

El Decadentismo como Vanguardia literaria en Francia y Venezuela

Laura Uzcátegui

Universidad de Los Andes
Mérida - Venezuela

(...)-*Nous ne sommes, dit-elle,
que le résumé et le prolongement de nos ancêtres-
Peut-être! Soit!... Qu'importe?...
Mais nous ne voulons pas entendre!*
Marinetti. Manifeste du futurisme.

1. Los procesos de modernización literarios

El crecimiento continuo de las ciudades y su progresiva modernización fue factor determinante en la aparición de los movimientos literarios de vanguardia. La consolidación del campo cultural de París, durante la segunda mitad del siglo XIX y la postura cosmopolita de los escritores de este periodo hicieron posible el surgimiento de *formaciones* literarias sucesivas que tendrían un propósito estético, la invención de una poética totalmente “distinta” de la que ya se conocía; y un propósito ideológico, la “demolición” de todas las instituciones del orden social y cultural. Según Raymond Williams, la clave para entender estos procesos culturales está en el carácter dinámico y misceláneo de la metrópoli del fin de siglo que, al albergar las grandes academias, museos tradicionales y sus ortodoxias” (*La política* 66), representa, a la vez, un campo de trabajo (un espacio para la consagración de escritores provincianos y de otros países, “menos dotados” de recursos literarios), y un espacio para la transgresión. Este fenómeno se repite en diferentes ciudades de Europa y América, pero nunca como en París. Pascale Casanova a lo largo de *La República mundial de las Letras* y Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* destacan que es allí donde se reúnen los artistas más destacados del entresiglo y donde tienen lugar los movimientos estéticos que ejercerán un impacto durante todo el siglo XX en las capitales satélites. De alguna manera

el número de inmigrantes vinculados al campo literario y artístico que albergó París fue significativo para el surgimiento de las vanguardias literarias. Explica Williams que “En el nivel del tema, esto subyace de una manera evidente a los elementos de la ajenidad y distancia e incluso de alienación, que con tanta regularidad forman parte del repertorio” (66). Sin embargo, “el efecto estético decisivo se produce en un nivel más profundo” (66), en el de la forma. Con la llegada de estos escritores a una realidad idiomática totalmente distinta, se origina un extrañamiento del lenguaje y se toma conciencia sobre las transformaciones sintácticas y los juegos semánticos que se proponen como parte de un proyecto estético, irreverente, que busca desafiar la norma. Williams lo explica en la siguiente cita:

Así, el lenguaje empezó a percibirse de una manera completamente diferente. Ya no era, en el viejo sentido, habitual y natural, sino arbitrario y convencional en muchos aspectos. Para los inmigrantes, en especial, con su segunda lengua recién adquirida, era más evidente como medio –un medio que podía moldearse y remodelarse– que como costumbre social. Aún dentro de la lengua nativa, las nuevas relaciones de la metrópoli, y los ineludibles nuevos usos en los diarios y en la publicidad a tono con ellas, forzaron ciertos tipos productivos de ajenidad y distancia: una nueva conciencia de las convenciones, y con ellos del carácter modificable de éstas, en razón de su apertura (*La política* 67).

Sobre estas bases se conforman las vanguardias literarias como grupos selectivos, elitistas y antagónicos, que componen una literatura artificiosa para minorías, a menudo integradas por individuos que pertenecen al mismo medio artístico y se distancian de la prensa popular. “Desde hacía tiempo –dice Williams– había presiones para considerar la obra de arte como un artefacto y una mercancía, pero ahora se intensificaron en extremo, y su combinación resultó en verdad muy compleja” (67), Williams se refiere a los primeros años del siglo XX. Entre aquellos grupos que ya habían objetivado el arte encontramos a los decadentistas, quienes, por sus propuestas estéticas y posturas ideológicas, pueden ser considerados como uno de los primeros de la serie de movimientos modernistas¹.

La tendencia de la crítica literaria tradicional de simplificar los procesos de construcción de las literaturas nacionales y su propósito de hacer una historia

reduccionista y arbitraria de la literatura mundial no permite observar a fondo las relaciones culturales que se establecieron entre Francia y Venezuela que explican la irrupción, a finales del siglo XIX, del modernismo europeo e hispanoamericano y los nexos que hubo entre ambos. Este motivo nos ha dado pie para considerar las vanguardias francesas y venezolanas como movimientos derivados del Decadentismo y el Simbolismo surgidos en los dos países durante la última década del siglo XIX. Tras la revisión de diferentes textos programáticos de estos movimientos y echando mano del método comparativo, intentamos comprender el medio social y la forma en que surgió el Decadentismo, y su variante Simbolista, en dos realidades distintas: Francia y Venezuela a fin de determinar y evidenciar los elementos que las aproximan y diferencian de las Vanguardias del siglo XX. En este sentido, las principales bases teórico-críticas de este trabajo han sido los estudios sobre tradición, formaciones literarias y modernismo de Raymond Williams, concretamente sus libros *Marxismo y literatura* y *La política del modernismo*; la noción de campo cultural expuesta por Pierre Bourdieu en *Campo de poder. Campo intelectual y Las reglas del arte*; el trabajo sobre los movimientos subversivos en la literatura de Pascal Casanova, titulado *La República mundial de las letras*; los textos sobre Baudelaire de Walter Benjamin: “París capital del siglo XX” y “El París del segundo imperio en Baudelaire”; y los artículos sobre el Decadentismo francés y venezolano de Claudio Iglesias y Álvaro Contreras, respectivamente.

2. La metrópoli de finales de siglo XIX

El desarrollo tecnológico, las fluctuaciones económicas y las acciones políticas de las potencias mundiales intervienen en el surgimiento de *formaciones* literarias que tienen sus precedentes en aspectos muy particulares del siglo XIX. Ya habíamos dicho, con Williams, que la clave para entender todo esto estaba en la comprensión de la metrópoli. Este es, sin duda, el aspecto primordial, ya que a raíz del crecimiento urbanístico y demográfico se introduce una nueva realidad, se crea una concepción de “lo moderno” y aparece un lenguaje que tiene que ver específicamente con la ciudad, su naturaleza y ritmo². Los románticos, como señala Williams, son los primeros en registrar

estos cambios en sus textos³. A partir de ellos se construyen tres temas en torno a la ciudad que serán actualizados por el Realismo. Estos son la ciudad como un conglomerado de extraños, el artista solitario y la ciudad como algo impenetrable y tenebroso. Williams considera que el Realismo social debería ser también un antecedente del Modernismo. Los realistas –dice– “organizaron todo un vocabulario y un complejo de figuras del discurso con los cuales comprender las formas sociales sin precedentes de la ciudad industrial” (*La política* 59-61). Este vocabulario es retomado posteriormente por los Decadentistas, Simbolistas y demás *ismos*. La modernidad no es vista ya desde afuera ni como algo positivo (el camino hacia la felicidad de la humanidad) ni como algo negativo (la aparición de nuevas patologías y el fracaso del discurso higienista), sino desde adentro, es asumida sin conflicto. El Decadentismo en Francia, contrario a la perspectiva naturalista, reelabora el tema de la ciudad para resaltar con frialdad sus elementos más irrisorios, extravagantes y crueles, e introducir sin conflicto nuevos temas vinculados estrictamente con su tiempo histórico. Bajo este punto de vista, los decadentistas fomentan la recreación literaria y la realización de ejercicios periodísticos que conmocionan a los lectores legos por los temas evocados, y al medio culto por el empleo que hacen del lenguaje. Para los decadentistas, la novela y el poema siguen siendo objeto para la investigación y la experimentación: la cuestión del tema importa, pero la forma es primordial. La literatura, en este sentido, no tiene un fin pragmático, como anunciaba Zola en *La novela experimental*. Todo lo contrario, la literatura tiene un fin estético, “es completamente inútil” (Wilde 12).

La ciudad es también “el lugar donde comenzaban a formarse nuevas relaciones sociales, culturales y económicas” (*La política* 59- 61). En Venezuela, después de 1890, los decadentistas entran en conflicto con su tradición y modelo hispánico, hay una voluntad por “modernizar” y acceder a otras fuentes literarias, fundamentalmente la francesa. Los cambios que se introducen con el Decadentismo, a nivel formal y temático en la literatura, tanto en Francia como en Venezuela, no dependen únicamente de la migración de los artistas a las capitales del arte. El hecho de ser parte de un movimiento

singular y de manejarse en un medio cultural permite que, como nunca, haya un intercambio literario constante entre los escritores, se fomente la innovación; circulen traducciones, se comenten, discutan y recomienden obras específicas; se asuman posiciones críticas y se elabore un discurso en torno a lo estético para determinar su función. La prensa será el principal medio para la divulgación de estos temas.

3. El Decadentismo como vanguardia

El Decadentismo se asume oficialmente como *formación* literaria en Francia a partir de 1886, cuando se publica en *Le Décadent* el manifiesto “¡Lectores!” de Anatole Baju (243-244); y en Venezuela a partir de 1884, cuando se publica el “Charloteo” manifiesto literario firmado por Pedro Emilio Coll, Pedro César Dominici y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl (1-5). Sin embargo, desde años anteriores la crítica literaria de ambos países ya había comenzado a emplear el término “decadente” para nombrar un tipo de literatura que, desde el punto de vista de sus productores y detractores, se concibe como “tóxica” y maléfica por los temas que evoca y las reformulaciones que plantea de lo literario. Para los decadentistas la fuerza del discurso decadente está en su capacidad destructiva y corruptora (Iglesias 13). Dicha fuerza se orienta con la intención de alterar los valores estéticos y morales del lector y de las instituciones culturales y educativas. El movimiento decadentista se integra a la dinámica literaria para proponer una transformación absoluta de las reglas del campo: de formas de entender y manejar el lenguaje, de interpretar la tradición, valorar lo literario y comercializar las obras. De sus aportes vale destacar, como ya señalaba Claudio Iglesias, su empeño en leer la historia literaria a contrapelo, pensando la literatura como un vínculo conflictivo atravesado de tradición y ruptura” (13).

Esta percepción, que perdura todavía hoy, se acentúa con los decadentistas y luego se radicaliza con las vanguardias. A partir del siglo XX podemos observar que hay un manejo distinto de las nociones del tiempo, lo efímero y lo novedoso. Los proyectos estéticos de los movimientos literarios que van

apareciendo se formulan (aún si esto no es evidente en las obras literarias) en función de una intención por romper violentamente con el enfoque literario del movimiento inmediatamente anterior: en el caso francés, el Naturalismo; y en el venezolano, la literatura castiza seguidora del modelo español o la literatura heroica de tono patriótico. En este sentido, podemos ver cómo el ritmo de lo vigente se acelera para los productores literarios. En manifiestos como “¡Lectores!” de Bajo y “Charloteo” de Coll, Dominici y Urbaneja está latente un ansia por proponer nuevas ideas y hacer una literatura compleja y sugestiva, que se corresponda con el estado decadente de las instituciones políticas, religiosas y culturales, y con las “sensaciones fisiológicas” del hombre moderno (1-5). Por su parte, los portavoces de la vanguardia, como ya lo habían hecho los decadentistas, publican manifiestos en la prensa para dar a conocer sus preceptos literarios y la línea ideológica que siguen; buscan con ello no sólo ganar adeptos sino declarar abiertamente su lucha en contra de lo viejo y convencional, incluso contra lo contemporáneo; y aunque inicialmente –como sus antecesores decadentistas– los vanguardistas no pretendieron fundar escuela sí se vieron a sí mismos como especies de profetas o apóstoles de las nuevas tendencias literarias.

El Manifiesto futurista (1909) de Filippo Tommaso Marinetti publicado en *Le figaro*, periódico en el que colaboraron libremente los decadentistas por tener este –al igual que la revista venezolana *Cosmópolis*– una actitud abierta a todas las innovaciones literarias, es ejemplo del carácter mesiánico de esta “escuela”. Así lo expresa el redactor del periódico:

M. Marinetti, le jeune poète italien et français, au talent remarquable et fougueux, que de retentissantes manifestations ont fait connaître dans toutes les pays latins, suivi d'une pléiade d'enthousiastes disciples, vient de fonder l'Ecole du "Futurisme" dont les théories dépassent en hardisse toutes celles des écoles antérieures ou contemporaines. Le *Figaro* qui a déjà servi de tribune á plusieurs d'entre elles, et non des moindres, offres aujourd'hui á ses lecteurs le manifeste des "Futuristes" (...) (1).

El talento y la fogosidad son propiedades que se atribuyen a los “jefes” de estas “escuelas” que tratan de ganar un espacio dentro del difícil y competitivo

campo cultural francés; “pas de chef-d’oeuvre sans caractère agressif” (1), como diría Marinetti en 1909. El Decadentismo de Anatole Baju se había propuesto retomar el principio de la autonomía del arte por el arte para establecer los patrones de un movimiento “destructor” y “transformador” que luego pretende establecerse como escuela literaria alrededor de un jefe (Anatole Baju), un periódico (*Le Décadent*), un editor (León Vanier) y un número de lectores seguidores bastante significativo, compuesto en su mayoría por escritores jóvenes, ávidos de un cambio en la literatura, integrantes del mismo pequeño círculo que propone un cambio en la literatura. En Venezuela, este número de escritores y lectores adeptos al Decadentismo es muy inferior, pues al no contar con patrocinadores privados, Coll, Dominici y Urbaneja son pesimistas en cuanto al alcance de su revista *Cómpolis*, principal propulsora del cambio en la literatura nacional y difusora del Decadentismo en el país⁴ (5). A finales del siglo XIX, para el tiempo en que los decadentistas franceses y venezolanos encarnizan su guerra hacia las instituciones culturales y trasladan al arte las ideas socialistas y anarquistas, se produjo una serie de rupturas con norma literaria y con el poder, como se manifiesta en la censura a la burguesía y todo lo que esta representa, en la posición antimercantil del escritor, su repudio a la tradición y su dandismo. Estas rupturas, explica Williams, se dan en tres fases: la primera de ellas está comprendida por “grupos innovadores que procuraron proteger sus prácticas dentro del creciente predominio del mercado artístico y contra la indiferencia de las academias formales” (*La política* 73). Dichos grupos, en una segunda fase, “se transformaron en asociaciones alternativas más radicalmente innovadoras, que trataban de obtener sus propios instrumentos de producción, distribución y publicidad” (73). Finalmente, durante la tercera fase, estos grupos se convierten en “formaciones plenamente opositoras, decididas no sólo a promover su propia obra sino a atacar a sus enemigos del *establishment* cultural y, más allá de ellos, a todo orden social en el cual esos enemigos habían obtenido su poder y ahora lo ejercían y reproducían” (73). En el caso del Decadentismo francés, la obra de Baudelaire, Huysmans, Jules Barbey d’Aureville, Villiers de l’Isle-Adam, Mallarmé y Verlaine, entendida como parte

de lo que la crítica llamó literatura “decadente”, puede ubicarse en la primera de estas fases, peleando con el Realismo y el Naturalismo por ser valorada en un campo dominado todavía por Víctor Hugo. Posteriormente, con el manifiesto “¡Lectores!” de Bajú y “La declaración de Verlaine”⁵ en *Le Décadent*, el Decadentismo se articula bajo el epíteto con que la crítica literaria adversa había parodiado sus obras y se sitúa radicalmente en el lado opuesto del Naturalismo. Este movimiento cabe en lo que Williams llama “Modernismo” literario, es decir, aquellos grupos que se dan durante la segunda fase, integrados por “los artistas y escritores experimentales alternativos y radicalmente innovadores” (*La política* 73). En el contexto venezolano, el Decadentismo presenta las mismas características, su nombre también deriva de la resemantización de lo decadente como algo positivo, no obstante, al no contar estos con una tradición hispanista de “decadentes”, toman prestado de la francesa y de otras literaturas como la italiana (Leopardi y D’Annunzio), noruega (Ibsen), alemana (Wagner) y rusa (Tolstoi), los recursos literarios que necesitan para renovar la literatura que proponen.

Con la potenciación de las ideas estéticas y políticas de estos escritores franceses y venezolanos, se genera, más adelante, un clima turbulento en el que el Decadentismo se fractura y aparecen otras formaciones literarias de igual importancia como el Simbolismo, el Romanismo, el Anarquismo, el Socialismo, entre otros ismos nombrados por Bajú en su texto *La anarquía literaria*. En el contexto venezolano el Decadentismo también deriva en el Modernismo y en otras posturas como el Criollismo, inclinadas hacia lo autóctono. Comienza entonces la tercera de las fases, en la que cada grupo va a defender su posición en el campo literario y a atacar a aquellos que no lo reconozcan. “La vieja metáfora de la vanguardia, que había sido empleada en política y en el pensamiento social no antes de la década de 1830 [...] se aplicaba ahora directamente a estos recientes movimientos militantes [...]” (73). En el caso del Decadentismo de Bajú, las intenciones de renovar el lenguaje y crear nuevas formas acordes con las necesidades de su contemporaneidad están inspiradas en la necesidad de destruir todo lo precedente. Posteriormente, Bajú se une a lo que él llama la literatura

socialista, que apuesta por el progreso y a llevar la humanidad a tener mejores condiciones de vida⁶. Para lograr esto, primero –dice Bajú–, hay que destruir todo lo que sea signo de debilidad, solo así se fijarían las condiciones para la literatura del mañana. El *Décadisme* fue el primer intento de Bajú, pero, tras el fracaso de su iniciativa por homogeneizar un movimiento que por antonomasia no lo era, declara el Socialismo como la escuela naciente a la que apuntan todos los “nuevos” escritores del entresiglo, que logrará “ennoblecere” el carácter de las clases sociales más perjudicadas. Del mismo modo, Pedro Emilio Coll, en el contexto venezolano, afirma en su ensayo “Cosmópolis” que la literatura logra establecer vínculos entre escritores y lectores, sin importar las distancias y diferencias geográficas y lingüísticas (366-384). Para él, la literatura puede lograr una especie de fraternidad entre los pueblos que padecen un mismo mal y tienen las mismas necesidades. Esta preocupación por el devenir, que se dibuja parcialmente en aquellos decadentistas que reivindicaban del Naturalismo su intención de denuncia social, se afianza durante los últimos años del siglo XIX, sobre todo a través de los Decadentistas anarquistas y socialistas. En todos los movimientos de vanguardia la sensibilidad por lo político está latente, la configuración del intelectual y la intervención activa de los artistas en el medio político es prueba de ello.

En un sentido general, Williams dice que “la vanguardia, agresiva desde el principio, se veía a sí misma como la brecha hacia el futuro: sus miembros no eran los portadores de un progreso ya repetitivamente definido, sino los militantes de una creatividad que reanimaría y liberaría a la humanidad” (*La política* 73). Cada movimiento defiende con firmeza su ideología y cualquier discrepancia entre sus miembros es razón para la disidencia. Mientras que en Venezuela el Modernismo va a encapsular al Decadentismo y al Simbolismo y a gozar de cierta hegemonía hasta bien entrado el siglo XX, pues sólo se bate en el plano de lo literario y político con el criollismo; en Francia, los disidentes del Decadentismo crean nuevas *formaciones* y entran en lo que ellos llaman la “anarquía literaria”⁷. Lo que sucedió con el Decadentismo y las diferencias

entre Bajou, Jean Moréas, Jean Dubus y Remy de Gourmont anticipa lo que ocurriría más tarde⁸ en Francia.

Durante el entresiglo XIX-XX hay tantos movimientos que la lista se pierde, cada uno asegura ser más innovador que el anterior y con la misma velocidad con que se conforman, se disuelven. Los *ismos* proliferan y cada uno reclama su legitimidad al apropiarse de la herencia literaria y seleccionar lo que ellos van a considerar su tradición literaria. En cada manifiesto se destacan problemas sobre la representación y la narración, se discuten los métodos del arte, su función y los criterios para su interpretación (*La política* 76). Las transformaciones de la forma que las Vanguardias proponen comprenden tanto a la poesía como a la narrativa, pero “en el caso de la poesía el ritmo de las revoluciones (proyectadas, cuando no logradas) se acelera” (*Las reglas* 190). Bourdieu lo explica de la siguiente manera:

El “Congreso de los poetas”, que se celebra en París en la Escuela Superior de Estudios Sociales, el 27 de mayo de 1901, para promover un intento de confraternización, concluye en plena batalla campal. Las escuelas proliferan, provocando escisiones en cadena: el sinetismo con Jean de la Hire, el integralismo con Adolphe Lacuzon en 1901, el impulsionismo con Florian-Parmentier en 1904, el aristocratismo con Lacaze-Duthiers en 1906, el unanismo con Jules Romains, el sincerismo con Louis Nazz, el subjetivismo con Han Rynerm, el druidismo con Max Jacob, el futurismo con Marinetti en 1909, el intensismo con Charles de Saint-Cyr en 1910, el floralismo con Lucien Rolmer en 1911, el simultaneísmo con Henri-Martin Barzun y Fernand Divoire en 1912, el dinamismo con Henri Guilbeaux en 1913, el efrenéismo, el totalismo, etc (*Las reglas* 190).

El ritmo cambiante y vertiginoso con que se destruyen concepciones del arte y se declara el surgimiento de nuevas *formaciones* obedece a la fuerza enunciativa de cada grupo en sus manifiestos. La revolución, como afirma Bourdieu, se convierte en el modelo para acceder al campo literario (*Las reglas* 191). Cada revolución que triunfa se legitima a sí misma y reconoce, en cierta medida, las formas estéticas que enfrenta y combate. Desde el Decadentismo hasta el Surrealismo hay una larga trayectoria en la que resaltan movimientos de vanguardia como el Futurismo, el Expresionismo, el Dadaísmo y el Surrealismo que tendrán una gran incidencia en la renovación estética que se

promueve en Venezuela desde los manifiestos de revistas literarias como *La Alborada* y *válvula*⁹. En la literatura venezolana, el paso del Decadentismo a las vanguardias no es tan abrupto si se piensa en *La Alborada* como una revista de transición, cuyos integrantes (Julio Rosales, Henrique Soubllet, Julio Planchart y Rómulo Gallegos) se identifican como un grupo independiente que rompe con el pasado (Santaella 30-31), pero que continúa colaborando en *El Cojo Ilustrado*, una revista que, a semejanza de *Le Figaro*, está disponible para toda corriente estética innovadora. Los *alborados* siguen una línea que se ha desprendido del modernismo venezolano, incluyendo su vertiente decadentista y el carácter cosmopolita que los definió. En sus textos, el grupo de *La Alborada* da muestra de un pensamiento positivista que aspira a civilizar la nación y abolir la tiranía de la ignorancia. Pese a hacer gala de una retórica marcada de claves decimonónicas¹⁰, el tono altivo del manifiesto “Nuestra intención”, publicado en 1909, da a entender el ímpetu con que estos jóvenes emergen de lo que ellos llaman “la oscuridad” para hacer valer sus ideas políticas y literarias. Este tono, violento en varios fragmentos del texto, está cercano al radicalismo vanguardista de los futuristas, a su elogio de la industria, su esperanza por el futuro, y su voluntad de hacer una literatura nacional fuerte. Además del tono, hay en “Nuestra intención” una lógica discursiva que está medianamente de acuerdo con la vanguardista. El hablar de ruptura con el pasado, con la herencia y las instituciones culturales y políticas hace pensar en este grupo como un anticipo de *válvula* y los demás grupos de Vanguardia del país.

Las dificultades políticas y económicas que enfrenta Venezuela durante las primeras dos décadas del siglo XX, bajo las dictaduras de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez, parecen abrir una brecha en la literatura entre los movimientos de finales del siglo XIX y la aparición oficial de las vanguardias con la publicación de *válvula* (1928) que la crítica sigue sin explorar. La necesidad de recuperar el tiempo, acelerar el ritmo y renovar la literatura entre los modernistas venezolanos reaparece con el manifiesto de *válvula* en la que participarán tanto los escritores de la llamada generación del 18 (Fernando Paz

Castillo, José Antonio Ramos Sucre, Julio Garmendia, entre otros) como los de la generación del 28 (Arturo Úslar Pietri, Carlos Eduardo Frías, Eduardo Planchart, Luis Enrique Mármol, Nelson Himiob, entre otros). En la tercera parte de este artículo se pretende sondear la distancia que hay entre 1900 y 1928 en la literatura venezolana a través de las correspondencias que se establecen entre las posturas decadentistas y los diferentes manifiestos europeos de la Vanguardia.

4. El Decadentismo y las vanguardias literarias

Pese a las diferencias formales que hay entre las *formaciones* “modernistas” y vanguardistas, puede decirse que hay puntos de encuentro en los que estas concuerdan ideológicamente. Las nociones del arte como antinaturalidad, del texto como artificio y de la relación escritor-lector, además de cuestiones como la intención de no hacer escuela, la actitud del intelectual ante el burgués, la institución cultural y el mercado editorial, prevalecen entre los escritores franceses y venezolanos que participan, durante 1900 y 1924, de los manifiestos literarios que cada grupo publica.

Sobre el arte como antinaturalidad, las vanguardias siguen el camino iniciado por Baudelaire, quien, con su recurrencia a la alegoría personificadora, “evoca en *Las Flores del mal* los poderes anónimos del inconsciente, contra el sujeto idéntico, autónomo, seguro de sí mismo” (Williams 125). Baudelaire, abre un camino que va desde la nueva concepción de la ciudad y del *flâneur*¹¹ dibujada por Poe a la novela *Contra natura* de Huysmans, los decadentistas o simbolistas como Mallarmé, Rimbaud y Lautréamont, de Gourmont, Quillard y Dubus, atraviesa a Nietzsche y a su postulado del “sujeto como multiplicidad”, y conduce al Surrealismo de André Breton y su idea del sueño como campo para la libertad máxima y para la anulación de la identidad. Con los decadentistas la unidad del yo y de la naturaleza se destruye (Williams 125). Bajo esta premisa, la naturaleza ya no es arte; se desvirtúa, pierde su relevancia y se convierte en *topos* vulgar y anacrónico. En la literatura decadentista la relación naturaleza-hombre se rompe y ridiculiza, el sujeto es un ser alienado en “el anonimato del mundo industrial de la vida” (Williams



126), es uno más de los que se “entrega” consciente o inconscientemente al placer por lo artificial y mundano. Su idea de la sublimación ya no está en la pureza y en la naturaleza sino en lo híbrido y artificial, en la experimentación del cuerpo y la estimulación de sus sentidos con elementos transformados por el mismo hombre, el personaje de Des Esseintes de Huysmans es un elocuente ejemplo de esta afirmación.

A raíz de esta inversión de la naturaleza y del sujeto, el arte se concibe como un artefacto, un objeto que es producto de una elaboración compleja, que puede ser manipulado y alterado según los deseos del artista. Lo extraordinario, deformado, fragmentado y maravilloso se convierte en la regla estética. En la literatura, las discusiones de larga data sobre la función del arte y la finalidad de la crítica literaria se reavivan, se teoriza apasionadamente acerca del lenguaje y lo literario. Los decadentistas franceses recuperan formas antiguas de la literatura francesa e intentan devolverle a la lengua esa libertad¹² y elasticidad original que poseía, pero entienden lo literario como ocultamiento, la forma y estructura de una obra artística debe evidenciar la complejidad de su contemporaneidad; los venezolanos, por otro lado, buscan impregnar su literatura nacional de esa novedad que está estrechamente vinculada con el dinamismo de la época que viven: a nivel del lenguaje, por medio de la introducción de préstamos lingüísticos, y a nivel del contenido mediante el rechazo de temas rurales y enfoques costumbristas. Para ambos grupos el arte debe ser principalmente sugestivo, debe darle libertad al lector para que este imagine. Esta es una cualidad que recuperan algunos movimientos vanguardistas europeos y venezolanos como el Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo y el que se articula alrededor de la revista *válvula* (1928)¹³. Los vanguardistas franceses y venezolanos comprenden que hay que “decirlo todo con el menor número de elementos posibles” (*válvula* 35), que la obra, especialmente la narrativa, no debe ser informativa para poder dejar espacio a la imaginación (Breton 21). La novela debe estimular y, como en los decadentistas, evitar las acostumbradas descripciones tipo postal del

realismo, el carácter circunstanciado e inútilmente particularista del discurso (Breton 21).

El arte, tanto para modernistas como vanguardistas franceses y venezolanos, es provocativo y despierta emociones; es un medio para la ejercitación intelectual. Se escribe pensando en un lector culto y audaz que venía formándose con los decadentistas y su propósito de “desautomatizar” al lector aburguesado. El modelo de este lector es el personaje Des Esseintes de *Contra natura*. Aunque esta literatura no es evidentemente popular, el arte en la época de la Vanguardia, al mismo tiempo, es un medio para “despertar” y “alumbrar” la conciencia de las masas, para llamar a la acción. Entre las vanguardias del siglo XX, los futuristas destacan como uno de los grupos más entusiastas, violentos y radicales. La poesía, dicen en su manifiesto, se compone de elementos esenciales como “le courage, l’audace et la revolte” (Marinetti 1). “La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l’homme” (Marinetti 1). Los futuristas exaltan la velocidad, el insomnio y la violencia; tienen en la guerra el medio más eficaz para “sanear” la sociedad, para ello llaman a la acción¹⁴. Como los decadentistas, en especial los decadentistas anarquistas como Pierre Quillard, su literatura es viril y tiene la fuerza que tendría una bomba.

Entre los grupos vanguardistas venezolanos, tanto el de *La Alborada* como el de *válvula* llaman en sus manifiestos a develar la realidad, al despertar y la revuelta. En “Nuestra intención”, los de *La Alborada* hablan de la necesidad de “sanearse” (30), de “recogerse en sí mismos y atender resueltamente el absoluto saneamiento del ambiente” (30) literario y político. Entre sus propósitos principales está el de acabar con todo resto de tiranía que “infecte” al país. Los de *válvula*, tienen como finalidad “renovar y crear” (35), sólo creen en “la eficacia del silencio o del grito” (35). En su arte buscan “superar” o “condensar” “todo lo que un tratado denso pueda decir al intelecto” (35). Quieren, además, “dar a la masa su porción como colaboradora en la obra artística [...], que la obra se realice en el espíritu con la plenitud que el instrumento le niega” (35). En resumen, esta revista es para ellos una “fuerza”,

“la espita de la máquina por donde escapará el gas de las explosiones del arte futuro” (36).

Los dadaístas, por otro lado, no tienen la misma fe de los futuristas y vanguardistas venezolanos. Su nihilismo, cercano a los decadentistas como Des Esseintes, los lleva a “escupir a la humanidad” en el “Manifiesto del señor Antipirina” (1916). Con gran ironía, estos últimos admiten la debilidad europea y hablan del “zoológico del arte de todas las banderas de los consulados” (7). En ese festival de movimientos que se superponen, ellos dicen ser los “directores de circo” (7), declaran que la fascinación por la modernidad los ha abstraído demasiado tiempo. El movimiento dadaísta, como asegura Tristan Tzara, no significa nada, no representa nada, no persigue ningún fin ni aspira a imponerse. El arte para ellos “no es cosa seria” (9). Esta aseveración constituye una crítica férrea hacia las proclamaciones furibundas de los cubistas y futuristas. “El amor por la novedad –añaden– es una cruz simpática, es prueba de un mimpotacarajismo¹⁵ ingenuo, signo sin causa, pasajero, positivo. Pero esta necesidad es tan vieja como otras” (14). El Dadaísmo, no tiene certezas. Tzara entiende que las “novedades” en el arte son relativas, resultados de impulsos efímeros; no cree en la herencia, en la tradición, en la homogeneidad de ideas ni en militancia de discípulos, por eso no busca “arrastrar a otros” (14) con su corriente. La única verdad para él es lo ilógico, absurdo y contradictorio. Dice este: “Me gusta la obra antigua por su novedad. Tan sólo el contraste nos enlaza con el pasado” (17).

El Dadaísmo no se reconoce como un movimiento sólido ni articulado. Cada movimiento tiene su “Bumbum Bumbum, Bumbum” diferente, y todos ellos son válidos, concluye Tzara. El tipo de literatura que proponen hacer, basados en su principio de la contradicción, es simple, pero, al mismo tiempo, complicada. “Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas e incomprendidas para siempre” (22), es decir, obras cuyas lecturas no se agoten nunca y den pie a múltiples interpretaciones¹⁶, dice Tzara. Dentro del juego dadaísta se fija una posición hacia lo literario. Esta posición es que no hay posición alguna. Tzara señala que el arte y la belleza no son absolutos ni útiles, por tanto, carecen de

moral¹⁷. Como los primeros decadentistas no pretende hacer escuela ni que el Dadaísmo trascienda como movimiento y aporte grandes avances en la literatura mundial¹⁸. A pesar de esto, establece varios criterios como: (1) “La sensibilidad no se construye sobre una palabra; toda construcción converge en la perfección que aburre [...]” (13). (2) “La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma, o está muerta [...]” (13). (3) “Una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos. La crítica es por lo tanto inútil, no existe más que subjetivamente, para cada uno, y sin el menor carácter de generalidad” (13). Los dadaístas reclaman en sus manifiestos la necesidad de “independencia” y su rebeldía ante cualquier pretensión teórica y objetiva del arte, contra la ciencia y todo orden o sistema, incluido el natural (Tzara *Manifiesto dada* 29), estas son posturas que –conscientemente o no– recuperan de los decadentistas. Dicha libertad tiene que ver con su concepción del arte como base del entendimiento y del artista como individuo único e irreplicable, cuya producción es totalmente particular y privada (*Manifiesto dada* 21). En este orden de ideas, el artista es, como expresaría de Gourmont en “El idealismo”, el producto raro, “chamuscado” y “echado a perder” de un horno que produce porcelanas en serie (De Gourmont 253-256).

El artista, según el Dadaísmo, es la antípoda del periodista, ese mismo periodista al servicio del gusto burgués o de una tendencia política determinada que también detestaron los decadentistas. Este, encargado de hacer comprensible la obra del artista, carece de toda libertad creativa; es un empleado, un “obrero de la pluma”. La imaginación del periodista a sueldo está limitada por reglas y teorías absurdas y anacrónicas que no pueden ser aplicadas a la literatura modernista y vanguardista, como ya aseguraban decadentistas como Huysmans, Bajou, Coll, Dominici y Díaz Rodríguez. El crítico de arte debe contar con un capital cultural reunido a través de los años y de experiencias como lector y cosmopolita (incluso *flâneur*) para emitir juicios asertivos acerca de lo literario. A nuevos tiempos, nuevas formas; y a nuevas formas, nuevos procedimientos para entender la literatura, esta es una idea contenida en la obra de Huysmans. Así como el artista es único, el lector o

espectador de la obra de arte también lo es. La interpretación del objeto artístico corre por su cuenta. Las valoraciones de lo bello varían de un espectador a otro. “El crítico es el que puede traducir de un modo distinto o con un nuevo procedimiento su impresión ante las cosas bellas” (Wilde 11), como dice Wilde.

Esta noción se transmite de los decadentistas a los vanguardistas. De la eterna disputa entre el artista y el crítico, los dadaístas terminan por admitir que el crítico tradicionalista, conservador y “pequeño burgués” alimenta al artista y a su obra. Baudelaire ganó renombre entre los decadentistas cuando sus *Flores del mal* fueron oficialmente censuradas, Mallarmé cuando la crítica declaró su incapacidad para comprender lo abstracto de su obra literaria, Huysmans cuando la prensa lo calificó de “misántropo impresionista” (9). Los dadaístas señalan que “el artista, el poeta se regocija del veneno de la masa condensada en un jefe de sección de esta industria, es feliz cuando se le injuria: prueba de su inmutabilidad” (Tzara *Manifiesto dada* 21). Así, continúan diciendo, “el autor, el artista alabado por los periódicos, comprueba la comprensión de su obra: miserable forro de un abrigo con utilidad pública; andrajos que cubren la brutalidad, meados colaborando al calor de un animal que cobija bajos instintos” (21-22).

La burguesía, abominada por los decadentistas, catalogada como una clase burda, pragmática y sin ningún sentido de lo estético, es también una clave para los movimientos que aseguran ser lo contrario (Williams *La política* 76), como el futurismo, el Dadaísmo y el Surrealismo (Francia), los alborados y los de *válvula* (Venezuela). A pesar de que las vanguardias surgen fragmentadas y, como en el caso de las relaciones Decadentismo-Simbolismo, Futurismo-Dadaísmo, Modernismo venezolano-Vanguardia venezolana se enfrentarán abiertamente, en todas ellas hay una censura hacia el burgués. Williams establece que el artista, indiferentemente del camino que tome, mantiene una posición de hostilidad o indiferencia hacia el burgués (76). Los futuristas, solidarizados con la lucha de las recién organizadas clases obreras, combaten un orden y un sistema de valores que se identifica con la clase burguesa. Así como los obreros se enfrentan al despotismo de un empleador,

el artista debe enfrentar los límites que le imponen las academias, debe “desistematizar” el arte, sacarlo de las bibliotecas y de los museos, abolir la tradición impuesta por la clase dominante y desacreditar a los periodistas asalariados de la clase dominante. Los dadaístas también dirigen su “Manifiesto del señor Antipirina” al “gentil burgués”. Para ellos las teorías castran el arte, de allí su irreverencia hacia toda doctrina. En el manifiesto de 1918, confiesan estar hartos de las academias cubistas y futuristas, y se oponen a hermetismo de ambas escuelas: “laboratorios de ideas formales” (14-15), al servicio de los “gentiles burgueses”. El mundo que se proponen destruir, “demoler”, “barrer”, “asear”, es el del burgués. El principal objetivo es atacar la moral y la lógica que hasta entonces han gobernado el entendimiento y monopolizado el campo cultural y económico. Los dadaístas continúan la misma línea de los decadentistas, pues dicen estar preparando “el gran espectáculo del desastre, el incendio y la descomposición”¹⁹. En cuanto a los movimientos venezolanos, los modernistas –inicialmente partidarios del Decadentismo y Simbolismo– dan un giro a comienzos de siglo XX y sus representantes, luego de ser dominados por los tradicionalistas, se convierten en dominadores, es decir, aquel círculo que detentará el poder cultural y contra el cual reaccionaran los vanguardistas.

5. Conclusiones:

Según puede observarse, la posición del escritor decadentista en contra del orden social, moral y religioso; su visión de la civilización y de la sociedad como caldo de cultivo para las formas más extraordinarias del arte y su lucha contra todo lo que represente debilidad como la democracia tienen continuidad en el escritor vanguardista²⁰. Al igual que los decadentistas, los vanguardistas elaboran una literatura agresiva y vigorosa. Sus movimientos están integrados por jóvenes que, llenos de “fe, con esperanza y sin caridad” (*Válvula* 35), como los de *válvula*, proponen un cambio y llevan, citando a Breton, “la bandera de la imaginación” (20). En un acto de rebeldía, esta generación de escritores dice surgir con “rencor” de la oscuridad en la que la tiranía había sumido a “todo un

pueblo”; asegura estar apertrechada para restaurar la libertad de conciencia socavada y perdida por la represión moral. En Europa, los futuristas, dadaístas y surrealistas le dan primacía al individuo y al inconsciente; su estilo está caracterizado por el exceso y lo absurdo. En Venezuela, el despertar de toda una generación se produce con los *alborados* que buscan “poner luz en todas partes” y “evidenciar cavernas, en las que aún pueden quedar rezagados muchos restos del pasado” (30). El estremecimiento que se produce en el campo literario tiene su continuidad en *válvula* y sus propuestas estéticas. En ambos países, la misma intensidad con que se llama a la transformación política se aplica para la “revolución” cultural que se propone hacer con la quema de las bibliotecas, la demolición de los museos y de las academias. Política y arte parecen estar integrados en una lucha contra reloj que persigue un mismo fin: destruir la tradición oficial y librarse de todo lo viejo y caduco para fundar una literatura que, a su tiempo, sea desplazada por otro movimiento de jóvenes más “valerosos” y “fuertes” (Marinetti 1). Esto es precisamente lo que anticipa el Decadentismo en ambos contextos: francés y venezolano. Lo que ocurre con cada movimiento y con el que lo sucede (“más ingenioso y revelador”) no es más que una continuación del fenómeno que ya había experimentado el campo cultural durante la última década del XIX a raíz de la fragmentación del Decadentismo y su declaración de “no hacer escuela”. La creatividad, en este sentido, pasa a jugar un papel importante. La apuesta de los decadentistas por una literatura genuina que esté dirigida a despertar sensaciones en el lector encuentra su máxima realización en la importancia que los surrealistas le dan al subconsciente y en el concepto de Breton sobre el automatismo psíquico.

Con las vanguardias el interés por rescatar un pasado lejano, con el que puede “renacer” el arte, se pierde. La intención es, como se señala en *válvula*, “reivindicar el verdadero concepto del arte nuevo, ya bastante maltratado de fariseos y desfigurado de caricaturas sin talento, cuando no inflamado de manera fácil dentro de la cual pueden hacer figura todos los desertores y todos los incapaces” (35). A partir de estos movimientos, “La creatividad está íntegramente en las nuevas obras, las nuevas construcciones: todos los

modelos tradicionales, académicos y hasta ilustrados son real o potencialmente hostiles a ella, y hay que barrer con ellos” (Marinetti 75). Esto no quiere decir que formas externas, pertenecientes a otras culturas como la africana, asiática y prehispánica, no se asimilen e integren a lo vanguardista en un proceso de resemantización.

La noción de la historia literaria como una interminable disputa entre movimientos aparentemente irreconciliables parece ser la única forma de comprender los fenómenos literarios, aún cuando el contenido de los objetos de estudio parecen arrojar pruebas de lo contrario: que hay continuidad entre cada movimiento, que hay correspondencias entre la estética que practican y la ética que profesan y que, mediante una perspectiva comparativa, puede establecerse un diálogo continuo de contraste entre las ideas expresadas en cada manifiesto decadentista y vanguardista que ilustre mejor los procesos de construcción del campo cultural del entresiglo y sus modos de operar, la irrupción de movimientos literarios de ruptura y las relaciones de influencia literaria –y no de calco– entre dos realidades culturales distintas como la francesa y la venezolana.

En definitiva, el estudio del Decadentismo es tan sólo una fracción marginada de la literatura mundial que muestra una coyuntura especial que marca el paso entre dos siglos caracterizados por grandes cambios sociales y tecnológicos, en dos contextos distintos: el de la literatura francesa y la venezolana. Los textos aquí analizados dan testimonio de que la ruptura entre el Decadentismo y las vanguardias literarias no es absoluta, como sus jefes de escuela aseguran. Entre las muchas ideas que entran en conflicto, hay posiciones políticas que se refuerzan, autores que se reivindican una y otra vez, experimentos formales ingeniosos que se promueven desde diferentes manifiestos, propuestas que fracasan y se abandonan e innovaciones que no son tales porque tienen sus antecedentes en escritores del siglo XIX y, si seguimos indagando, aún anteriores a este siglo.

© **Laura Uzcátegui**

Notas

1 Para Williams, movimientos vanguardistas equivale a decir movimientos Modernistas, y estos se definen como “una secuencia incesante y a menudo antagónica de innovaciones y experimentos, siempre reconocidos antes por aquello con lo que rompen que por aquello hacia lo que, de cualquier modo sencillo, se encaminan”. (*La política* 64).

2 Ver, de W. Benjamin, “París, capital del siglo XX” (*El París* 43-63).

3 Williams cita como ejemplos fragmentos de poemas de Wordsworth y de James Thomson. (*La política* 59-61).

4 El corto tiraje de *Cosmópolis* y su complicada existencia son prueba de ello. La revista contará con cinco números que saldrán entre 1894 y 1895.

5 Ver P. Verlaine, “Carta a *Le Décadent*” (Iglesias 249-251).

6 Ver *L’anarchie littéraire* (1892) de Anatole Baju.

7 Ver *L’anarchie littéraire* de Anatole Baju.

8 Para comprender la naturaleza de estas discusiones se recomienda ver los siguientes textos: *L’école décadente*, el manifiesto ¡Lectores! y las crónicas publicadas en *Le Décadent* entre 1886 y 1887 de Anatole Baju, “El simbolismo” de Jean Moréas, “Una conferencia decadente en 1886” de Jean Dubus y *Le problema du style* de Remy de Gourmont.

9 *válvula*, se escribe con minúsculas, como bien señalan Diego Rojas y Roger Vilain, por el mismo afán de sus colaboradores de subvertir las normas. (*Revista válvula* 14).

10 Sobre todo si se piensa en las correspondencias que hay entre las teorías de Domingo Faustino Sarmiento y Rómulo Gallegos (M. Belrose 191-230).

11 Ver también de W. Benjamin, “El París del segundo imperio en Baudelaire” (97-137).

12 Puede establecerse un paralelismo entre esta idea de los decadentistas de volver al estado primigenio del lenguaje (su infancia), y lo que señala Breton, en el primer manifiesto surrealista, con respecto al hombre que goza todavía de un poco de lucidez y, abandonando toda fe, vuelve su mirada a la infancia porque resulta ser el espacio para la libertad, ver (Breton 17).

13 Ver *Válvula* (35-36).

14 “Nous voulons glorifier la guerre, -seule hygiène du monde- (...). Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes utilitaires” (Marinetti 1).

15 “Llamo mimportacarajismo al estado de una vida en que cada uno conserva sus propias condiciones, sabiendo, sin embargo respetar las otras individualidades (...)”. (Tzara 20).

16 Esta es la principal característica que debe tener la obra literario ideal de Des Esseintes en *Contra natura*.

17 Dice Tzara: “Aquellos escritores que enseñan moral y discuten o mejoran la base psicológica tienen, además de un deseo oculto de ganar, un conocimiento ridículo de la vida, a la que han clasificado, dividido, canalizado; se empeñan en hacer bailar a las categorías al ritmo que ellos tocan. Sus lectores se ríen y prosiguen: ¿y de qué sirve?”. (17).

18 La intención declarada de no hacer escuela está presente en algunos decadentistas como Huysmans y Dubus, y en movimientos de vanguardia como el Dadaísmo (Europa) y el grupo que gira en torno a *válvula* (Venezuela).

19 “El control de la moral y de la lógica nos han inflicto la impasibilidad ante los agentes de la violencia –causa de la esclavitud–, ratas pútridas de las que está repleto el vientre del burgués, y que han infectado los púnicos corredores de vidrio claros y limpios que quedan abiertos a los artistas. (...) Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. (...) Yo proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a esta blenorragia de un sol pútrido salido de las fábricas del pensamiento filosófico, la lucha encarnizada, con todos los medios” (...) (24-25).

20 Para Williams los ejemplos más representativos del intelectual vanguardista de fines de siglo son Strindberg y Nietzsche. (*La política* 71- 74).

Bibliohemerografía :

Baju, Anatole. ¡Lectores!. En: Iglesias, Claudio. *Antología del decadentismo 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja negra. 2007. pp. 243-244. Impreso.

_____ *L’anarchie littéraire*. Paris: Librairie León Vanier. Éditeur. 1892. Archivo PDF.

_____ *L’école décadent*. Paris: León Vanier. 1887. Archivo PDF.

Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna cadencia. 2012. Impreso.

Belrose, Maurice. *La época del modernismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana. 1991. Impreso.

Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor. 1995. Impreso.

Coll, Pedro E., Dominici, Pedro E., Urbaneja A. Luis M. “Charloteo”. *Cosmópolis*. 1. (1894). pp. 1-5. Impresa.

_____ “Cosmópolis”. En: *El Castillo de Elsinor*. Madrid: Editorial América. 1901. pp. 366-384. Impreso.

Contreras, Álvaro. *La experiencia decadente. Pedro César Dominici, ensayos y polémicas*. Mérida: Ediciones Actual. 2012. Impreso.

De Gourmont, Remy. “La quetion de l’e muet”. *Le problème du style. Questions d’art, de littérature et de grammaire*. Paris: Editorial Société du Mercure de France. 1902. 169-190. Archivo PDF.

_____ “El idealismo”, En: Iglesias, Claudio. *Antología del decadentismo 1880-1900. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja negra. pp. 245-248. Impreso.

Huysmans, Joris-Karl, *Contra natura*. Barcelona: Tusquets. 1997. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor. Archivo PDF.

_____ *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. 1995. Impreso.

Wilde, Oscar. “Prefacio”. *El retrato de Dorian Gray*. Navarra: Salvat. 1970. p. 11-12. Impreso

Casanova, Pascale. *La República mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama. 2001. Impreso.

Iglesias, Claudio. *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*. Buenos Aires: Caja Negra. 2007. Impreso.

La Alborada. “Nuestra intención”. En: J. Santaella. *Manifiestos literarios venezolanos*. Caracas: Monte Ávila Editores. 1992. pp. 30-31. Impreso.

Marinetti, Filippo. “Manifeste du futurisme”. “Le Futurisme”. *Le Figaro*. 51. (1909). p. 1. Archivo PDF.

Tzara, Tristan. “Manifiesto del Señor Antipirina”. *Siete manifiestos Dada*. Madrid: Fábula Tusquets Editores. 1999. pp. 7-8. Impreso.

_____ “Manifiesto Dada 1918”. *Siete manifiestos Dada*. Madrid: Fábula Tusquets Editores. 1999. pp. 11-26. Impreso.

_____ “Proclamación sin pretensión”. *Siete manifiestos Dada*. Madrid: Fábula Tusquets Editores. 1999. pp. 27. Impreso.

Quillard, Pierre. “La anarquía por la literatura”. En: Iglesias, Claudio. *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*. Buenos Aires: Caja Negra. 2007. pp. 257-260. Impreso.

Válvula. “Somos”. *Revista válvula (1928). Edición facsimilar*. Mérida: Ediciones Actual. 2011. Impresa

Raymond, Williams. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial. 1997. Impresa.

_____ *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península. 2000. Impresa.

