocalipsis; Vanguardia; Novedad.

**Abstract:** This paper proposes to read a speech genre of modernity itself, from the apocalyptic tones that characterize it. The Manifesto has accompanied the modern expressions from an ambiguous position, criticism and celebration at a time. The structure shows somewhat mimics the structure of the apocalypse. It denies current reality but also heralds the arrival of the new. After a tour of the complex paths of modernity in Latin America, we will stop in modernist and avant-garde manifests.

**Keywords:** Modernity; Manifest; Apocalypse; Art; Novelty.

## Los géneros discursivos atípicos

Luis Britto García escribió un elogio del panfleto y de los géneros malditos. En ese texto el escritor venezolano señala que existen géneros que están condenados como "malditos por la Santa Inquisición de la Cultura Exquisita" (Britto García, 2000: 11). La cultura confina los géneros que perturban o incomodan "llámese panfleto, diatriba, humor, chiste, porno, mal gusto o kitsch. Al fin de cuentas, dice Britto: "Cae en la lista de sus proscipciones todo lo nuevo que implica un cambio radical de nuestra percepción del mundo" (Britto García, 2000: 11). Britto se alza contra la mal simulada objetividad que no es sino la ocultación del yo, que es lo contrario de lo que ocurre con

el panfleto donde el yo queda pública y inexcusablemente expuesto. Con la ocultación del yo se oculta astutamente la opinión del autor (Britto García, 2000: 16)<sup>1</sup>.

Desde tal perspectiva se comprende por qué todos los libros decisivos en la historia de la humanidad han sido arbitrarios, atrabiliarios, emocionales, contradictorios y desordenados: en una palabra, panfletarios. Panfletos el *Evangelio* y el *Corán*, el *Quijote* y el *Zaratustra*, panfletos el *Contrato Social* y el *Decreto de guerra a Muerte*; panfleto, por qué no, el *Manifiesto Comunista*, con su fantasma que recorre Europa, sus partes de la Historia, sus oprimidos que no tienen que perder más que sus cadenas (Britto García, 2000: 17).

El panfletario cree en la palabra; imagina fulminaciones que restablezcan la justicia: "El panfleto es la voz que clama en el desierto. El desierto es el discurso elevado" (Britto García, 2000 17). Desde este elogio que Britto hace de los géneros maldecidos por la cultura oficial, académica, elevada es posible detenerse en un corpus sorprendentemente amplio de textos como los ya señalados por el escritor venezolano: el panfleto, la diatriba, el humor. Estos géneros "incómodos", inclasificables en las poéticas tradicionales, políticamente *incorrectos* para las ciencias sociales son los que al exponer la subjetividad doxológica se condenan al exilio de cualquier repertorio literario. A través de esos géneros se ha filtrado la emotividad de quienes los han producido de una manera mucho más transparente y visceral.

Ahora bien, dentro del amplio espectro de los llamados géneros "malditos" debe incluirse el caso de los manifiestos, ya que es uno de los más notorios tanto por la estética como la estructura que nos presenta. En América Latina, este género discursivo se desarrolla en los márgenes de las "poéticas esencialistas" (Genette, 1993), de ahí que guarde un especial interés para los estudios literarios en virtud de que su existencia depende de su performatividad. Son discursos que actúan sobre la realidad en alguna de sus dimensiones. Pero además dicho género discursivo por su esfuerzo de dar cuenta de la realidad ha sido capaz de decirnos más de ella que otros que a fuerza de ser objetivos han transmitido una imagen debilitada cuando no degradada de ella. El manifiesto es un género "maldito" en tanto es arrastrado por la turbulencia de la política, es decir, por las cosas de la ciudad, aún en su aparente vocación estética. Su motivación es el combate y expresión del surgimiento de una vanguardia política, artística, social. El manifiesto se hace visible a medida que enjuicia el presente. No es la prudencia lo que guía sino la embestida contra un estado de cosas del presente, "fingiendo describir prescribe, aparentando enunciar denuncia". Si es literatura lo es en tanto utiliza mecanismos discursivos más o menos estabilizados, su condición combativa le viene de su afán por la intervención pública (Mangone, Warley, 1993: 9).

---

<sup>1</sup> El debate sobre la objetividad es antiguo, Roland Barthes lo había retomado en su polémica con Raymond Picard. "Lo que se llama (quisiéramos que fuese irónicamente) "las certidumbres del lenguaje" no son sino las certidumbres de la lengua francesa, las certidumbres del diccionario. El tedio (o el placer) reside en que el idioma no es nunca sino el material de otro lenguaje, que no contradice al primero, y que éste se halla lleno de incertidumbres" (Barthes, 1985: 18).

Por eso es asimismo un género moderno, que acompaña a la modernidad en su desarrollo mediante la descripción mordaz, crítica, develadora y disconforme de sus contradicciones. El manifiesto no se conforma con el rechazo de lo contemporáneo sino que se sumerge en la predicción, en el mito adivinatorio. Quiere traer al presente lo inescrutable del futuro. Practica a su modo el arte adivinatorio. Esta relación genealógica con la modernidad por una parte y la crítica que le dirige convierten al manifiesto en un género paradójico. Su estructura en general consiste en un diagnóstico catastrófico del momento y una revelación de un resurgimiento futuro. Es por ello que nos parece que en este comportamiento se ocultan o mimetizan tonos apocalípticos. Pero de qué manera percibir esos tonos en textos que no han sido escritos deliberadamente con propósitos milenaristas. Resulta enteramente válida la pregunta que se formula Jacques Derrida en torno al Apocalipsis: "¿En qué rasgos fiarse para analizar, en qué señalización que no sea estilística, ni retórica, ni evidentemente temática o semántica?" (Derrida, 1994: 17) para señalar las diferencias tonales. Pese a todo, es posible encontrar cada una de esas señalizaciones en el discurso manifiesto, sin embargo se trata de un discurso que más que tal es "un tono que yo traduzco en discurso", nos dice nuevamente Derrida (57) puesto que existe la posibilidad de que nos encontremos "un apocalipsis sin apocalipsis" (76), esto es, que sea de mayor relevancia el anuncio mismo que lo anunciado. Lo que está en juego es el anuncio de que el fin comienza, he ahí el "tono" (56). Sigue Derrida: "¿Pero con qué fines lo significa? Naturalmente quiere atraer, hacer venir, hacer llegar a él, bien sea en el lugar donde se escucha la primera vibración del tono, llamémosla como se quiera, sujeto, persona, sexo, deseo (pienso sobre todo es una vibración diferencial pura, sin sostén, insostenible" (56). ¿"La vibración diferencial" qué uso le confiere a su poder de seducción? Ante todo se desentiende de lo existente puesto que está predestinado a la desaparición. Su fuerza seductora se orienta hacia lo novedoso, hacia lo que por encima de la irreversible condena de lo ya existente se eleva lo renovado, lo que no viene enfermo por el veneno de lo perimido o agotado. "El principio radical de lo nuevo" (Ortega, 1997) se vuelve entonces la semántica no explicitada de una estructura comunicativa que entre en colisión con las recepciones establecidas. No obstante, lo nuevo por sí solo no es garantía de cambios de percepciones de lo real, más bien ese principio está afectado por las consecuencias de un arte que ingresado en la "era de la reproductibilidad" en la que los modos de producción capitalista imponen como una necesidad irrefrenable lo novedoso y "original" (Benjamin, 1989). Geneviève Fabry (2010) desarrolla el concepto de "imaginarios apocalípticos"; Frank Kermodé (2000) concibe el apocalipsis como "tipo narrativo" y "fuente"; Lois Parkinson Zamora (1996) se interesa por la genericidad del Apocalipsis, sin olvidar por cierto los sugerentes aportes de Northrop Fry (1988) y su posición frente a lo que llama el "gran código" que es la Biblia. Por lo tanto no es necesaria demasiada justificación para constatar que una "compensación de texto, imágenes y paradigma apocalípticos en la cultura occidental implica su inevitable proyección latinoamericana", recuperando etimológicamente el término "apocalipsis" que "reúne el concepto de revelación y desvelamiento con el cataclismo anunciado (Magnani, Ilaria 2013: 387).

Ahora bien aunque relevantes las anteriores perspectivas para reforzar el sentido de nuestra hipótesis continúa siendo más sugerente la noción de tono derridiana, la que habrá de auxiliarnos en nuestro deslizamiento a través de la escritura del manifiesto. El tono apocalíptico de la escritura del manifiesto puede percibirse en la fuerza crítica que pone en movimiento. Operación que no puede pensarse solamente en relación con la vanguardia sino que desde la Colonia desplegó sus sugerentes poderes. Ha sido Julio Ortega refiriéndose al papel del Apocalipsis en la literatura latinoamericana que el "operativo crítico apocalíptico" reside en su fuerza de contradicción: "la alegoría apocalíptica empieza a problematizar las representaciones dominantes" mediante una "tipología" de estrategias que despliegan una "textualidad irónica, satírica, gratuita, y hasta festiva de su ocurrencia contradictoria" (Ortega, 2010: 56). Como puede deducirse entonces de los dichos de Ortega que durante la Colonia o en otras posiciones marginales, el Apocalipsis –mejor dicho: el tono apocalíptico– ha constituido una herramienta crítica notable ni más ni menos que durante los periodos vanguardistas.

## **La secularización en América Latina**

De acuerdo con la vasta y a veces desconcertante bibliografía sobre el modernismo y la modernidad en América Latina no es sencillo referirse al fenómeno sin incurrir en apreciaciones no deseadas. Queremos decir que hasta la elección misma de los verbos que indique las acciones de este proceso crea serios inconvenientes teóricos. Así por ejemplo decir que la modernidad "ingresa" en América Latina se sitúa a una distancia considerable de hablar de que "se produce" en Occidente. La primera indicación admite la existencia de una "modernidad" central que se expande o irradia hacia las periferias ("modernidad periférica" la llamó Beatriz Sarlo) En el otro caso se plantea que América Latina "pertenece" a una modernidad que no hubiese sido posible sin que el continente se descubriera. Esta última perspectiva pretende pensar la modernidad como un fenómeno simultáneo, a la manera como lo hizo I. Wallerstein en *El moderno sistema-mundo*, quien no vio la modernidad como un acontecimiento europeo sino mundial. Cabría decir que no existen fenómenos anteriores o posteriores sino sistémicos (cit. Restrepo, 2010: 70)<sup>2</sup> En una línea similar se ubica Mary Louise Pratt cuando dice que

---

<sup>2</sup> Por su parte el comparatista Franco Moretti ha pensado que la teoría de Wallerstein puede resultar muy útil para la historia literaria. Por cuanto en el análisis de los sistemas-mundo podemos captar la "unidad de la literatura mundial" como lo pensó Goethe (la Weltliteratur) o Marx (en "El manifiesto") así como "la diferencia interna" (Moretti, 2006: 50). La teoría de los polisistemas de Evan-Zohar se asemeja mucho al análisis del sistema-mundo. En este último, el capitalismo reduce los espacios a tres posiciones: centro, periferia, semiperiferia, mientras que el autor de la teoría de los polisistemas señala la asimetría del sistema literaria, en el que los centros "interfieren todo el tiempo con la trayectoria de las periferias" (Moretti, 2006: 50). La teoría de la evolución sería otra perspectiva que Moretti considera como interesante para la noción de literatura mundial. Dice al respecto: "Una teoría que toma como un problema central la multiplicidad de formas en el mundo, que las explica como el resultado de la divergencia histórica, y que basa su divergencia en un proceso de separación espacial: he aquí lo que la teoría de la evolución tiene que ofrecer a la

"la globalización no es algo que sigue a la modernidad, sino que ha sido una característica básica y estructural de ella /.../" (Pratt, 2000).

Por otro lado, la modernidad es además una experiencia, escribe Joaquín Brunner, recordando a Max Weber cuando trataba de imaginar el desgarramiento implícito y explícito en una sociedad para la que el más allá era todo y en la que "la razón triunfa" y se transforma en motor de la ilustración moderna. Se trata de la disolución "de los lazos tradicionales y la profanación de todo lo que hasta ayer había creído y venerado" (Brunner, 2001: 249). Ahora bien, ¿cómo fue esa experiencia del cambio, de la disolución de los lazos tradicionales de los que habla Weber en América Latina? Aquí entra a jugar el sentido de catástrofe, ya que existió una búsqueda deliberada del cambio hasta los niveles más crujientes que implicaba la ruptura brutal con la sociedad tradicional por parte de una vanguardia ideológica deseosa de crear una sociedad nueva. ¿De dónde proceden estas alteraciones cosmovisionarias, estas vivencias del derrumbe? No se trata simplemente de cambios en las sensibilidades individuales sino de cambios epocales. Hay un momento en la línea de secularización trazada por Rafael Gutiérrez Girardot (Gutiérrez Girardot, 1983)<sup>3</sup> en el que las sensibilidades perciben la "catástrofe", sobre todo después de concluida la Colonia, así lo ha visto Julio Ramos:

Tras la victoria sobre el antiguo régimen, se intensificaba el caos en la medida en que las rígidas instituciones coloniales y el consenso antiespañol perdían vigencia. Escribir a partir de 1820, respondía a la necesidad de superar la *catástrofe*, el vacío de discurso, la anulación de estructuras que las guerras habían causado. Escribir, en ese mundo, era dar forma al sueño modernizador, era "civilizar": ordenar el sinsentido de la "barbarie" americana (Ramos, 1999: 66).

La escritura pretende, pues, superar la situación anteriormente descrita, echando raíces en la *realidad caótica*, demostrando un interés por darle forma, sentido, figuración a aquello que no lo había tenido. La percepción catastrófica acompaña a este estado de cosas. Miguel Gomes está en lo correcto cuando escribe que la "modernidad en el continente, el ansia de renovación nacional e intelectual incesante, surgirá con la novedad que supuso la brusca transformación de colonias en países" (Gomes, 1999: 34). He ahí un asunto sustantivo en la historia cultural hispanoamericana que atraviesa todo su desarrollo, esto es, la conversión del status colonial en naciones y de esa manera fortalecer "una conciencia nacional" tal como ocurría por entonces en Europa (Gutiérrez Girardot, 1983: 83). Otro caso que podría ilustrar lo que decimos es el derrumbamiento del orden social y político que trae la Revolución mexicana de 1910 y se continúa posteriormente con la Guerra cristera (1926-1929 y 1934-1936). Se desploma (otra vez aquí la palabra catástrofe es clave) la certeza del mundo religioso,

---

teoría literaria. Muchas formas divergentes, en un espacio discontinuo: nada mal para una idea de la literatura mundial" (Moretti, 2006: 49).

<sup>3</sup> Esta trayectoria abarca diferentes etapas pero básicamente estarían representadas en América Latina por el positivismo y el krausismo. De acuerdo con el crítico colombiano ambas ideologías fueron introducidas con el propósito de llevar bienestar a los pueblos, el positivismo a través de una praxis, el krausismo mediante la perfección del hombre (Gutiérrez Girardot, 1983: 82).

que ya provenía del siglo XIX y los enfrentamientos entre Estado y Religión. La Constitución de 1917 y durante la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924-1928), "el pueblo mexicano vive la supresión del culto en sus iglesias, manifestación concreta del choque entre ambas instituciones, como la amenaza de una hecatombe, el despojo de la protección religiosa, conocida y viva desde el periodo de la conquista y colonización" (González Luna C., 2013: 100). La catástrofe que implica la privación del ejercicio del culto religioso se experimenta de acuerdo con una visión apocalíptica del mundo inculcada desde siglos anteriores e insertos en la conciencia mexicana.

Sin embargo, en el extremo opuesto de estas posiciones, se ubica la tesis de Pedro Morandé, quien sostiene que la síntesis cultural latinoamericana se formó en el siglo XVI, por lo tanto América Latina es pre moderna pero también y principalmente pre ilustrada. Procedente de la Ilustración esta modernidad habría impactado en las élites ("minoría criolla" dice Morandé) pero no hubo expansión demográfica de esos principios hacia la base que continuó siendo mestiza y mayoritaria. Esta característica persistiría hasta hoy día, lo que convertiría a los fracasos modernizadores en consecuencias de una ideología impostada y definitivamente ajena a la idiosincrasia hispanoamericana. Morandé plantea una modernidad barroca. La tesis de Morandé nos conduce por varios motivos a un breve excursus sobre las teorías sociológicas de la secularización en general. En efecto, si lo introducimos es en virtud de que se relaciona directamente con el tema que tratamos. Marc Angenot ha sintetizado aquellas corrientes del pensamiento sobre la secularización según las cuales el hecho religioso se habría reciclado a través de una modernidad política. En otras palabras, la política vendría a ser la continuación de lo religioso en determinadas filosofías de la historia. Escribe Angenot que la secularización sería una persistencia estructurante de lo religioso y agrega: "Las filosofías de la historia son una 'inmanentización' de las teologías de la Salvación." (Angenot, 2010: 138). De ahí que en palabras de ciertos tratadistas el comunismo, el marxismo y el nazismo tendrían una "deuda con respecto a la leyenda apocalíptica popular medieval" (Angenot, 2010: 138). Inmediatamente salta a la vista un verdadero dilema: en el proceso de secularización existe sustitución o continuidad del "estructurante religioso"<sup>4</sup>. Para nuestro propósito esta cuestión es relevante en cuanto a que la noción de manifiesto que proponemos le conferimos un carácter moderno, por un lado, pero agudamente crítico de la modernidad, por otro. Dicho lo anterior en términos generales, debido a que habría que descontar los manifiestos vanguardistas que hicieron una celebración del maquinismo, la ciudad o el progreso tecnológico. Como es el caso del estridentismo mexicano que hizo una exaltación de la máquina y propició una verdadera modernolatría. Sin embargo el tono apocalíptico tampoco deja de estar presente en ellos: "El grupo estridentista fue capaz de escribir su propia historia y de

---

<sup>4</sup> No es cuestión que debamos resolver nosotros pero es necesario agregar que se arriba a este dilema a través del camino de la "aplicación genealógica" a las doctrinas políticas modernas de la noción de mesianismo (Angenot, 2010: 139). Estas corrientes que abrevan en la hermenéutica genealógica proveen un visión impostada, degradada y denigratoria de la modernidad, creyendo demostrar con ello que nunca un cambio de paradigma sino un reciclaje del mundo rechazado. Estaríamos frente a una "falsa ruptura" (Angenot, 2010: 144).

iniciar la *guerrilla estética* que abriría a México a modernas corrientes de vanguardia." (Schwartz, 2006: 189 subrayado nuestro). Pero por ahora aquel dilema conserva un valor heurístico que queremos retener, en virtud de que nuestra argumentación va en la dirección en la que lo religioso y lo político se acercan en la escritura manifestaría. Es así entonces como la gnosis y el milenarismo insuflan estructuralmente en la escritura manifestaría tanto el dualismo de la lucha del bien y del mal como el anuncio de la llegada del Salvador en un relato profético. Retomemos a Morandé para quien cabría una tercera alternativa, puesto que en lugar de sustitución o continuidad plantea para América Latina lisa y llanamente una "modernidad no secularista", como la llama.

Si modernidad –escribe Morandé– e ilustración se identifican, entonces el catolicismo latinoamericano es arcaico y la secularización un proceso inevitable que terminará por arrasar ese arcaísmo. Si en cambio la ilustración y su secularismo es sólo una de las variantes históricas transitadas por la modernidad, además de ser necesario en virtud de nuestra identidad particular, es en sí mismo una posibilidad de descubrir las bases de una modernidad no secularista (Morandé, 1984: 181).

### **La finitud y lo augural. Visiones apocalípticas**

La modernidad como ha podido verse plantea serias dificultades y problemas teóricos en lo que concierne a su despliegue en América Latina pero sus discursos poseen algo que nos llama la atención y es su promesa de un futuro alentador, enaltecido, que supere el estado contemporáneo. Es necesario entonces recordar que apocalipsis significa revelación. Northrop Frye establece el origen y significado de la palabra:

La palabra griega –escribe Frye– que significa revelación, *apocalypsis*, posee el sentido metafórico de "des-cubrir" o de quitar el velo; de la misma manera, la palabra que significa "verdad", *aletheia*, comienza con una partícula negativa que sugiere que, originariamente, la verdad era considerada también como una especie de revelación, la eliminación de las cortinas del olvido en la mente. Utilizando términos más modernos, tal vez lo que bloquea la verdad y el surgimiento de la revelación no sea el olvido, sino la represión (Frye, 1988: 162).

Esta noción que nos acerca Frye no está lejos del sentido que le asignaba a la ciencia el mismo Karl Marx cuando afirmaba, si la apariencia de los fenómenos coincidiera con su esencia, toda ciencia sería superflua: "/.../ en realidad, toda ciencia estaría demás, si la forma de manifestarse las cosas y la esencia de éstas coincidiesen directamente /.../" (Marx, 1988: 757). A pesar del carácter a veces catastrófico con el que se la percibe frente a las expresiones celebratorias, no faltaron los textos que con un tono leve o marcadamente apocalíptico dieron muestras de un interés por el futuro y el destino de las sociedades latinoamericanas. Es por eso que determinados textos ficcionales y no ficcionales se desplazan entre dos categorías: la finitud por un lado y lo augural por el otro. Este movimiento pendular trasmite el cierre de ciclo y promete descifrar el futuro. Estos textos ponen a funcionar una imaginación profética. La relación no es aleatoria o caprichosa, puesto que la modernidad "secularizó el cronograma cristiano", tal como fuera señalado por Angenot cuando se refería a la persistencia de lo religioso como

esestructurante<sup>5</sup>. Sin embargo Eduardo Mendieta ha escrito de manera directa, "la modernidad perpetúa la cronotología cristiana", es decir, se produce la "secularización de la historia divina". Son los efectos provocados por la noción de progreso que instaura la modernidad, puesto que "la modernidad lleva a la subordinación de todo proceso social a la tiranía de una teleología providencial" (Mendieta, 1996: 74-75).

En el tramo temporal denominado "fin de siglo" (entre el XIX y XX), Hans Hinterhauser describe las sensibilidades inestables a través de las ideas y sentimientos que expresaban una "angustia existencial", una "protesta contra un desarrollo históricamente objetivo, que no era posible detener ni anular", las "fantasías de autodestrucción" (Hinterhauser, 1980: 11). El alcance de esta sensibilidad es posible calibrarla a través de la recepción de las ideas "maximalistas" –como eran llamadas– manifestadas en el socialismo, el anarquismo, que las corrientes inmigratorias introducían en los países latinoamericanos. No menos impactante resultaba la recepción del filósofo alemán Friedrich Nietzsche. Aunque autores como Rubén Darío o José Enrique Rodó hicieron de él una figura menos explosiva. Rodó, cuya alusión en el *Ariel*, a un "abominable y reaccionario espíritu" en la teoría del superhombre ha llevado a olvidar a muchos que la estructura de ese ensayo debe más de un aspecto formal y teórico a *Así habló Zarathustra*. La lectura de la obra de Nietzsche en la vanguardia y los escritores de izquierda, en cambio, tuvo otro signo. Se hizo una recuperación de sus claves emancipadoras, aunque fueran eclécticas y heterodoxas. Escritores como José Carlos Mariátegui o el argentino Deodoro Roca (una de las principales figuras de la Reforma Universitaria de 1918 en Córdoba, Argentina) "utilizaron" las ideas del filósofo como estrategias para enfrentar las sociedades oligárquicas que dominaban los resortes políticos pero también los universos simbólicos de las sociedades latinoamericanas (Moraga 2001; Cortez 2005).

Por otro lado, Hinterhauser constata un extendido espiritualismo en el fin de siglo, producto de la "fusión de residuos religiosos, más o menos auténticos, con nuevas "religiones" individualistas, tales como el dandysmo o la filosofía del superhombre. Y, todo ello, presidido por un culto patético a la belleza que es, en último término, un culto al arte" (Hinterhauser, 1980: 12). Los choques entre ambas tendencias son notorios. En 1897 José Enrique Rodó escribía un enigmático texto titulado "El que vendrá". El lenguaje utilizado por el escritor uruguayo incorpora la terminología ritual del cristianismo y su forma remeda una oración. No es sino el anticipo de la estructura de *Ariel*, el ensayo publicado tres años después y que fuera llamado "el evangelio intelectual de la juventud del Continente". Reparemos en algunos conceptos del texto "El que vendrá". Escribe Rodó que "(S)ólo la esperanza mesiánica, la fe en el que ha de venir, porque tiene por cáliz el alma de todos los tiempos en que recrudescen el dolor y la duda, hace vibrar misteriosamente nuestro espíritu" (Rodó, 1920: 12). Y exclama: ¡Revelador! ¡Profeta a quien temen los empecinados de las fórmulas caducas y las

---

<sup>5</sup> Angenot sostiene que otras corrientes no están de acuerdo con esta postura.



almas nostálgicas esperan!, ¿cuándo llegará a nosotros el eco de tu voz dominando el murmullo de los que se esfuerzan por engañar la soledad de sus ansias con el monólogo de su corazón dolorido?/.../” (Rodó, 1920: 13). Recurre a alusiones al futuro para superar un presente aplanado: “¿Adónde está la ruta nueva? ¿De qué nos hablarás, revelador, para que nosotros encontremos en tu palabra la vibración que enciende la fe, y la virtud que triunfa de la indiferencia, y el calor que funde el hastío?” (Rodó, 1920: 13). Sin descartar un tono amenazante: “En tu diestra resplandecerá la espada del arcángel. El fuego purificador descenderá de tu mente” (Rodó, 1920: 13), que fluctúa con una consideración más bondadosa: “Te imagino otras veces como un apóstol dulce y afectuoso. En tu acento evangélico resonará la nota de amor, la nota de esperanza” (Rodó, 1920: 14). La “esperanza mesiánica” y “la fe en el que ha de venir” hacen vibrar los espíritus (Rodó, 1920: 12).

Resuenan en este lenguaje rodoniano los símbolos de Ernest Renan “que ya estaban impregnados de las expectativas religiosas del fin de siglo”, al decir de Emir Rodríguez Monegal, así como también “de una necesidad vaga pero firme de espiritualidad, de una misteriosa (y hasta mística) esperanza de revelación de algo que no se ha producido aún” (Rodríguez Monegal, 1980: 440). Es el idealismo que atraviesa “El que vendrá”, en el que se refleja el ocaso del positivismo y el darwinismo.

### **La imaginación profética**

Es probable que el primero de los textos perteneciente a un género “maldito” sea el *Manifiesto Comunista* escrito en 1847. En la literatura marxista se considera quizás uno de los textos más relevantes e influyentes. No es nuestra pretensión realizar un análisis de sus aciertos o errores: al fin en cuentas en el *Manifiesto* no es la verdad la búsqueda más relevante, sino que su valor no reside en el grado de profundización con el que aborda una serie de problemas del desarrollo capitalista mundial, sino la síntesis, el estilo y sobretodo el verbo profético del que se vale. Eric Hobsbawm no escatimó elogios al estilo del *Manifiesto* subrayando la “brevedad concentrada”, “la fuerza intelectual” de lo que llama un “panfleto asombroso”. Destaca también el “arrebato creativo, sus frases lapidarias” que se “transformaron casi naturalmente en aforismos memorables, que se conocen mucho más allá del mundo del debate político” (Hobsbawm, 1998: 8). Asimismo es un texto que adopta como punto de vista una perspectiva mundial, aunque en el fondo siga siendo profundamente eurocéntrico. Considerado un panfleto, pero el más extraordinario de los escritos hasta entonces (según León Trostky), el *Manifiesto* inaugura un modo de expresión que toda vanguardia tomará como propia, sean artísticas o políticas o ambas a la vez. También será el medio expresivo de cuanto combate político se emprenda a fin de exteriorizar un propósito político revolucionario. El manifiesto, en tanto género discursivo, es la continuación de la política por otros medios. Para Marshall Berman se convierte en el “arquetipo del siglo de manifiestos y movimientos modernistas que estaba por venir” (Berman, 1988: 84). Es la palabra militante que no cesa de plantear su disconformidad con el orden establecido. En la conformación de las nacionalidades hispanoamericanas abundan estas manifestaciones (Alonso 2003). Pero volviendo al *Manifiesto Comunista* demás está señalar la ingente

bibliografía que se ha ocupado principalmente desde las ciencias políticas, sin embargo los estudios desde perspectivas culturales como el de Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* no abundan, antes bien escasean. Berman resalta la fuerza visionaria del texto, así como también la condensación de la que es capaz a la hora de desplegar los conflictos de la modernización y la modernidad:

Tomemos una imagen como ésta: "Todo lo sólido se desvanece en el aire". 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 supuestamente el sello distintivo de la imaginación modernista. Son precisamente las cosas que estamos dispuestos a encontrar en Rimbaud o en Nietzsche, en Rilke o en Yeats (Berman, 1988: 83).

Es necesario detenerse en el "tono vagamente apocalíptico" apuntado por Berman. En rigor, de acuerdo con nuestra mirada, el adverbio es inapropiado, ya que el *Manifiesto* cabe leerlo en clave apocalíptica. Posee mucho más que una leve tonalidad profética que lo atraviesa. Por el contrario, en una frase como "Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo" resuenan algunas palabras del prólogo del Apocalipsis, como por ejemplo estas: "Dichoso el que lea y los que escuchen las palabras de esta profecía y guarden lo escrito en ella, porque el Tiempo está cerca" (Ap. 1,1). En ambos casos hay una apelación a la fantasmagoría, ni en uno ni en otro texto puede hablarse de una presencia o realidad: en un caso es un espectro en el otro una promesa, tan inasible como la anterior. El *Manifiesto* es una declaración de lucha de clases entre burgueses y proletarios. La bipolaridad entre el bien y el mal está claramente definida. El proletario porta la fuerza del "bien", lo que habrá de transformar la sociedad capitalista. No por ello deja de reconocer lo que la burguesía ha dado a la historia de la humanidad. Planteo dualista, que es posible simplificarlo en un duelo entre "buenos" y "malos". Desde el punto de vista estructural no escapa a la organización del Apocalipsis. En cierto modo Berman reconoce este desvío profético del *Manifiesto*, cuando se refiere a la "destrucción de todo lo sagrado" que lo ve como algo más interesante que "la habitual afirmación materialista del siglo XIX de que Dios no existe" (Berman, 1988: 83). Pero también y en lo atinente a lo apocalíptico, Berman dice que Marx "se mueve en la dimensión del tiempo, y trabaja para evocar el drama y trauma histórico que está ocurriendo" (84). Hay quienes han visto al Apocalipsis precisamente como un drama el de la secular lucha entre el bien y el mal. En el *Manifiesto Comunista* los "dramatis personae" de este drama moderno son los burgueses y los proletarios, mientras que el coro teatral de la tragedia de la humanidad se reduce a una dramatización con dos únicos héroes: "Toda la sociedad va dividiéndose cada vez más en dos grandes campos enemigos, en dos grandes clases, que se enfrentan directamente: la burguesía y el proletariado" (Marx, Engels, 1988: 35). Ahora bien, es interesante completar la aguda expresión del *Manifiesto*: "Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas" (cit. por Berman, 1988: 83). Es el clímax de la descripción marxiana de la sociedad moderna y la afinidad que Berman le

atribuye con los modernistas. El talante “evanescente” está en la obra de Marx en general, reconoce Berman, el estado de vaguedad del discurso, como si estuviera en suspenso, acerca el *Manifiesto* a los modernistas. La relación no es forzada sino necesaria, ya que Marx es capaz de decir algunas cosas más sobre el modernismo y este sobre Marx, especialmente en la iluminación de esos rincones oscuros de la cultura modernista como por ejemplo la relación “entre la cultura, la economía y la sociedad burguesas –el mundo de la modernización– del que aquella emanó” (Berman, 1988: 84). Por cierto que no todo es ponderativo en Marx en la contradicción que descubre en la noción de mercancía se ubica una “amarga protesta antimoderna y su condena dionisiaca del predominio salvaje de la cantidad. Una cantidad que oprime y prostituye al arte (esfera esencialmente cualitativa); subsume el tiempo libre; corrompe toda emancipación humana y atropella todo impulso vital” (Kohan, 2014).

Ahora bien, nuestro planteo consiste en rastrear el tono apocalíptico de los manifiestos –que no necesariamente pertenecen “strictu sensu” al género del manifiesto, como veremos–, cuyo origen “catastrófico”, encontraría un antecedente singular en el *Manifiesto* de Marx y Engels. Y visualizar el carácter tardo-moderno del género. Todo lo cual nos sitúa ante una contradicción ya que lo apocalíptico está asociado con filosofías de la historia premodernas y el manifiesto con la modernidad. Recordemos la etimología de la palabra catástrofe, procedente del griego indica ruina o destrucción; su significado lato sería “voltear hacia abajo o cambiar las cosas para peor”. Sin embargo, los griegos no usaban este término para referirse a los desastres naturales, sino como un “golpe teatral” en el sentido del desenlace de una tragedia o comedia. En dirección análoga los manifiestos poseen una tonalidad que los sitúa entre la ruina y la profecía, entre lo acabado y la visión de lo que vendrá. El mismo Berman reconoce que el texto de Marx y Engels abre “toda una perspectiva nueva sobre el *Manifiesto* como arquetipo del siglo de manifiestos y movimientos modernistas que estaba por venir” (Berman, 1988: 84). En el mismo sentido, Viviana Gelado alega que “el manifiesto se constituye en obra de vanguardia por excelencia, en la medida en que articula una propuesta estética crítica (el antiarte) y es, al mismo tiempo, su praxis (gesto polémico y contestatario)” (Gelado, 2008: 650). Por otro lado, Gelado sigue a Claude Abastado quien asemeja el manifiesto con el relato utópico y el mito. Para Abastado, el pensamiento manifiestario se acerca a la utopía “la amalgama de proyectos filosófico, político y estético”, también porque desea “instaurar una nueva vida, alterar el orden social y practicar nuevas formas de arte”. Su relación con el mito le viene por el “tratamiento maniqueísta de la temporalidad, estrechamente relacionado con la noción de lo nuevo como absoluto”. Y quizás lo más importante: para el manifiesto el pasado aparece caracterizado “como tiempo de la no-vida o como tiempo de gestación de la verdadera vida” (Gelado, 2008: 651).

### **Primera visión: Marx y Martí**

Hasta qué punto existe entre José Martí y el *Manifiesto Comunista* un desencuentro como lo propone Bruno Bosteels en “Marx y Martí: lógicas del desencuentro”. Creemos que lo que existe es una gruesa incompreensión de los procesos político-económicos

periféricos en los que Marx incurrió en torno a la obra de Simón Bolívar, al llamarlo "el canalla más cobarde, brutal y miserable" (Marx, 1975: 116), o admitiendo como beneficiosa la invasión de México por parte de los Estados Unidos. De acuerdo con Bosteels, lo que nosotros llamamos incomprensiones y no desencuentros, obedecen al menos a tres prejuicios de Marx: "la linealidad de la historia, el antibonapartismo generalizado y la teoría del Estado-nación, heredada de Hegel", de acuerdo a la cual la ausencia de una identidad nacional favorece "la intervención de figuras dictatoriales o bonapartistas al estilo de Bolívar", según Marx. (Bosteels, 2009: 65) Ahora bien, Ricardo Gullón incluyó el "Prólogo al poema "Al Niágara" de José Martí" entre los "Manifiestos Modernistas" en una antología de textos (Gullón, 1980: 35). A nuestro juicio se trata de una inclusión feliz, ya que este texto guarda algunas de las características señaladas para el género discursivo del manifiesto. Pese a lo dicho respecto de las incomprensiones de Marx sobre América Latina, ambos Manifiestos se desplazan del diagnóstico negativo, el derrumbe del pasado y la visión del porvenir. Por su lado, Marx constata que la burguesía dondequiera que ha tomado el Poder "ha destruido las relaciones feudales, patriarcales, idílicas" que ataban al hombre a "superiores naturales". El desgarramiento ha sido sin piedad "para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, el cruel 'pago al contado!'" (Marx, 1988: 37). Como Martí, Marx ha percibido que la cosmovisión burguesa ha echado por tierra "el fervor religioso", "el entusiasmo caballeresco", "el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta" (Marx, 1988: 38). El advenimiento burgués ha quitado toda aureola a las veneradas profesiones: médico, jurisconsulto, sacerdote, poeta, sabio. Todos son servidores "asalariados", aunque todavía crean lo contrario. (Marx, 1988: 38).

Marx constató la ruptura de todas las relaciones fundadas en creencias e ideas admitidas durante siglos (Marx, 1988: 39) y avizora ese panorama inestable, de quiebre de la modernidad, junto con la zozobra que ello provoca. Martí, en la línea de ruptura antevista por el filósofo alemán, también divisa la brecha a través de la cual el hombre moderno experimenta el vacío. Agrega que dicho estado es incontrolable puesto que provienen de fuerzas que exceden las voluntades individuales. El tono sombrío y apesadumbrado sobrevuela el párrafo en el que Martí da cuenta del movimiento colectivo ("Todos son soldados del ejército en marcha. A todos besó la misma maga"). Las percepciones de lo ignorado pero que está arribando van en mayúsculas para enfatizar su omnipresencia ("la Intranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta") El desenlace es irrefrenable puesto que un "inmenso hombre pálido" que recorre la tierra "se han sentado en todos los hogares" (Gullón, 1980: 36) El lenguaje de José Martí es tan enigmático como el de Rodó en "El que vendrá". Al fin de cuentas ambos textos apenas están separados por algo más de cuatro años. Es el entresiglo como ambiente espiritual que insufla misterio y vaguedad a los estados del alma y la escritura.

## **Segunda visión: José Carlos Mariátegui y César Vallejo**

Ha sido suficientemente estudiado el tema de las vanguardias históricas. Como ya se ha dicho, la estructura general de los manifiestos consiste en el rechazo de las poéticas anteriores (antiarte) como de los modos burgueses de concebir la actividad artística (impugnación política). Estas expresiones finitas que juegan con la clausura de lo anterior y el advenimiento de lo nuevo es una marca intensa en varios de los textos programáticos de las vanguardias históricas latinoamericanas, que se referencian en las vanguardias europeas. De hecho, la denominación misma se permite imaginar una situación futura, una ubicación que salta el presente y toma dominio del futuro. El origen bélico del vocablo es conocido, por lo tanto es doblemente significativo, por un lado plantea una beligerancia con el pasado y por otro se sirve de una imaginación profética para predecir algo que se sitúa en el futuro. El impulso hacia al futuro alberga la esperanza de hallar el cambio en el arte pero también en la concepción del hombre. El nuevo estado en el porvenir puede ser leído en clave apocalíptica. No olvidemos el sentido profético del *Manifiesto Comunista*, un modelo que habrá de crear una tradición manifestaría a lo largo del siglo XX.

Las vanguardias instauraron sus propias utopías, su salto es hacia adelante donde se halla el hombre nuevo. Sin embargo la más arraigada de sus utopías será la "cuestión de lo nuevo". Como dice Schwartz "lo nuevo es la marca registrada de la vanguardia" (Schwartz, 2006: 49). Sin embargo, la categoría de lo nuevo había sido criticada por Marx en el Manifiesto por considerarla una categoría asociada a la burguesía, ya que esta última está destinada a modificar de manera permanente los medios de producción y por ende las relaciones con la sociedad. La "modernolatría" recibida las críticas del interior mismo de la vanguardia. Juan Carlos Mariátegui publica en *Amauta* (noviembre de 1926) "que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo." Para que exista un arte nuevo tiene que ser necesariamente revolucionario, de lo contrario es decadente, de acuerdo a la coexistencia de en el mundo contemporáneo de "dos almas, las de la revolución y la decadencia. Solo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo" (Schwartz, 2006: 503). Los tonos apocalípticos se dejan entrever en este diagnóstico del Mariátegui sobre el arte contemporáneo: "La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte, en esta crisis, ha perdido ante todo su unidad esencial" (Schwartz, 2006: 503). Pero la fragmentación, es decir, la pérdida de su unidad es una consecuencia de la sociedad burguesa. A la anarquía, a la caída del arte burgués le seguirá, y esto Mariátegui lo dice con fuerza profética "un orden nuevo", es "la transición del tramonto al alba". La crisis, el caos, la anarquía no son sino el fermento de "los elementos del arte del porvenir" (Schwartz, 2006: 504). Sin embargo, el hombre no puede andar a la deriva ni marchar "sin una fe porque no tener fe es no tener una meta.", escribe el peruano, y asegura que aun el artista más "escéptico y nihilista tiene la "desesperada necesidad de un Mito" (Schwartz, 2006: 504).

César Vallejo, por su parte, será implacable en su crítica a las vanguardias europeas, en especial al surrealismo. En medio de una crisis, alega, sin precedentes: guerras,

racionalización industrial, miseria de las masas, caídas bursátiles, revoluciones en las colonias, "se corresponden sincrónicamente a una furiosa multiplicación de escuelas literarias, tan improvisadas como efímeras" (Schwartz, 2006: 466). Nuevamente la mirada es catastrófica: Vallejo ve anarquía y desagregación propia de filósofos y poetas decadentes. Tal estado del espíritu, dice también proféticamente, anuncia "el ocaso de la civilización capitalista" (Schwartz, 2006: 466).

### **El fin de la imaginación profética**

Las generaciones de McOndo y del Crack, posteriores al boom y posboom, pertenecen a una franja etaria que coincide con la declinación del esplendor del boom. También son hijos de los noventa del siglo XX, una década profundamente neoliberal en América Latina. Asimismo fueron impactados por los postulados posmodernos: desencanto, individualismo, descreimiento en los grandes relatos, nihilismo. La posmodernidad como ha escrito Mendieta "impulsa a rechazar todo tipo de teleología" (Mendieta, 1996: 76). El fin de las teleologías occidentales que sobrevienen con la posmodernidad es también el fin de la cronotopología de la cristiandad y de la modernidad, que trajeron, en palabras de Mendieta, el holocausto del amerindio, del africano y el pueblo judío en los campos de concentración de la segunda guerra mundial. (Mendieta, 1996: 76). "Si toda teleología irrevocablemente culmina en Auschwitz, los Gulags e Hiroshima, entonces más nos valdría dejar de lado nuestra delirante persecución del futuro" (Mendieta, 1996: 78). McOndo es una antología del cuento hispanoamericano editada por los autores chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez en 1996. Los autores antologados, nacidos alrededor de 1959, son entre otros: Rodrigo Fresán, Martín Rejtman, Santiago Gamboa, Edmundo Paz Soldán, Jaime Bayly, Juan Forn y el español Ray Loriga. La antología fue la reacción a las opiniones de los editores estadounidenses que veían en ellos no lo típicamente latinoamericano, sino que lo que escribían podría provenir de cualquier escritor del primer mundo.

Roberto Bolaño es el nexo entre ambas promociones de escritores: *Los detectives salvajes* sea quizás la novela que mejor sintetiza el espíritu de desencanto de estos escritores. Ni la contracultura ni los grandes relatos como el comunismo o la revolución cubana como proyectos modernos suscitan inquietudes políticas en ellos. El escritor crítico, aguerrido o simplemente disconforme son mitos del autor en los que no creen. La identidad dejó de ser una angustia y se resuelve sencillamente dejándola de interrogar ("El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?)" (Fuguet, Gómez, 1996: 15). El prólogo-manifiesto de McOndo es claro en cuanto a la apuesta por una literatura individual, solipsista, muy a tono con el neoliberalismo reinante de los años 1990 ("Los cuentos de McOndo se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial). La "novela total" pertenece al boom así como también los dilemas de entonces entre una literatura comprometida o su contrario. Los cuentos "macondianos": "No son frescos sociales ni sagas colectivas" (Fuguet, Gómez, 1996: 15). Aquellas disyuntivas ahora son parodiadas: "Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el

lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh" (Fuguet, Gómez, 1996: 15).

El otro manifiesto de los noventa del siglo XX es el de crack mexicano, publicado el 7 de agosto de 1996, en una ya desaparecido diario de provincia. Los firmantes: Miguel Angel Palau, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Jorge Volpi pretendieron impulsar un cambio en las letras mexicanas. Miguel Angel Palou escribe la primera parte "La feria del crack (una guía)"; Eloy Urroz "Genealogía del crack"; Ignacio Padilla "Septenario de bolsillo"; Ricardo Chávez Castañeda "Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del crack"; y el último de los apartados pertenece a Jorge Volpi y se titula sugestivamente "¿Dónde quedó el fin del mundo?": "Enfebrecidos, los bizarros miembros de la Iglesia de la Paz del Señor que aparecen en Memoria de los días, peregrinan hacia Los Ángeles, en busca de adeptos y aunque no lo sepan –hacia la destrucción de su mundo". Volpi hace uso del apocalipsis, remeda sus dictionarios, pero con una orientación paródica, descreída y decepcionado por la incumplimiento del fin mundo: "Los científicos, como los críticos, creen tener la última palabra: el Juicio Final ha sido un engaño; objetivamente, nada ha cambiado". Lo que se ignora "parafraseando a Nietzsche, el fin de los tiempos no ocurre fuera del mundo, sino dentro del corazón". El apocalipsis se ha tornado individual, propio, irrevocablemente subjetivo:

Más que una superstición decimal o una necesidad del mercado, el fin del mundo supone un particular estado del espíritu, lo que menos importa es la destrucción externa, comparada con el derrumbamiento interior, con ese estado de zozobra que precede a nuestro íntimo Juicio Final.

La escritura ha perdido la unidad que la sostenía, ahora "(S)omos seres divididos, o múltiples, quién lo duda: lo extremo aquí es que sólo la escritura es capaz de reintegrarnos con nuestros fantasmas". La utopía comienza con el fin de mundo: "Escondido, el fin del mundo es aquí el inicio de la Utopía, el inicio de un mundo nuevo". El universo de las novelas que se inspiraron en los postulados del crack se conciben como utópicos: donde los "sus personajes escribe José Luis de la Fuente- son impulsados por un afán milenarista; donde la verdad es una ficción inexistente que experimenta creaciones y destrucciones" (235). No debe olvidarse el título de una de las novelas menores de Volpi *El juego del Apocalipsis: un viaje a Patmos*, en la que emergen los temores milenaristas de la tradición mexicana y "anticipan un futurible caos que puede servir de restauración universal" (De la fuente, 2005: 236).

## Palabras finales

Para que se aclare mejor nuestro recorrido es necesario atender lo que Marc Angenot denomina el "reciclaje del hecho religioso" en la modernidad política. Argumenta Angenot que se no trata de rechazar o refutar el paradigma de la *persistencia* que es ínsito al "reciclaje". Por el contrario, resulta "perspicaz a largo plazo, en ciertos planos y en diversos aspectos tiene capacidad explicativa, una fuerza heurística que opera justamente allí donde el espíritu "progresista" parece dar pruebas de ceguera frente a

su propia lógica" (Angenot, 2010: 146). Con todo, las teorías que cuestionan la legitimidad de la modernidad estudiadas por Angenot tienen sus serios refutadores, puesto que ratifican su legitimidad y novedad (Angenot, 2010: 154). Si mencionamos estos debates no es para continuarlos ya que excede nuestros propósitos. Sin embargo ya sea porque la fantasía apocalíptica persiste como una derivación del Gran Código que es la Biblia, según Frye, o porque la secularización moderna no es una ruptura ni una sustitución sino la "persistencia estructurante de lo religioso y su transmisión adaptativa" (Angenot, 2010: 138), o bien "El Apocalipsis es sin duda el primer gran libro-programa absolutamente espectacular" (Derrida, 1994: 65), y en cierto modo en ello reside la modernidad del Apocalipsis, no por las catástrofes que anuncia "sino en la auto-glorificación programada" (Derrida, 1994: 73) lo cierto es que como símbolos, tópicos o estereotipos los tonos apocalípticos subsisten y persistentemente dan pruebas de actualidad. La relación que hemos establecido entre el advenimiento de la modernidad, la instauración de lo nuevo como valor supremo y el texto que ambiguamente lo celebra y a la vez lo cuestiona: el manifiesto, nos parece pertinente por lo dicho. El manifiesto es la "escritura" (aquí la palabra no es en el sentido barthesiano sino cuasireligioso) mejor adaptada a las complejidades de la modernidad. Desde el originariamente apocalíptico *Manifiesto Comunista* a los que les siguieron durante el siglo XX en tiempos vanguardistas hasta los desencantados escritores "mcondistas" y los del crack.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abastado, Claude. "Introduction à l'analyse des manifestes", *Littérature*, n. 39, octubre 1980: 3-11.
- Angenot, Marc. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Traducción Hilda García. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Alonso, Paula (Comp.) *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Adorno, Theodor. "Tesis sobre el arte y religión hoy". En: Theodor Adorno. *Notas sobre Literatura. Obra completa, 11*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- Barbero, Martín Jesús. "Modernidades y destiempos latinoamericanos", *Nómades*, n. 8, Bogotá: Universidad Central, 1998.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad* [1966]. México: Siglo veintiuno editores, 1985.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: Walter Benjamin. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Traducción de Andrea Morales Vidal. Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.
- Biblia de Jerusalén*. Nueva edición totalmente revisada y aumentada. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1975.
- Bosteels, Bruno. "Marx y Martí: lógicas del desencuentro", *Nómades*, n. 31, octubre de 2009, Bogotá, Universidad Central: 63-73.
- Britto García, Luis. *Elogio del panfleto y de los géneros malditos*. Mérida: Ediciones El libro de Arena, 2000.



Brunner, José Joaquín. "Modernidad: centro y periferia", *Estudios Públicos*, n. 83, invierno 2001: 241-263.

Bull, Malcolm, comp. *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. Traducción María Antonia Neira Bigorra. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Cortez, David. "La recepción de Friedrich Nietzsche y el mito de Dioniso en los discursos latinoamericanos de identidad", *ProcesoS. Revista Ecuatoriana de Historia*, Corporación Editora Nacional, n. 22, 2005: 137-151.

De la Fuente, José Luis. *La nueva narrativa hispanoamericana. Entre la realidad y las formas de la apariencia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.

Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

Derrida, Jacques. *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en la filosofía*. Trad. Ana María Palos. Madrid: Siglo XXI, 1994.

Durkheim, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 1982.

Fabry, Geneviève, Logie, Ilse y Decock, Pablo eds. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Berna: Peter Lang, 2010.

Fabry, Geneviève. "Las referencias al Apocalipsis en la poesía de Darío, Neruda y Cardenal ¿símbolo, alegoría o estereotipo?", *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 5, novembre 2010: 97-108.

Frye, Northrop. *El Gran Código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Traducción Elizabeth Casals. Barcelona: Editorial Gedisa, 1988.

Fuguet, Alberto, Gómez, Sergio. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

Gelado, Vivian. "Un 'arte' de la negación": el manifiesto de vanguardia en América Latina", *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, n. 224, Julio-Septiembre 2008: 649-666.

Gomes, Miguel. *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*. Pamplona: EUNSA 1999.

González Luna C., Ana María. "La literatura de la Cristiada: una visión apocalíptica de la historia de México", *Otras Modernidades*, Università degli Studi de Milano, n. 7, 2013: 100-111.

Gullón, Ricardo. *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Editorial Labor, 1980.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.

Hobsbawn, Eric. "El Manifiesto Comunista", *Memoria*, n. 113, julio de 1998: 4-13.

Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Traducción Lucrecia Moreno de Sáenz. Barcelona: Gedisa, 2000.

Kohan, Néstor. "Para leer el Manifiesto Comunista". "Estudio Introductorio". Marx Carlos y Engels Federico. *Manifiesto del Partido Comunista*. 29/11/2013 En línea: <http://marxismocritico.files.wordpress.com/2013/11/127255.pdf> Citado: 05/01/2014.

Hinterhauser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Versión castellana de María Teresa Martínez Madrid: Taurus, 1980.

Magnani, Ilaria. "Versatilidad política del paradigma apocalíptico: tres variantes contemporáneas", *Otras Modernidades*, n. 7, Università degli Studi de Milano, 2013: 385-395.

Martí, José. *Nuestra América*. Prólogo y cronología de Juan Marinello. Selección y notas Hugo Achugar. Cronología Cintio Vitier. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

Marx, Carlos. *El Capital. Crítica de la Economía Política (Vol. III)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Marx, Karl. "Carta a Engels del 14 de febrero de 1858". En: *Materiales para la historia de América Latina*. México: Cuadernos de Pasado y Presente, n. 30. 1975: 94.

Marx, Carlos y Engels, Federico. *Manifiesto Comunista*. Buenos Aires: Editorial Anteo, 1988.

Mendieta, Eduardo. "Modernidad, posmodernidad y transmodernidad: una búsqueda esperanzadora del tiempo", *Universitas Philosophica*, v. 14, n. 27, Bogotá, dic. 1996: 63-86.

Moraga, Fabio. "Nietzsche y los Intelectuales de La izquierda Latinoamericana, 1900-1936". *Estudio*, ITAM, 64-65 Primavera-Verano 2001: 179-208.

Morandé, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Santiago de Chile: Cuadernos del Instituto de sociología, U.C. de Chile, 1984.

Moretti, Franco. "Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo". Sánchez Prado, Ignacio M. (ed.). *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006: 47-63.

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

Ortega, Julio. "La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana". En: Fabry, Geneviève, Logie, Ilse y Decock, Pablo eds. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Berna: Peter Lang, 2010: 53-66.

Ortiz, Renato. "Diversidad cultural y cosmopolitismo". En: Jesús Martín Barbero, Fabio López De La Roche y Jaime Eduardo Jaramillo (Editores). *Cultura y globalización*. Bogotá: Universidad Nacional De Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales, 1999: 29-52.

Palou, Miguel Ángel; Urroz, Eloy; Padilla, Ignacio; Chávez Casteñeda, Ricardo y Volpi, Jorge. "Manifiesto del crack", *Revista Lateral*, n. 70, octubre 2000. En línea: <http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.htm> Citado: 23/10/2013.

Parkinson Zamora, Lois. *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. Trad. María Antonia Neira Bigorra. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

Pratt, Mary Louise. "Modernidades, otredades, entre-lugares", *Desacatos*, n. 3, primavera 2000. <http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/ini.html> Citado: 13/10/2013.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Restrepo, Eduardo, Rojas Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Popayán: editorial Universidad de Cauca, 2010.

Rodó, José Enrique. *El que vendrá*. Barcelona: Editorial Cervantes, 1920.

Rodríguez Monegal, Emir. "La utopía modernista: el mito del nuevo y el viejo mundo en Darío y Rodó", *Revista Iberoamericana*, vol. XLVI, n. 112-113, julio-diciembre 1980: 427-442.

Roig, Arturo. "EL siglo XIX latinoamericano y las nuevas formas discursivas". En: Arturo Roig. *Historia de las ideas, teoría del discurso y pensamiento latinoamericano*. Colombia: USTA, 1993: 137-161.

Subercaseaux, Bernardo. "La apropiación cultural en el pensamiento", *Estudios Públicos*, n. 30, 1988: 125-135.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.