

# Una mirada a las vanguardias en América Latina: el caso de José Juan Tablada

Jessica Marisol Rodarte Santos\*

Recibido: 02/06/2018  
Aceptado: 04/07/2018

## RESUMEN

Este texto busca ampliar el panorama acerca de la influencia que Oriente y, en particular, los caligramas japoneses ejercieron sobre la vanguardia latinoamericana del siglo XX; entendido esto como una propuesta de descentramiento de los paradigmas europeos. Además, pretende contribuir al debate sobre los límites entre la escritura y la imagen, ya que la escritura terminó adoptando rasgos que, hasta ese momento, habían sido propios de la pintura. El objeto de estudio que fundamenta esta propuesta será el de la sustitución de una lógica discursiva por una lógica sintética-ideográfica; un cambio del pensamiento-frase por el pensamiento-asociación que permitió forjar una escritura lírica basada en lo visual.

Palabras clave: *escritura, imagen, vanguardias, Latinoamérica y Japón*

Todo depende del concepto que se tenga del arte. Hay quien lo cree estático y definitivo; yo lo creo en perpetuo movimiento y en continua evolución como los astros y como las células de nuestro cuerpo mismo. La vida universal puede sintetizarse en una sola palabra: movimiento.

José Juan Tablada (1919)

## INTRODUCCIÓN

Mucho se ha hablado de la colonialidad como proceso que construyó y consolidó una forma de pensamiento hegemónico que se universalizó en las sociedades coloniales. Civilización, desarrollo y progreso son considerados los elementos primordiales que articularon la implantación de este proyecto moderno en sociedades como América Latina. El hecho de que exista una historia centralizada, en este caso por parte de Europa, ha suscitado una alteración de la autocomprensión de sí mismo, ya que se convirtió en un modelo a seguir y único futuro posible para las otras culturas.

Desde la postura de Walter Mignolo (2003, 2009) se dice que la modernidad<sup>1</sup> desde sus inicios ha estado constituida por una matriz estructural que genera diversas formas de colonialidad, subordinación y exclusión, entre ellas la colonialidad del poder (Quijano, 2001), la colonialidad del saber (Lander, 2000), la colonialidad de la naturaleza (Albán y Rosero, 2016) y la colonialidad de la sensibilidad (Mignolo, 2013). En este texto se hablará, aunque sea de forma breve, acerca de la colonialidad del saber<sup>2</sup> en el ámbito del arte, de este discurso occidental del arte como único modelo de pensamiento a partir de la conquista de América. El objetivo principal de este texto será mostrar que la nueva articulación de los saberes modernos artísticos, acontecida durante el siglo XX con las vanguardias y convertida en paradigma y modelo

a seguir, también tuvo una recepción diferente en América Latina, en la que varios artistas, entre ellos José Juan Tablada, no buscaron imitar estos saberes, sino que los adecuaron acorde a su realidad o necesidades artísticas.

## RECEPCIÓN DEL ARTE LATINOAMERICANO DURANTE LAS VANGUARDIAS

La recepción de las vanguardias en América Latina permite comprender el alcance de estos movimientos artísticos iniciados en Europa; al respecto, mucho se ha dicho que solo fueron adaptaciones del ámbito artístico en Latinoamérica. Ante dicho argumento, primero habrá que situar los límites temporales del vanguardismo latinoamericano entre 1916 y 1935<sup>3</sup>, fechas que coincidieron con el auge de las vanguardias europeas, y luego se deberá tener en cuenta el hecho de que hayan surgido casi a la par de los ismos en Europa, lo que permite observar su importancia, a pesar de su brevedad temporal.

Las vanguardias contribuyeron a reconfigurar el ámbito estético y trajeron consigo una nueva perspectiva de creación. Se suscitó una ruptura del hermetismo lingüístico, formal y estilístico, mediante la experimentación e incluso, en ocasiones, a través del uso de fórmulas o expresiones de la tecnología: incorporación de tecnicismos. De ese modo, podemos percatarnos que la recepción de las vanguardias en América Latina es imprescindible para comprender la evolución de su campo artístico.

1. Partimos de la idea de modernidad/colonialidad que se basa en una serie de teorías que ponen énfasis en localizar los orígenes de la modernidad tras la conquista de América y del control del Atlántico a partir de 1492. El colonialismo y el desarrollo del sistema mundial capitalista son vistos como parte constitutiva de la modernidad y el eurocentrismo como forma de modernidad/colonialidad, pues no hay modernidad sin colonialidad (cf. Escobar, 2002).

2. La conquista de América se considera el momento primordial donde coinciden dos procesos que conformarán la historia posterior: modernidad y organización colonial del mundo, pues se instaura una colonialidad de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario. Los cronistas españoles inician una «masiva formación discursiva» de construcción de Europa/Occidente y lo otro, del europeo y el indio, desde una posición privilegiada de enunciación asociada al poder imperial de esa época. Dicho proceso culminará en los siglos XVIII y XIX con una organización de la totalidad del espacio y del tiempo, es decir, culturas, pueblos y territorios del planeta colocados en una única narrativa universal (cf. Lander, 2000).

3. «Hugo Verani considera 1916 y 1935 las fechas límite del periodo histórico de las vanguardias. Federico Schopf, después de discutir sobre las dificultades que acarrea establecer marcos cronológicos precisos, hace el siguiente comentario: "Teoría y práctica del vanguardismo despliegan, en sentido amplio, entre 1912 y 1935; en el sentido más restringido de su predominio, entre 1922 y 1935. Nelson Osorio T. Sitúa la vanguardia de América Latina en el periodo que va desde los finales de la primera Guerra Mundial, en 1919, hasta la crisis económica, política y cultural provocada por la quiebra de la Bolsa de Nueva York, en 1929. El caso más extremo en estos intentos de demarcación cronológica es el del crítico húngaro Miklos Szabolcsi, quien propone el año 1905 como fecha inicial"». (Schwartz, 2002)

Las inquietudes renovadoras se canalizan hacia 1922; se trata de los años de lanzamiento de manifiestos y de polémicas violentas, de una intensa búsqueda de originalidad, de insurgencia expresiva y formal que estalla con realizaciones que transforman radicalmente el curso de las letras continentales; diversos propósitos, pero contagiados de la «furia de novedad».

Si la crisis de la vanguardia en la América hispánica de los años veinte fue, simultáneamente, una puesta al día de los istmos europeos y una liquidación apasionada del Modernismo [...] también fue, y no hay que olvidarlo, una exploración confusa de ciertos valores básicos del arte literario: la experimentación técnica llevada hasta los extremos de la destrucción del verso y, casi, del lenguaje; la afirmación más contundente del carácter ficticio, arbitrario, lúdico, de la narrativa [...]. (Rodríguez, 1972, p.140)

Sin embargo, cabe destacar que esta confluencia del vanguardismo europeo con el medio cultural latinoamericano produjo una obra artística con caracteres distintos y no solo un simple reflejo de corrientes ajenas y trasplantadas. Esta es la década en la que se descarta la retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato. Nos podemos percatar de estos cambios de forma más visible en la poesía.

La literatura hispanoamericana –principalmente la poesía– presenta un aspecto desconcertante para el público masivo; una voluntad constructiva se impone al orden impresionista, emotivo y espiritual del mundo. La lírica de vanguardia renueva el lenguaje y los fines de la poesía tradicional –el culto a la belleza y las exigencias de armonía estética–. La nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declaratoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estró-

ficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial. (Verani, 1995, p.10)

El fenómeno vanguardista en México coincidió con el periodo inmediato de la posrevolución y la convivencia con diversos grupos, entre ellos los modernistas y estridentistas. Al igual que en Europa, se suscitaron diversas discrepancias entre los integrantes y hasta en las filiaciones estéticas, pues debido al periodo de reconfiguración que atravesó el país también se conformaron dos posturas: «vanguardia estética» y «vanguardia política».

La reflexión apunta inevitablemente hacia la debatida idea de que, en primer lugar, los movimientos surgidos en los países latinoamericanos en el presente siglo fueron producto de trasplantes o injertos desconectados de su realidad, es decir, híbridos, derivados o imitadores de los movimientos predominantes en Europa Occidental y Estados Unidos, y, en segundo lugar, fueron producto de la necesidad por parte de los artistas que viajaron a Europa de hacer compatible su experiencia internacional con sus sociedades en desarrollo.

Sin embargo, como dice Erna von der Walde (1998), es cierto que los escritores buscaron en las obras europeas sus fuentes, pero lo que los caracterizó fue que lo hicieron desde sus propias culturas; se trató de proyectos que no fueron los mismos que motivaron las formas originales. Hubo una liberación en cuanto a imitación (producción de versiones degradadas), dado que los textos pueden ser leídos, con una mirada distinta. De igual forma, un estilo que se internacionaliza desde latinoamericana puede liberarse de ella y hacer un recorrido propio. No se debe ninguna lealtad al origen.

## ACERCA DE LA COLONIALIDAD DEL SABER EN LA POESÍA

Como ya se mencionó, la colonialidad del saber (Lander, 2000) es una propuesta que apunta hacia la idea del eurocentrismo<sup>4</sup> como único modelo de construcción, en este caso artístico, si hay que trasladarlo al ámbito lírico. Sin embargo, el caso de la poesía fue particular en su reconfiguración a partir de los movimientos de vanguardia. José Juan Tablada es el ejemplo más claro de esto, al ser un poeta que retomó sus principales influencias de Oriente, principalmente de Japón, aunque sin negar su conocimiento de lo que sucedió en Europa con la poesía visual de Apollinaire.

Dentro del ámbito vanguardista se vuelve evidente el uso de elementos propios de la cultura oriental, en el caso de Francia, principalmente de Japón, pues la identidad de la burguesía artística francesa se caracterizó por este olvido momentáneo de lo francés, lo parisino y por una integración de elementos contrapuestos con su ideología dominante, los cuales a su vez concuerdan con su propuesta de ruptura y renovación de los cánones artísticos de la época. Ser parisino, en esa época, significó incluir exotismo en varios de sus ámbitos como sociedad. En ese sentido, hablar de un posible anti-eurocentrismo como mito que afecta a la misma construcción de Europa, como centro auto-referenciado del mundo, parece prudente, pues nos encontramos ante una etapa donde ya no existe un único modelo o posibilidad de conocimiento dentro del ámbito artístico establecido durante siglos.

Este rescate del arte primitivo y de la cultura oriental fueron elementos clave que se integraron en la nueva panorámica creativa del arte durante el siglo XIX y XX. De ahí que Japón fuera visto como paraje exótico, una nueva parte del mundo occidental por explorar. Esta occidentalización de Japón, desde la segunda mitad del siglo XIX, que coincidió con el fenómeno del japonismo, tiene su auge después de la restauración Meiji en 1868; Japón terminó con su largo periodo de aislamiento nacional y se abrió a las importaciones de Occidente, a sus técnicas de impresión y de fotografía. Los inicios del japonismo podemos remontarlos al interés de los franceses por coleccionar arte japonés, en particular estampas ukiyo-e. Litvak (1984) menciona al respecto:

El interés artístico por el Japón se puede datar desde las Exposiciones Internacionales de Londres en 1862, París en 1867 y 1878 y Barcelona en 1888 que ofrecieron ya al público mayoritario la ocasión de ver objetos artísticos del lejano país. La repercusión de estas exposiciones empieza a dar fruto en España desde 1880. Apeles Mestre cambia por entonces el estilo de sus dibujos, olvidando los cardos espinosos del goyicosmo por las flores, insectos y pájaros del japonismo. (p. 213)

Los simbolistas franceses recurrieron a los elementos imaginarios y fantásticos de la cultura japonesa. La influencia de Japón comenzó con los impresionistas, luego con los posimpresionistas y los modernistas de finales del siglo XIX, y, finalmente, los cubistas se interesaron en la asimetría e irregularidad del arte japonés.

4. Para Enrique Dussel (2000) referirse a Europa implica un recorrido que inicia en la época griega, va modificándose en diversas etapas (cada una con sus propias características) y llega a la «Europa moderna». Mientras que en cuanto el concepto de Eurocentrismo, propuesto por Anibal Quijano (2000), este se enfoca en una perspectiva de conocimiento que comenzó en una Europa Occidental burguesa antes de mediados del siglo XVII. Su constitución está asociada a la secularización burguesa del pensamiento europeo y a la experiencia y las necesidades del patrón mundial de poder capitalista colonial/moderno establecido a partir de la conquista de América, el cual fue mundialmente impuesto y admitido en los siglos siguientes como único y legítimo sistema de racionalidad, que se caracterizó por su modo dominante de producción del conocimiento. Para fines de este texto, el concepto de *Eurocentrismo* está basado en la propuesta de Quijano. Mientras que el de *Europa*, se centra en su posición de región geográfica, específica del siglo XX, que se caracterizó por una renovación de los cánones artísticos.

Este exotismo sentó sus bases en la construcción mimética que el europeo hizo de una identidad artificial para sí mismo, manipulando los datos de una alteridad extra-europea; la cual minimizó o magnificó, exageró o anuló e, incluso, sustituyó por otros elementos inventados acorde con sus necesidades. De igual manera, el insertar este imaginario en las vanguardias permitió ampliar los elementos mostrados en las creaciones artísticas y conocer más sobre otras culturas. En este sentido, Edward Said (2002) menciona el fenómeno del orientalismo.

La innovación de esta nueva forma de hacer poesía radicó en el hecho de que dos disciplinas fueron capaces de cruzar, de manera evidente, los límites tradicionales para así crear una nueva técnica, que tomó como punto de partida elementos ya existentes aplicados a su nueva perspectiva de creación/invencción, y renovar, a su vez, el concepto de estética del canon establecido para cada una de ellas.

Resulta evidente que el poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945) es un caso representativo de la influencia del orientalismo, pues durante toda su trayectoria mostró un profundo interés por la cultura asiática, particularmente por Japón y China. Textos de su autoría, como *En el país del sol* (1919) –libro que narra pasajes de tierras japonesas– e *Hiroshigué* (1914) –dedicado al pintor nipón–, son muestras de gusto por esta cultura. De igual forma su libro ideográfico *Li-po y otros poemas* (1920) da muestra de su curiosidad tanto por los nuevos rumbos de la vanguardia, como por su encuentro con la escritura y cultura china y japonesa. Ya Octavio Paz en «Estela de José Juan Tablada» (Ballesteros, 2009) dice al respecto de tal influencia y de la incursión de Tablada en esta cultura a través de su nueva forma de creación poética:

Su innovación es algo más que una simple importación literaria. Esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argu-

mento, en el que se ahogaba. [...] Años más tarde otros poetas descubrirán el valor de la imagen, aislada de la rima y de la lógica del poema [...] Los poetas jóvenes descubrieron en el haikú de Tablada el humor y la imagen, dos elementos centrales de la poesía moderna [...] la economía verbal y la objetividad. (p. 60)

Ya en una «Carta a López Velarde», escrita por Tablada y publicada en *El Universal* el 13 de noviembre de 1919, se señalaron las potencialidades de la escritura china en su búsqueda por la poesía pura:

Con Tablada se inicia en la lengua española un nuevo tipo de expresión poética: la del poema-objeto, y no solo objetivado, como unidad espacial e ideológica: el ideograma, o mejor, yo diría, el pictograma, cuyo origen debe ser buscado en formas de poesía primitiva o de culturas con escrituras no alfabetizadas, como las prehispánicas, por ejemplo. Tablada utilizó tres de las formas más comunes de la poesía universal del siglo XX: la imagen libre, la disposición espacial del poema y la ironía que refleja la disolución del ser y del mundo en desequilibrio. (Roggiano, 1980, p. 54)

Es innegable también la influencia de Mallarmé en la poética de Tablada, la cual se puede corroborar en una carta escrita por él a López Velarde en relación con su interés por la escritura china:

La ideografía tiene, a mi modo de ver, la fuerza de una expresión simultáneamente lírica y gráfica, a reserva de conservar el secular carácter ideológico. Además, la parte gráfica sustituye ventajosamente la discursiva o explicativa de la antigua poesía, dejando los temas literarios en calidad de poesía pura, como lo quería Mallarmé. Mi preocupación actual es la síntesis, en primer lugar, porque solo sintetizando creo poder expresar la vida en su dinamismo y complejidad. (Tablada citado por Pacheco, 1970, p. 61-62)

Si bien es cierto que el conocimiento adquirido por Latinoamérica tiene como influencia directa a Europa que retomó en ese momento el paraje exótico de Japón en sus creaciones, también lo es que no todos los artistas fijan su perspectiva sobre lo ya establecido o dado, como fue el caso de Tablada<sup>5</sup>, quien reflexiona desde otra perspectiva sobre la cultura japonesa para configurar sus poemas.

#### HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN PROPIO QUEHACER ARTÍSTICO LATINOAMERICANO

García Canclini (1989) puntualiza que Latinoamérica debe alejarse de ciertos eurocentrismos, como las prácticas culturales y sociales conformadas en teorías. A pesar de que el artista latinoamericano ha tenido como referente el arte europeo, su trabajo no se trató solo de un trasplante, sino que sus obras fueron reelaboración, reordenación de los modelos externos a fin de contribuir al cambio social; es decir, se trató de un esfuerzo por edificar campos artísticos, autónomos. Es posible observar que este último planteamiento da crédito al arte latinoamericano, pues esta afirmación de su rasgo híbrido se hace desde una perspectiva positiva y no en un sentido negativo, como se acostumbraba. Esta visión positiva del contexto artístico latinoamericano permite afirmar que no tiene por qué haber un rechazo de los signos culturales que lo caracterizan. Pues ser cultos no implica imitar los comportamientos europeos, como se hacía en el siglo XIX (García Canclini, 1989).

De igual manera, Acha (1979) coincide al considerar que, si bien el artista latinoamericano hace un uso de teorías hegemónicas establecidas que en ocasiones podrían impedirle uti-

lizar acertadamente la dualidad: teoría/praxis, imagen/idea y precepto/concepto, también la reconfiguración de estos saberes artísticos latinoamericanos podrían llegar a un adecuado balance entre el acercamiento a sus diversas manifestaciones culturales surgidas a lo largo del tiempo, aunado a la reflexión por parte de especialistas, ensayistas y artistas acerca de una adecuación o producción de conceptos, argumentos y teorías del arte, ya sean propios o importados, según las necesidades cognitivas del entorno e interés colectivo.

Es así como Tablada, aunque se vale de una Europa mediadora y traductora del saber Oriental, es capaz de construir una obra que tuvo como contenido principal su propia cultura, un consolidado de imágenes y descripciones que conectan y evidencian su realidad inmediata. Dando inicio a una especie de descenramiento europeo, el cual se caracterizó por la importancia del conocimiento japonés sobre el europeo y el uso de un corpus latinoamericano.

Aún existe una especie de colonización cultural, en el sentido de la existencia de un régimen occidental que decide acerca de los saberes. Es evidente que el estudio del arte desde una perspectiva occidental es inevitable, pero la adecuación de dichos saberes, acorde con una realidad latinoamericana como opción para crear una nueva conciencia creativa y, por ende, abrir la posibilidad de ver y construir un ámbito artístico desde lo que se posee (desde sus adentros), es necesaria.

#### CONCLUSIÓN

Las vanguardias latinoamericanas iniciaron una reinterpretación y adecuación de las epis-

5. A pesar de que José Juan Tablada no tuvo un acercamiento directo del haiku japonés, sino de traducciones en francés e inglés, tal como él lo menciona en *Diario* (publicado en 1912). También es cierto que desde niño tuvo interés por dicha cultura, además de que vivió medio año en Japón durante 1900; por lo tanto, hubo un contacto directo, el cual mantuvo incluso después de volver a su país de origen, tal como lo menciona en un artículo escrito en 1913: «Mi antiguo maestro de japonés Ohéira Keitaro, me escribe desde Shinno enviándome varios periódicos de Tokio, recomendándome su atenta lectura, que para mí es aún una descifración laboriosa de criptografía. Por fortuna, junto a cada hermético y singular ideograma, está su equivalente fonético del silabario 'hiragana', que me es familiar». (Tablada, 1913)

temologías occidentales a través de la apertura de un pensamiento desde diversos puntos de enunciación históricamente situados, pues cada país tuvo sus propios ismos, cada uno acorde con su realidad inmediata. José Juan Tablada fue uno de los primeros artistas en México que inscribió un desprendimiento eurocéntrico, consciente o inconscientemente, al enfocarse en representaciones más allá de la propuesta artística colonial/eurocéntrica, pues con él se inaugura esa búsqueda de formas alternativas del saber en el ámbito de la poesía.

Si bien es cierto que la inclinación hacia lo oriental puede verse en algunos movimientos de vanguardia europeos, además de la presencia de Europa como mediadora, traductora, editora y distribuidora de textos entre «Oriente» y América Latina, también lo es que a partir de la búsqueda de formas alternativas del conocimiento, tal y como se dio en Latinoamérica (particularmente en el caso de Tablada), es posible hablar de la existencia de nuevos modos de ver el mundo, de reinterpretarlo y de actuar sobre él, donde poco a poco se ejerce una «capacidad de ver

y hacer desde una perspectiva Otra, colocada al fin en el lugar de Nosotros» (Valero, 2003).

Finalmente, todos los argumentos expuestos a lo largo del texto permiten reflexionar sobre la necesidad que tienen los países latinoamericanos de cambiar sus relaciones estéticas con la realidad para redefinir el curso de su arte. Se debe considerar una apertura en el proceso de creación de reflexiones teóricas que permita conceptos propios ante la necesidad de ciertas prácticas artísticas.

---

#### Jessica Marisol Rodarte Santos

Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana. Maestra en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Estancia de investigación en la Universidad Complutense de Madrid.

Líneas de investigación: estética, semiótica e historia del arte. Profesora de tiempo completo en la Licenciatura en Arte y Diseño Intercultural, UIEM (2014-2016). Docente de horas clase en el Programa de Artes Visuales de la ENSABAP. Docente de tiempo completo en Licenciatura en Arte y Diseño Gráfico Empresarial, UCV.

Publicó en el onceavo volumen de la colección *La Fuente*, serie de publicaciones de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, el texto titulado «El mutuo trasvase entre poesía y pintura vanguardista en Latinoamérica: El caso de José Juan Tablada, Oliverio Girondo y Xul Solar» (2015). También ha publicado en la Revista Ui de la ENSABAP, el artículo titulado «Del pensamiento hegemónico y sus vicisitudes: Arte en América Latina» (2016).

## REFERENCIAS

- ACHA, J. (1979). *Arte y sociedad. Latinoamérica: sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ALBÁN, A. Y ROSERO, J. (2016). Colonialidad de la naturaleza: ¿Imposición tecnológica y usurpación epistémica? Interculturalidad, desarrollo y re-existencia. *Nómadas*, (45), 27-41. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105149483004>
- BALLESTEROS, R. (2009). En torno al orientalismo de Tablada: el haiku. *Literatura mexicana*, (1), 57-77. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/3582/358242108003.pdf>
- DUSSEL, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 41-53). Buenos Aires: CLACSO.
- ESCOBAR, A. (2003). Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula Rasa*, (1), 51-86. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/396/39600104.pdf>
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.

LANDER, E. (1997). Modernidad, Colonialidad, Postmodernidad. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 3(4), 11-28. Recuperado de [http://www.ucv.ve/fileadmin/user\\_upload/faces/problemas\\_sociales\\_contemporaneos/CESOC/OCTUBRE\\_DICIEMBRE\\_4\\_1997\\_SEGURIDAD\\_Y\\_PREVISION\\_SOCIAL\\_EN\\_VENEZUELA.pdf](http://www.ucv.ve/fileadmin/user_upload/faces/problemas_sociales_contemporaneos/CESOC/OCTUBRE_DICIEMBRE_4_1997_SEGURIDAD_Y_PREVISION_SOCIAL_EN_VENEZUELA.pdf)

LANDER, E. (2000). Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntrico. En E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 11-40). Buenos Aires: CLACSO.

LITVAK, L. (1984). Desde el país donde florecen los cerezos. Influencia del japonismo en el tratamiento modernista de los motivos de la naturaleza. En L. González y D. Villanueva (coords.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón* (pp. 211-227). Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

MIGNOLO, W. (2003). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.

MIGNOLO, W. (2009). El lado más oscuro del Renacimiento. *Universitas Humanística*, (67), 165-203. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79118958009>

MIGNOLO, W. (2013). Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. *Revista de filosofía*, 74(2), 7-23.

PACHECO, J. (1970). *Antología del Modernismo (1884-1921)*. México D.F: ERA/UNAM.

QUIJANO, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.

QUIJANO, A. (2001). Colonialidad del Poder, Globalización y Democracia. En VV. AA., *Tendencias Básicas de Nuestra Época: Globalización y democracia* (pp. 25-61). Caracas: Instituto de Estudios Diplomáticos e Internacionales Pedro Gual.

RODRÍGUEZ, E. (1972). Tradición y renovación. En C. Fernández (coord.), *América Latina en su literatura* (pp. 139-166). México D. F: Siglo XXI.

ROGGIANO, A. (1980). José Juan Tablada: espacialismo y vanguardia. *Hisánic Journal*, 1(2), 47-55. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/44283834>

SAID, E. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.

SCHWARTZ, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

TABLADA, J. (1913). El Japón habla de México. *Revistas de Revistas*, 1-9.

VALERO, A. (2003). Reseña de «La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas» de Edgardo Lander (editor). *Boletín Antropológico*, 21(57), 77-86.

VERANI, H. (1995). *Las vanguardias literarias en hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica.

VON DER WALDE, E. (1998). Realismo mágico y poscolonialismo. Construcciones del otro desde la otredad. En S. Castro-Gómez y E. Mendieta, *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate* (pp. 123-147). México D.F: Editorial Porrúa.